

ヘンリー・ジェイムズの特徴的技法

沖 田 一

私は今までジェイムズがいかにアメリカ文学へ寄与したかということについて論じてきた。しかし最初にジェイムズの特徴的技法を論じておけばもっと主旨が徹底したかと思うので、全く逆になったが、そういう点について今回まとめてみたいと思う。便宜上技法を10項目に分けてみたが、これは互いに関連し合っていることがらで、厳密にはこのように分けられるものではない。つごうよく今回 The New York Edition of Henry James. 26 vols (1961—4) が増刷を完了し、また Leon Edel 篇 The Complete Tales of Henry James. 12 vols (1952—4) も完結した。本論文では全面的にこの両選集にしたがうことにした。前者は、ジェイムズが自ら選んだもので、各巻に序文がついていて、各作品は後期のものを除いて全面的に改訂してある。本論文ではローマ数字を使って Vol. X などと示したのはこれをさす。後者はジェイムズが何かの理由で選集に収めなかった短篇と（したがってそれらはすべて初版である）、選集に収めてはあるが、tales のうち初版のあるものを集めたもので、アラビア数字で Edel Vol. 6 などと示したのはこれである。つまりテイルズを初版の形で読みたい読者のために編集したものである。この両選集に漏れている作品ももちろんあるので、それらはそのつど脚注で示しておいた。

伝記・自叙伝の類を調べて文学作品を研究するのも一つの方法である。ジェイムズの場合では、最終の劇的手法に行きついた過程などは伝記的資料からも説明できよう。ジェイムズの自叙伝や伝記的資料が多く公刊されている現今ではそれは不可能ではない。しかしそうしないでジェイムズのように多作な作家の場合では、作品・「序文」・ノートブックそのものから歴史的に進化論的にも研究できると思う。ここでは私は後者の方法によった。

第一部 視 点^①

I 観 察 者 的 視 点

Roderick Hudson (1876) は注意すべき初期の長篇である。アメリカの田舎町の貧しい青年

① 以下やや狭い意味の手法について述べてみたいが、これには The Method of Henry James. By J. W. Beach. (Albert Saifer, 1954) というすぐれた研究書がある。私も同書に負うところが多いが同書はジェイムズがニューヨーク選集版につけた「序文」を適当に説明したもののように思える。しかし手法と手法との間の相互の関連性の考察に欠けているように思えるので、私はそういう点に注意を払って述べたいと思う。

ハドスンには彫刻家としての天分がある。これを裕福な青年 Mallet が発見して、修業のためローマへつれて行ってやる。ハドスンはローマで Christina Light というヨーロッパの美人だという評判の娘と知り合う。マレットは彼女に危険性があるといってハドスンに警告するが、ハドスンは彼女の胸像を造ったりしてしだいに親密になる。しかしマレットが警告したとおり不安定な女で、そのためハドスンは翻弄せられて自滅するにいたるといふ。ここで作者はハドスンを中心にして描き出そうとしているのはもちろんだ。それでいてプロタゴニストははじめからマレットの影に隠れてしまっている。二人がイタリーについてからしばらくしてめいめいがヨーロッパの各地を旅行することになる。この場合でもハドスンの行動は終始一貫してマレットの視点で書かれている。クリスティーナの胸像を造る場面でも主として彼女の視点で眺められる。その後の事件の推移でも、マレットが母国にいる女性あての書翰をとおして伝えられる。こういうことを悪意に解釈すれば逃避的だともいえる。作者が彫刻家や彫刻の世界に不案内だからともいえる。事実彫刻に直接関連のある場面はあまり出てこない。ハドスンがヨーロッパを旅行するとき欺かれて賭博したり放蕩したりするが、作者にはそういう場面が直接書けなかったからそういう技巧によらねばならなかったのだろうという非難があるかもしれない。またハドスンはイタリーへ行っていわゆる European virus に侵される。ここは重要な点である。それなのに旧大陸をあまり見もせず経験もしないのに、あまりに早く病毒のため性格の崩壊がはじまる。ハドスンは特別の場合だという弁解は納得のゆくものではない。この点はジェームスものちにつけた「序文」の中であっさり認めている。

My mistake on Roderick's behalf—and not in the least of conception, but of composition and expression—is that, at the rate at which he falls to pieces, he seems to place himself beyond our understanding and our sympathy. (I, p. xiv)

ロダリックのために私がまちがったことは——考えかたのまちがいなどではなくて、構成や表現のまちがいなのだが——彼があんなに速く崩壊するのでは、われわれが理解も同情もしてやれないようにみえることだ。

ここではマレットが視点だが、どうしてこういう視点を設定せねばならぬかという根本問題については、ジェームズは小説の持続感と結びつけて考える。同じ「序文」に次のようにまわりくどく書いている。彼の入念なスタイルはここでも十分に見られる。

Really universally, relations stop nowhere, and the exquisite problem of the artist is eternally but to draw, by a geometry of his own, the circle within which they shall happily *appear* to do so. He is in the perpetual predicament that the continuity of things is the whole matter, for him, of comedy and tragedy; that this continuity is never, by the space of an instant or an inch, broken, and that, to do anything at all, he has at once intensely to consult and intensely to ignore it. All of which will perhaps pass for a supersubtle way of pointing the plain moral that a young embroiderer of the canvas of life soon began to work in terror, fairly, of the vast expanse of that

surface, of the boundless number of its distinct perforations for the needle, and of the tendency inherent in his many-coloured flowers and figures to cover and consume as many as possible of the little holes. The development of the flower, of the figure, involved thus an immense counting of holes and a careful selection among them. That would have been, it seemed to him, a brave enough process, were it not the very nature of the holes so to invite, to solicit, to persuade, to practise positively a thousand lures and deceits. The prime effect of so sustained a system, so prepared surface, is to lead on and on; while the fascination of following resides, by the same token, in the presumability *somewhere* of a convenient, of a visibly-appointed stopping-place. Art would be easy indeed if, by a fond power disposed to 'patronize' it, such conveniences, such simplifications, had been provided. We have, as the case stands, to invent and establish them, to arrive at them by a difficult, dire process of selection and comparison, of surrender and sacrifice. The very meaning of expertness is acquired courage to brace one's self for the cruel crisis from the moment one sees it grimly loom (I, pp.vii—viii)

実際、物ごとの相互関係はあまねく停止することはない。そして芸術家に与えられた微妙きわまりない課題とは、永遠に、そのような相互関係がつどうよく継続していそうにみえる円圏を、自己の幾何学で描くことをおいてはほかにはない。この物ごとの継続性が、彼にとって喜劇や悲劇の全材料であり、またこの継続関係は一瞬一インチのあいだもと切れず、何をなそうとしても、それを強く意識するとともに、同時にそれを無視しなければならぬという、そのような絶対の窮地に芸術家は常におかれている。そのことは要するに、人生なる布地に刺繍する若い職人が、表面の広大な広がりとか、針をとおす個々の穴の無際限の数とか、穴をできるだけ沢山埋めつくす花や模様それぞれに内在する個有の傾向なりに、当然のことながら恐れをなして早速と刺繍の仕事にとりかかったという、そのような一つの簡単な寓意を超微妙な方法で指摘するものだと考えても多分さしつかえないものと思う。花や模様を布地にくり広げるためには、こんなわけで、穴の数を際限なく数えるとか細心の選択とかが必要になってくる。そのような仕事は、穴の性質があれほども人の心を招き、せがみ、勧誘し、無数のおとりや策略を強く弄してくるようなものでなければ、まったく勇敢そのものの仕事だと彼には思われたことだろう。そういうと切れのない組織や、準備された方面のもつ主要な効果は、仕事をどんどんつづけてゆくということである。またこの点からいえば、仕事をどんどん後から追っかけていく魅力は、どこかに、便利ではっきり指定された休息場所を想定できることである。芸術を「支持し」そうなる好意的な力によって、このような便宜とか単純化する方法が提供されるなら、芸術は実際平易なものとなるだろう。そのような方法を、われわれは時と場合に応じて創りだしたり設立したりせねばならず、また選択や比較とか、服従や犠牲とかの困難で恐ろしい過程によってその方法を手に入れねばならない。

熟練ということの意味は、残酷な危機が気味悪く現われてくるのを見る瞬間から、危機に向って勇を鼓して立ち向う勇気の修得ということがある。

つまり若い刺繍師とは作者のことで、厳密に選択を行いながら、連続しているという錯覚を与えるため、芸術を「支持し」そうなある好意的な力、つまりマレットのような観察者をおくことが便利だとジェイズは考える。つまりこういう観察者の視点を設定することは、(根本的には作者の素質の問題だと思うが)、*The Real Thing* で述べているように、芸術は結局「見せかけ」だから、どうしたら連続感を与えるように見せかけることができるかという点から出発している。その当否は別として、それがジェイズの考えかたなのだ。

A Passionate Pilgrim (1871) ではアメリカ人サール (Searle) と近づきになった一人称のアメリカ人が観察するが、ここではミドルシャーにまで同伴して観察するというやや不自然なことが起きる。一人称でも三人称でも、作者とは別箇のある人と見なしうる点ではあまり変りはない。こんな作品では全能の視点をとった方が書きやすいだろうと思えるのに、あくまでこういう手法に固執するのは、上に述べた見せかけという理由以外に、まだこの段階では作者にもはっきり自覚できていないことだが、全能者が直接事態を明らかにすることは身も蓋もないことで、外部のものに間接に照明させてこそ芸術的だという考えがこびりついて離れなかったためと思われる。

The Last of the Valerii (1874) ではアメリカ娘 Martha がイタリーのヴァレリオ伯爵と結婚する。伯爵は異教徒の血を享けていて迷信深い。マーサの考古趣味から邸内が美しいジュノーの像が発掘される。伯爵は石像に魅せられて妻を忘れるが、それに気づいた妻が石像を地中に埋めると、夫の愛情がもとどおりもどってくるという。ここではマーサの名づけ親が一人称の観察者になる。今までみてきたようにこの観察者は物語にはあまり深い関係はなく、したがって物語に巻き込まれることもない。興味をもって観察しうるぐらいにしか中心人物と関係を保っていない。これも注意しておいてよいことだと思う。

Madame de Mauves (1874) では、アメリカ娘 Euphemia はパリーの修道院で教育を受けて、非常にローマンティックな信念をもっている。学友をとおしてその兄モーヴ男爵を知る。そして母の反対を抑えて男爵と結婚する。しかし彼は蕩児で借金に苦しみ、彼女の財産目あてに結婚したのだった。夫人は幻滅を感じるとともに、夫に向かってしだいに石になり氷になってゆく。夫は最後に和解を求めるが妻は応じない。それで男爵は自殺する。これはヨーロッパ旅行中のアメリカの青年の直接または間接の観察になっている。ただ最後に観察者がいなくて男爵と夫人とだけの対話の場面になっているが、ここでジェイズが尊ぶ統一感が破れている。これは作品中に一人称または三人称の話者をおくけれど、さらにその上にもう一人の話者がいることの証明でもあろう。

Daisy Miller (1878) は外国の風俗習慣を無視したため死にいたった無邪気なアメリカ娘のことを書いたものだが、彼女を批判し、愛し、保護してやりたい気持のアメリカ青年 Winterbourne の視点に立っているので、自然に読める。Roderick Hudson のときのように

舞台裏で劇が進行しているという感じもいだかせない。これは *Osborne's Revenge* (1868) でもあてはまることで、Graham は Henrietta を愛したが、彼女にはすでに愛人があったのでグレイアムを顧みない。それをグレイアムは魔性のためとばかり思いこんで自殺した。そこでグレイアムの親友オズボーンが復讐のためヘンリエッタを観察するのだが、この観察には必然性があるのですらすら読める。観察するための観察者では、作者が必然性をもたせようといういろいろ弁解するが、その弁解故にかえって不自然な場合がある。

以上初期の作品ばかり見てきたが、ジェームズはあらゆる作品で観察者的視点を設定したわけではない。*The Story of a Year* (1865), *A Day of Days* (1866) のような全能的視点の作品も書いている。また *A Bundle of Letters* (1879), *The Point of View* (1882) という数人の書翰を集めた一見安易な短篇も書いている。これはいろいろな視点がありうるということを示すとともに、作者が説明するのでなしに、書翰自体に自己を語らせるのだから、のちに作者が到達した劇的手法の一変形とみることもできる。

ジェームズは *Roderick Hudson* の「序文」で、The centre of interest throughout “Roderick” is in Rowland Mallt’s consciousness, and the drama is the very drama of that consciousness (p. xvii) 『『ロダリック』全体をとおしての興味の中心はロウランド・マレットの意識にあり、そしてこのドラマは、その意識のドラマそのものなのだ……』と述べているように、ある人の視点ということは、換言すればその人の意識といってもよいと思う。この問題についてはさらに詳細に後述するつもりである。

それはともあれ、この初期では観察者的視点を設定しようとした努力は顕著で、これは連続感を与えるように見せかけるためと、第三者によって照明を与えてもらおうという意図であったことを注意しておきたい。

II コンフィダント

Roderick Hudson は例外だが、長篇では全能的視点をとることが多い。*Roderick Hudson* でそういう手法によるこの危際を悟ったためらしい。*The American* (1877) でも全能的視点に立っている。フランスの風俗習慣に無知なアメリカ人が、フランス社会で翻弄されるという物語だ。しかし長篇でも作者自身が説明する代りに、主役の相談相手になってくれる人——つまりコンフィダントを設けて物語を展開させる手段にしている。この作品の主人公は Newman という。②ニューマンはパリーへきて旧友の Tristram に偶然に会う。この男はアメリカ人で、長くパリーに住んでパリー通になっている。ニューマンはこの男に意中をうち明けるが、このトリストラムが第一のコンフィダントだ。ところがニューマンはすぐトリストラム夫人の方に

② ジェームズには悪太郎式に人名で性格の一部を表わそうとする傾向がある。Goodwood (*The American*), Winterbourne (*Daisy Miller*), Quint (*The Turn of the Screw*), Miss Overmore (*What Masie Knew*) などはそういう例だが、これはホーソンが *The Scarlet Letter* で Chillingworth, Dimmesdale などの人名を用いたのを模倣したものであろう。

興味を感じ出して、夫人の方が夫にとって代って第二のコンフィダントになる。この夫人をとおしてヒロインを知るようになる。そして推理小説風の興味で読者をひっぱってゆく。ジェイムズはこの作品を *Atlantic Monthly* 誌上に連載していた当時の気持ちを、「序文」の中で彼独特の婉曲であいまいな方法で次のように述べている。

I ask myself indeed if, possibly, recognising after I was launched the danger of an inordinate leak—since the ship has truly a hole in its side more than sufficient to have sunk it—I may not have managed, as a counsel of mere despair, to stop my ears against the noise of waters and *pretend* to myself I was afloat; being indubitably, in any case, at sea, with no harbour of refuge till the end of my serial voyage. (Vol. II, p. vi)

私はほんとうにこういうことを自問することがある。私が出帆してからのち、非常に大きな水の漏れる穴があって危険なことを認めながら——実際船腹には沈没させるのに十分以上の穴があいていたので危険だと認めたが、絶望ばかりはしてられず、耳を塞いで海水の音を聞くまいとし、自分は浮いているんだというふりをつとめてしなかったかどうかと。ともかく海上に出ているのは明瞭で、連続航海の終りまで避難する港はなかった。

推測してみるに、これは通俗作品に墮するのではないかという危惧だったように思える。

ここで興味があるのは、はじめ男性だったコンフィダントをやがて女性に移行させている点である。

Washington Square (1881) ではロマンティックでセンチメンタルな Mrs. Penniman がヒロインの相談相手になる。作者はこの作品をニューヨーク選集版から除いているが、技巧的でないという理由からだろう。しかし技巧的でなくとも、これはこれで一応成功しているのは皮肉といわねばならない。

The Portrait of a Lady (1881) は自由と高貴とを夢想して所信を断行した娘が、現実面で因襲に粉砕されるという物語である。ここではヒロイン Isabel の昔からの親友である Henrietta Stackpole と、イザベルの叔母の友人である Mrs. Merle とがコンフィダントになる。ヘンリエッタは前半に大きい位置を占めてイザベルの性格を分析し、マール夫人はイザベルの結婚前後を支配する重要なコンフィダントだ。ジェイムズは彼女を次のように考える。

Maria Gostrey and Miss Stackpole then are cases, each, of the light *ficelle*, not of the true agent; they may run beside the coach “for all they are worth,” they may cling to it till they are out of breath (as poor Miss Stackpole all so visibly does), but neither, all the while, so much as gets her her foot on the step, neither ceases for a moment to tread the dusty road. (Vol. III, p. xix)

ここに出るマリヤ・ゴストリーとは *The Ambassadors* に出るそういう性格の女性である。つまりミス・スタックポールは「軽い紐」であり、「馬車のそばを全力をつくして走るもの」なのだ。そしてマール夫人こそ真の agent で、ヒロインに人生の転機を認識させる。

ここまできてわかることは、ジェイムズの設定するコンフィダントはほとんどみな女性であるということだ。 *The American* にあったように、男性がこの役目をしていても、やがて女性がそれにとって代ることだ。それはジェイムズが、女性の方が秘密をうち明けたり相談相手になるのにふさわしいと考えるからだ。またジェイムズの全作品を通じて、さ迷う男性の導きになるのは女性で、そういう姿をとって女性が大きく浮びあがるが、このことはそういうこととも密接な関係があるだろう。

The Bostonians (1886) はアメリカの社会で婦人運動が盛んで、女性がその運動のため女性であることを忘れていたのを諷刺している。ここではコンフィダントとして Mrs. Luna や Miss Birdseye が出るが、これらの人物は単に中心人物の告白を聞くという役割だけでなく、そういうコンフィダントをとおして作中の重要人物が、他の重要人物の行動も知るといような役割にもなる。このようにコンフィダントはその性格が複雑化してくる。

次に短篇を見よう。 *The Aspern Papers* (1888) では Mrs. Prest をコンフィダントとして導入部を展開させる。そして夫人が必要でなくなると、夫人が避暑に出かけるという口実で場面から追い払う。ついで女主人公の姪だという Tina が大きく浮びあがってくる。この女性がいわゆる major confidante で、相談相手にもなり、案内役にもなり、はては話者に求婚する始末で、ティーナなくてはこの作品は不可能なほどである。もうこうなると添景的人物とかコンフィダントの域を越えて副次的人物の性格をおびてくる。

「観察する」という言葉はジェイムズの文学では特別な意味あいをもっている。しきりに観察者を設ける。 *The Tragic Muse* のはじめの方でもすぐ *The spirit of observation is naturally high at the Salon.* (p. 3) 「観察しようという精神は、自然客間では強いものだ」とか *even the most superficial observer would have marked* (p. 3) 「もっとも浅薄な観察者でも気がついただろう」とかいう文句に出くわす。初期の頃の短篇 *A Day of Days* (1866) でも、二人の若い男女の間にロマンスが生まれそうできて、*“It’s a very pretty little romance as it is……and just to have seen her like this—that is enough for me.”* (Edel Vol. I, p. 164) 『それはこのままで、非常に美しいささやかなロマンスなんだ……そして彼女をこういうように見たということだけで——それで僕には十分なんだ』とあって男は別れる。これに類する例はいくらでもある。つまり観察するだけで十分なので、不実行という裏面の意味をふくんでいる。この観察者とコンフィダントとが同一作品に別々に存在することがあっても不思議ではない。

The Siege of London (1883) はそういう作品である。ロンドンのアメリカ大使館員 Waterville と、アメリカの牧場主で鉱山所有者の Littlemore とが交互に Mrs. Headway を観察する。観察者だから用事もないのに夫人を訪問しなければならないというむりがときどき起る。夫人はアメリカ西部生れの身分の低い女で、数度離婚したことがあり、最後に金持ちのヘッドウェイと結婚して死別し、今では裕福にくらしている。ニューヨークで社交界に出ようとして失敗したので、こんどはロンドンの社交界を攻撃しようとしている。美人であるところ

から Sir Arthur Demesne に思われている。夫人は自己宣伝をする一方、旧知の同国人リツルモーアなどから身分のりっぱな女だといってもらいたがっている。以上のことがウォーターヴィルとリツルモーアの観察からわかる。さてディメインの母にあたる Lady Demesne はヘッドウェイ夫人をどうしても信頼できないので、息子のことが心配でならない。それでリツルモーアの姉で英国で結婚している Mrs. Dolphin などをおしてヘッドウェイ夫人の素性を知ろうとする。それで最後に夫人の素性がよくないことが知れるが、そのときはディメインと夫人との婚約が発表されたあとだったという。このドルフィン夫人がコンフィダントにあたるだろう。

Ⅲ 代 理 人

コンフィダントは話者に代って中心人物を浮びあがらせる。だからコンフィダントの中には一種の話者的性格が含まれている。このコンフィダントをこれまでのように臨時的なものではなくて、終始一種の介在者的視点として作用させたらどうだろうか？ そして必要なときは本来の意味のコンフィダント的性格を残しておいたらどうだろうか？ こういうことをこの時期になってジェイムズは考えるようになったものと思われる。つまり観察者の視点とコンフィダントとの歩みよりである。

先ず *The Author of "Beltraffio"* (1884) をみよう。ここでは文学を愛好しているアメリカ人が一人称の話者になる。Mark Ambient は英国の作家で、芸術のための芸術を主張している。彼は「ベルトラフィオ」という作品で有名だが、この短篇では「ベルトラフィオ」の内容には少しも触れてない。ジェイムズの手法は self-revelation に特徴があるのだから、作者または話者が芸術至上主義的だなどと説明する代りに、作品の内容をある方法で自然にわからせればもっと効果的だったと思われる。このことは *The Middle Years* (1895) とか *The Figure in the Carpet* (1896) などについてもいえる。夫人は美しい人で、夫婦の間に Dolcino というかわいい男児がある。夫人は夫の文学を嫌って、影響が子供におよびはしないかと心配している。そういう事情が、その頃その家に滞在しているアンビエントの妹をおしてわかる。夫人はドルチーノをなるべく父親に近づけないようにしている。「ベルトラフィオ」を愛好している話者はもちろん夫人から嫌われる。あるとき子供が病気になり、母親は一心に看護する。その頃話者はアンビエントの文学を夫人に推奨してやまないで、夫人は近作の校正刷を片手にして読みながら子供を看病する。しかし読んでみてもやはり以前どおりの極度の審美主義的作品なので落胆し、夫を病室へ入れようとしないう。遂には医者も入室するのを断わるようになり、こうして故意に子供を死なせてしまう。「序文」はのちになって書いたものだから、その当時のジェイムズの考えかたを知るにはノートブックスの方がつごうがよいので、ここではノートブックスを引用する。話者はこのアンビエントの文学の愛読者で、たまたま英国へやってきて、アンビエント家に数週間滞在すると述べてから、

He (=the narrator) guesses, and the wife sees that he has guessed, that she has let

the child go; in her exaltation and excitement she virtually confesses it to him. He keeps his knowledge to himself—never imparts it to the husband. She is more conciliatory to the latter, it may be conjectured, after the death of the boy. All this would require prodigious delicacy of touch; and even then *is* very probably too gruesome—the catastrophe too unnatural.^③

彼（話者）は彼女が子供を死なせてしまったと想像し、妻には彼がそう想像したことがわかる。彼女は狂喜と昂奮のあまり話者に事実上そのことを話してしまう。話者はそれを自分の胸にしまっておいて——けっして夫に話すことはない。子供の死後、彼女は夫に対して以前よりは妥協的になることが推測できる。これには大変微妙な筆さばきが必要であろう。そしてそれができた場合でも、あまりにもすごいものになるだろうし——結末は不自然すぎるものになるだろう。

これで見ると、ミス・アンビエントは最初の計画にははいていなかった。“prodigious delicacy of touch”を必要とするので、のちになって考え出されたものだということがわかる。終始一貫してというわけではないが、夫妻のことがミス・アンビエントを介して伝えられる。以前の作品だと彼女はコンフィダントかそれに近いものになるところだ。

こういう方法は大きくいえばすべて間接接近法である。上の短篇では話者とミス・アンビエントがいるから二重間接接近法ともいえる。つぎに *The Pupil* (1891) をみよう、Penberton は貧しい大学生で、ニースにきているアメリカ人 Moreen 家の家庭教師になり、息子の Morgan を教えている。ところがペンバートンが謝礼のことでモリーン夫妻と接衝しても要領をえない。モーガンは頭のよい少年だが、病弱で早熟だ。ペンバートンはモーガンをとおして、両親が強欲で下劣で虚栄心が強く、借金も払わないような人たちであることがわかる。はては夫人が家庭教師に借金を申し込むようにさえなる。感受性の強いモーガンは万事を知っていて先生の前でいたたまれない気持になる。読者はペンバートンをとおし、さらにモーガンをとおしてモリーン夫妻のことを知るわけだから、ここでも二重間接法だ。この短篇についてはノートブックに書き入れがないから、「序文」を見ると次のようにある。

…all I have given in “The Pupil” is little Morgan’s troubled vision of them (=the Moreens) as reflected in the vision, also troubled enough, of his devoted friend (=Penberton). The manner of the thing may thus illustrate the author’s incorrigible taste for gradations and superpositions of effect; (Vol. xi, p. xviii)

…私が「生徒」の中で書いたことといえば、モーガンの両親を見る目が乱れているということと、それがモーガンの献心的な友人ペンバートンの非常に不安な目に反映されるということだ。こういう書きかたは、漸次的移行とか効果の積み重ねとかに対する著者である私の

③ The Notebooks of Henry James. Edited. by F. O. Matthiessen and Kenneth B. Murdock. 1947. p. 58

どうにも直しようのない趣味を例証することになる。

つまりジェイムズ好みの *process of vision* である。そしてわれわれは世間である情報入手するのに、こういう方法によることが多い。ジェイムズによると芸術は「見せかけ」で、ここでも「見せかけ」がすらすらと運んでいるという印象を受ける。

介在者が最も大きく浮びあがってくるのは *The Death of the Lion* (1894) だろう。話者は一人称で、語られる人は Neil Parady という文壇の大家や彼の取巻き連中だ。世間の人には彼の作品をよく読んでもないのに、大立者というだけの理由で、彼の日常生活を探ったり、サインを求めたり宴会に招いたりして、作家の貴重な時間を何とも思わない。大醸造家の夫人 Mrs. Wimbush などはその一人だ。ある日夫人は知人を別荘に招待し、パラディーにこれから出版しようとしている作品を朗読してもらうことになる。ところが体の弱いパラディーは前の晩発熱し、一方原稿の方は転々とまた貸しされ、遂に列車の中におき忘れられて行方不明になる。それとも知らず作家は死んでしまう。

内容はこれだけのものだが、これが新聞記者 Pinhorn の眼をとおして語られる。その結果はどうかというと、迂回するわけだから叙述が長くなり、読者に焦燥感を与える。または色ガラスをとおして見ているような感じを与える。だから現われる結果が異常なものであれば効果的だが、平凡な内容のものでは読者は裏切られたような印象を与えるかもしれない。ジェイムズはノートブックの中では自分の手法についてはあまり触れないがこの短篇については、*The bewildered old hero is murdered by the interviewers—but the consciousness of the moral should probably reside only in the person telling the story, a friend, a companion, an observer and spectator of the drama.* (p. 148) 「当惑した老主人公は会見者によって殺される——しかしその寓意の意識は物語を語る人にだけ存すべきだろう。その人が友人であり、相棒であり、ドラマを観察し眺める人なのだ」と述べ、さらにこういう介在者の機能について「序文」の中で多少かけ離れ、物語にあまり深く巻きこまれず、興味をもって知る知的な目撃者ないし報告者を設定して物語を進める好みのあることにつづけて、

The somebody is often, among my shorter tales I recognise, but an unnamed, un-introduced and (save by right of intrinsic wit) unwarranted participant, the impersonal author's concrete deputy or delegate, a convenient substitute or apologist for the creative power otherwise so veiled and disembodied. (Vol. xxiii, p. v)

この誰かは、短篇の中で認めることだが、単に指名されもせず、紹介されもせず、そして（内在的機知の権利がある場合は別として）保証されない参与者であることがよくある。無人格の著者の具体的代理人または代表であり、創造力の便利な代用物か弁解者なので、その他の点では覆面をして肉体をもたぬものだ。

つまりこういうものは無人称的作者の代理人だという。これをわかりよくまとめてみれば次のようになるだろう。

作者——無人称的作者——一人称の話者——代理人——中心人物

ジェイムズの作品では作者とは別の無人称的作者在り考えられ、この作品ではピンホーンがその代理をしているということになる。

一人の代理人がおけるとすれば、二人三人のそういうものがおけるはずである。一人の代理人がいても歯がゆいのに、それが二人三人となつてはやっかいなことになる。 *The Coxon Fund* (1894) はそういう作品に近い。雑多なものを洗い去った本筋は簡単だ。Saltram は高貴の知性をもっている思想家・講演者・著述家だ。四十を過ぎたばかりの働き盛りだ。しかし講演の約束をしておいてこなたったりして、少しだらしないところがある。くらしもよくない。一方 Anvoy はアメリカ娘で、叔母の Lady Coxon が未亡人になってロンドンに住んでいるので会いにくる。彼女は叔母の知り合いのサルトラム夫人をとおして、サルトラムがすばらしい人だということを知り、彼の講演会にも出席して興味を感じるようになる。ところでコクスン夫人の亡夫は、道徳的真理を研究する基金として相当な資産を残している。そして夫人は亡くなる時これをアンヴォイの管理に任せる。彼女はサルトラムをこの基金の利用者にする。すると彼は金力に飽満し、同時に真退がはじまって何も書けなくなる。

これだけのアイロニカルなものだが、これが実に遠廻しに描き出される。先ず一人称の話者がある。ジェイムズはノートブックの中でこの作品を「ある印象」にすると述べてから、That is, I must do it from my own point of view—that of an imagined observer, participator, chronicler. I must picture it, summarize it, impressionize it, in a word—compress and confine it by making it the picture of what I see. (p. 160) 「つまり、私はこれを私の視点から書かねばならない——ある想像された観察者とか参加者とか記録者の視点から書かねばならない。私はそれを絵にかき、要約し、印象にとめ、一言でいえば——それを私が見るものの絵にすることで、圧縮し制限しなければならない」この話者が中心人物のサルトラムとアンヴォイとを観察するわけだが、直接に観察するということはほとんどない。アンヴォイと婚約していて、サルトラムを紳士でないとと思っている政治家の Gravener や、サルトラム夫人や、夫人の友人の Adelaide の三人を交互にとおして見られる。つまり三人の代理人がいるわけだ。読者は中心人物が遠くの方にいる感じを受ける。代理人を極度に使用した例だ。

The Coxon Fund の翌年に発表された *The Next Time* (1895) もなかなか手がこんでいる。「私」という話者は文学批評家で、真の文学がわかる。話者の友人 Mrs. Jane Highmore は売れっこの女流作家で、安っぽい恋愛小説を器用に書いている。しかし彼女は自分がいわゆる文学成功者だということの真の原因がわかっていない。話者の友人で故人になった作家に Limbert がいる。リンバートの美しい妻 Maud はハイモーア夫人の姉にあたるので、ハイモーア夫人も義兄のリンバートのことはよく知っている。話者がリンバートの短い生涯を語り、ハイモーア夫人の記憶がそれを補足する構造になっている。物語はリンバートとモードとの結婚以前に遡る。リンバートは作家を志して作品を発表するが、洗練されすぎていて売れない。話者の世話で新聞社のロンドン通信員になるが、文章の調子が一般向きでないというので首に

なる。彼はモードを愛しているが、モードの父親が文筆失敗者だったため、母親は娘の結婚の唯一の条件を収入にしている。こうしてリンバートはどうしても売れるものを書かねばならないはめになる。彼は新作を書き、ハイモア夫人の世話で雑誌に連載されて原稿料がはいる。そして収入があるようになったのでモードと結婚する。批評家、特に話者はこの作品に偉大性を認めるが、さて書物になって市場に現われるといっこうに売れない。そのうちつぎつぎに子供も生れるので、生計のためこんどこそはと思って低俗性の作品を書こうとするが、玉は玉で瓦にはならない。この一半の原因は、偉大だといって推奨する話者にもある。幸いある高級雑誌の編集者に拾われるが、ここでも世間の要求を満す力がないといって断られる。ハイモア夫人は一度だけでいいから義兄のようにみごとに失敗してみたいと思うものの、瓦は玉にはならない。

この作品についてジェームズは珍らしく技巧面のことを長く書いている。そしてこの頃の彼の考えかたを知るのに重要である。この作品は1895年7月に *The Yellow Book* に発表された。そしてノートブックのこの短篇についての最初の書入れはその年の1月にしてあり、越えて6月に詳しい記入があるから、珍らしく着想早々に書きあげたことがわかる。1月26日にぼんやりした構想を述べてから、この主人公と対照的に低俗な人物で、低俗性をはっきり意識していない作家（たぶん女性）を考え出し、それを話者にしてはどうだろうか、と自己提案し、困難は話者を文学がわかる人物にしたい点にあると述べている。6月4日には荒筋を立て、もう一度技巧の問題にもどり、主人公と対照的な通俗作家をとり上げて、*Is this person the narrator—and do I simplify and compress by making him so? The difficulty is that the narrator must be fully and richly, must be ironically, conscient: that is, musn't he? Can I take such a person and make him—or her—narrate my little drama naviement?… I become the narrator, either impersonally or in my unnamed, unspecified personality.* (p. 201) 「この人物が話者ではないのか———そうすることで単純化し圧縮できないものか。困難な点は、その話者は全面的にたっぷり意識していなければならず、皮肉に意識していなければならない点にある———つまり、そうでなければならないのか？ そういう人物をとり上げて、彼———または彼女———をして私のささやかな素朴なドラマを語らせることはできないのか。……「私」が話者になる。無人称的でも、指名されない、細別されない人物でもよい」と考察している。結局「私」が話者になることで落ちついたが、ここに出る話者は必ずしも「指名されない細別されない人物」ではなくて、しっかりした批評家であって、リンバートの偉大さを認め、その評価がリンバートにとって逆に作用するようかなり重要な人物になる。この話者がいなかったらこの作品は薄っぺらなものになったかもしれない。だからここではこういう技巧が必要になってくると思う。ともかくここではハイモア夫人がある意味での代理人にあたる。

以上のことで、観察者の視点からコンフィダントをへて代理人へと微妙に考えかたが移動してきたことがわかる。そしてコンフィダントにも観察者の視点があり、代理人もコンフィダン

トでもあり観察者でもある場合がある。そしてコンフィダントとしては女性がふさわしいというのがジェームズの考えだったが、代理人も女性が多いということは注目してよいと思う。

IV 意識の焦点

A Bundle of Letters では作者が介入しないで作品自体に語らせようとした。またその後の技法も、いわばどうしたら作者の姿をくらすことができるかという技法である。またジェームズは早くたら劇に興味があって、この頃すでに *Pyramus and Thisbe* (1569) 以下4篇の劇作をしている。④ こういうジェームズが劇的手法に思いあたるのは今一步というところにきている。つまり今まで述べてきた代理人に意識を集中したらどうだろうかという問題は紙一重のところにきている。

1893年作の *The Middle Years* で、主人公のデンクームが徐々に苦心して到達した自分の手法のことを述べて、Dencombe was a passionate corrector, a fingerer of style; the last thing he ever arrived at was a form final for himself. (Vol. XVI, p. 90) 「デンクームは熱心な改訂好きで、文体をいじるのが好きだ。彼が最後に到達したものは彼独自の決定的な形式なのだ」とか、a certain splendid “last manner” (p. 98) 「あるすばらしい『最終的手法』」とかいっている。この「最終的形式」というのはどうやらこの劇的手法をさしているように思える。このことはそのころの作品を検討してみても証明できると思う。

A London Life (1888) では若い女主人公 Laura Wing の意識に事件が集中させてある。ローラは両親を失ってから遺産もないので、金持ちの英人と結婚してロンドンに住んでいる姉の家で家事を手伝いながら寄寓させてもらう。ところが義兄も姉も身持ちがわるいのでローラは悩む。ただ知り合いの Lady Davenant が頼りになるだけだ。この頃アメリカから Wendover という青年が紹介状をもって義兄の家に訪ねてくる。青年がよくやってくるので、これをローラの方では自分に好意をもっているためだと一方的に解釈する。そして姉の家から去る手段にとある口婉曲に青年に求婚する。ところが彼の方では思いもよらぬことで、彼は英国の家庭を観察するのに興味をもっていたのだ。ローラは恥しさに堪えられないでウェンドウヴァーに再び会うまいと決心する。彼はデイヴナント夫人から実状をきいてローラにすまなく思っているうち、しだいに彼女に好意をよせるようになる。そして彼女に求婚するが拒否される。アメリカへ去るローラを追って彼は根気よく追う。

デイヴナント夫人はコンフィダントにあたる。そして全事件がローラの意識に集中するように書いてあるのに、12節のデイヴナント夫人とウェンドウヴァーとの会談の部分でこの統一が破綻している。つまりこの部分だけがローラの意識とは無関係なのだ。おそらく娘の意識だけでは事件の实在性が疑わしくなるから、これに客観性を与えようとしてこういう場面を設けたのだろうが、それにしてもジェームズが気にする作品の持続感とか統一というものが破れてい

④ The Complete Plays of Henry James. Edited by Leon Edel. Rupert Hart-Davis, 1949.

ることになる。

The Chaperon (1891) では Mrs. Tramore はかって愛人と墮落ちし、愛人と死別してロンドンへ帰ってきたが、夫や社交界から見離されて淋しくくらししている。夫の没後、祖母や叔母などの反対を押しきり、さらに夫の遺言にも反して、娘の Rose は母と同居する。ローズは美貌と美質とで徐々に社会から認められ、逆に母に対して附添いの役目をして社交界へ引きもどしてやる。やがでローズは結婚するが、母は遊びに行くところがたくさんできて、娘の家へ行く暇もなくなる。

ここでも前作のローラと同じようにローズの意識にすべての事件を集中反射させている。これについて作者の考えをみると、ノートブックに、*Make it purely dramatic, make it movement and action. …… Make it a vivid London picture—the picture of what Rose Tramore does and how she does it.* (p. 108) 「それを純粋に劇的なものにし、それを動作と行動にせよ……それを鮮明なロンドンの絵にせよ——ローズ・トラモーアが行動するものと行動の仕かたの絵にせよ」とある。これはローズを中心にして事件を劇的に展開するように書くことだと思える。「序文」には *A London Life* と同じように明かすみに出された人間の窮境を扱っているというので第十巻に並置したと述べてから、次のように筆を進めている。

They are each—and truly there are more of such to come—“stories about women,” very young women, who, affected with a certain high lucidity, thereby become characters; in consequence of which their doings, their sufferings or whatever, take on, I assume, an importance. Laura Wing, in “A London Life,” has, like Fleda Vetch, acuteness and intensity, reflexion and passion, has above all a contributive and participant view of her situation; just as Rose Tramore, in “The Chaperon,” rejoices, almost to insolence, very much in the same cluster of attributes and advantages. (Vol. X, pp. xv—vi)

おのおのの作品は——実のところこれからもそういう作品があるが——「婦人についての物語」であって、非常に若い女性で、ある程度事態をはっきり見透す力があるので登場人物になるのだ。その結果彼女たちの行動・苦難、その他何でも重要性をおびると思う。「あるロンドンの生活」のローラ・ウィングは、フリーダ・ヴェッチと同じように、鋭さと激しさと、内省力と情熱とをもち、中でも自分の立場を干渉者として眺めて自分を有利に導く。それとちょうど同じように「附添い」のローズ・トラモーアは、厚かましいといってもいいほど同じようなたくさんの特質と利点とに恵まれている。

つまり豊かな感受性をもたせるため若い女性にする必要がある。周囲に群る影の中の「中心の光」なのだ。読者に訴える力が興味ある少女自身の眼や経験を仲介にする。それで事件が豊かに色づけられる。しかしこの技法はまだ十分な魅力を発揮するまでにいたっていない。

集注される意識が、以上2作品のような比較的公平で洞察力のある少女である場合は現実ではあまり多くない。それでは逆の場合にこの技法を適用したら——そういうことをジェイムズ

は当然考えたにちがいない。奔放で偏向した、ときには病的な意識に事件が反射されれば興味深いことだろう、と考えたにちがいない。*The Marriages* (1891) はそういう意図で書かれている。Colonel Chart は妻を亡くしたので、Mrs. Churchley を後妻に迎えようとしている。ところが火佐の娘 Adela は亡くなった優しい母の面影が忘れられない。それで娘にはチャーチリー夫人の扇子も眼も鼻もいっさいがグロテスクに見えて、そういう女を思い出の家庭に侵入させたくない。思いあまって娘は夫人のもとへ行き、亡くなった母が父のため不幸だったと虚構のことを話す。こういうことがもとでその縁談は破れる。この作品が成功しているかどうかは別として、この娘の意識に焦点が合わせてある。この点についてはノートブックスには何の書き入れもないが、「序文」では、この焦点は the fond imagination, the possibly poisoned and inflamed judgement, of the suffering subject (Vol. XV III, p. xix) 「受難者の盲信的想像で、たぶん有害で炎症した判断」だとある。

長篇 *The Spoils of Poynton* (1896) は、相手の男性の心が真に成熟して、彼自身の判断で行動できるようになるまでは、周囲のものの意に添ってまでしいて結婚したくない Fleda という娘の生きかたを書いたものだ。これにポイントン邸の美術品の争奪を織りまぜて肉づけして固定化したものだ。彼女には美術眼も想像力もあるので、彼女を中心意識にしている。この作品の内容についてはノートブックスの中に相当長いメモがあるが、この中途あたりの手法について次のようにある。

I musn't interrupt it too much with elucidations or it will be interminable. IT MUST BE AS STRAIGHT AS A PLAY — that is the only way to do. Ah, *mon bon*, make *this, here*, justify, crown, in its little degree, the long years and pains, the acquired mastery of scenic presentation. (p. 253)

私はあまり説明しすぎてと切ってはならん。でないとしたらだらししたものになるだろう。この作品は劇のように直截でなくてはならん——これができるただ一つの方法だ。ああ、ここでこの作品で、劇的表現の長い年月と骨おりと習得した技巧とを、少しでも正当づけ、飾ろう。

このように「劇的に表現しよう」という決意のとおり直截であり快調である。そしてまたいかに劇的手法にこだわっていたかもわかる。しかし劇的手法といっても首尾一貫してそうなっているわけでもない。それは第1節で無人称の作者が出て、総括的態度でシチュエーションのある部分が述べているからだ。

このことは *What Masie Knew* (1897) でも同じである。最初に短い前おきがあって大局が客観視されている。伶俐な少女メイジーの意識に腐敗したおとなの世界が反射するわけだが、少女の意識だけでは不十分だからこういう大局的の説明が必要なのだろう。そうだとすれば少女を中心にしたのは適切でなかったともいえる。Vol. XI の PREFACE でイメージは register of impressions (p. vii) 「印象の登録器」だと述べ、そしてこの風に揺れている軽い意識の内容は粗野な少年であっては困るといって、……since, beyond the fact that little

boys are never so “present,” the sensibility of the female young is indubitably, for early youth, the greater, and my plan would call, on the part of my protagonist, for “no end” of sensibility. (p. viii) 「少年というものはいつも「居合わせ」ているものではないという事実以外に、娘の感受性は若いあいだは少年より、豊かで、それに私の計画では、女主人公の側にいくら感受性があってもかまわないからだ」とつづけている。

意識集中的ということは、換言すれば劇的であり自己展開式だということである。これをさらに推し進めると窮極は脚本形式になる。小説的説明がいらす、人物の動作を述べるだけで、会話で終始してよい。観察者・代理人・中心意識などは表面上不要になってくる。*The Awkward Age* (1899) はそういう作名である。10幕物で38の場面に細分される。この「序文」を見ると作者は手法のことに詳細に触れている。一つの主題を中心にして周囲に10の輪がつながっていて、おのおのの輪にも中心があるという意味のことを次のように書いている。文中 light というのは輪の中心にあたる。

Each of my “lamps” would be the light of a single “social occasion” in the history and intercourse of the characters concerned, and would bring out to the full the latent colour of the scene in question and cause it to illustrate, to the last drop, its bearing on my theme. I revelled in this notion of the Occasion as a thing by itself, really and completely a scenic thing, and could scarce name it, while crouching amid the thick arcana of my pian, with a large enough O. The beauty of the conception was in this approximation of the respective divisions of my form to the successive Acts of a Play—as to which it was more than ever a case for charmed capitals. The divine distinction of the act of a play—and a greater than any other it easily succeeds in arriving at—was, I reasoned, in its special, its guarded objectivity. (Vol. IX, pp. xvi—vii)

おのおのの「ともし火」は登場人物の来歴や交渉での一「社交面」を照らす光で、当面している場面の潜在的色彩を十分に表わして、私の主題への態度を徹底的に照明するだろう。私はそういう社交面を他の場面と関係がなく、徹底的に劇的なものだという考えが嬉しく、それをどう呼んでいいかもわからないままに、深い神秘の技巧の中にうずくまって大きな感歎の声を洩らしていた。それぞれの区分けが、劇のあい次ぐ幕に近似しているという点がすてきな考えだった——それは今まで以上に特筆大書すべきことだった。劇の幕のような神聖な区分が——そしてそうすることでどれよりも大きな幕にうまくなれることは容易なことだが——特にその客観性を守ることにすると推論したのだ。

10幕に分けられていて、おのおのの幕に一応別々の中心があるが、大きい立場で見るとすべての会話は皆ナンダを背後にもっている。だから形式上の観察者とか中心意識はないが、内容上では大きい中心があるということになる。この作品が発表されてから、ジェイムズは Miss Henriette Reubell から手紙をもらった。この書翰の内容は正確にはわからないが、彼の返信

から察して質疑の手紙だったことがわかる。ヘンリエッタ・ルーベルという人はパリーに住むアメリカ人で早い頃からの彼の女友達だ。彼は1899年12月12日に返信しているが、彼の手法の説明にもなっている。

Your bewilderment over *The Awkward Age* doesn't on the whole surprise me—for that ingenious volume appears to have excited little but bewilderment—except indeed, *here*, thickwitted denunciation. A work of art that one has to *explain* fails in so far, I suppose, of its mission. I suppose I must at any rate mention that I had in view a certain special (highly “modern” and actual) London group and type and tone, which seemed to me to se prêter à merveille to an ironic—lightly and simply ironic!—treatment, and that clever people at least would know who, in general, and what, one meant. But here, at least, it appears there are very few clever people! One must point with finger-posts—one must label with *pancartes*—one must explain with *conférences*! The *form*, doubtless, of my picture is against it—a form all dramatic and scenic—of presented episodes, architecturally combined and each making a piece of the building; with no going behind, *telling about* the figures save by their own appearance and action and with explanations of everything by all the other things *in* the picture.

「やっかいな年齢」についてあなたが当惑されたことは全体からみて私には驚きではありません——この精巧な作品はずいぶんまごつかせたようですから——しかしこ英国でのように、鈍重な非難があるのは別としてですよ。芸術作品が説明を要するということは、もうそれだけで使命を失っていると考えます。ともかくこうことはいっておかねばならぬと思います。それは私がある特に社交的な（非常に「現代的」で現実的な）ロンドンの団体と型と調子とを頭にもっていて、それを皮肉に——軽妙にまったく皮肉に——扱うのにすばらしくふさわしいように思えたのです。そして少くとも頭のいい人だったら一般に誰のことを、何のことを書いているかがわかるでしょう。しかし少くとも英国では頭のいい人は非常に少いようです。指標をつけてやり——レッテルを貼ってやり——会議を開いて説明してやらないとわからないのです。私の作品の形式がそれとはっきり対照的なのです——すべて劇的な

⑤ ミス・ルーベルは1876年からのジェイムズの友人で、彼はパリーへ行くたびに彼女のサロンを訪れた。——Selected Letters of Henry James Edited and Introduced by Leon Edel (1959, p. 153). ジェイムズの兄あての書翰の中で彼女のことを次のようにも書いている。“……extremely ugly, but with something very frank, intelligent and agreeable about her. ……If I wanted to desire to marry an ugly Parisian American, with money and *toutes les élégances*, and a very considerable capacity for development if transported into a favouring medium Miss Reubell would be a very good objective. But I don't.”—Henry James: the Conquest of London. By Leon Edel (1962, pp. 232—3)

⑥ The Letters of Henry James. Selected and Edited by Percy Lubbock. Scribner's, 1920. Vol. I, p. 333

です——挿話を提供し、それを建築的に結合し、おのおのが建物の一片をなしています。舞台裏であやつることもいらず、人物の説明もいらず、人物が出て動作するだけでよく、説明といっても、この劇の中の他のものが説明するだけに止めたのです。

こういう脚本形式に近いものはこの作品だけで、実験であり、彼の劇化の手法の進化の上での一つの変種だったように思える。

本論からは少し逸脱するが、ここでジェームズの好みの考えかたの一つを述べてみたい。これはやはり意識に関係のあることで、彼のように意識の問題に没頭していれば、当然立場をかえて意識し合うということも考えつく。例えば、Brooksmith (1892) の中で、主人が他界したあとで執事のブルックスマスの身の上をいろいろ話者が心配するくだりがある。しかし執事の方では話者には何ともすることができないことがわかっている。He knew I really couldn't help him and that I knew he knew I couldn't. (Vol. XVIII, p. 362) 「彼は私がほんとうに助けてやれないことを知っていたし、そして私がどうにもしてやれないのを向うで知っていることを私が知っているということを知っていた」とか、また she knows I know she knows (Vol. IX, p. 67) 「彼女が知っているのを私も知っているということを彼女は知っている」などもジェームズではありふれたことだが、What Masie Knew の XIX にはこの極端な場合がある。ある気まずいことがあってクロードとメイジーとがだまって対面しているとき、メイジーの意識は次のように流れる。

…while they sat together, there was an extraordinary mute passage between her vision of this vision of his, his vision of her vision, and her vision of his vision of her vision. (Vol. XI, p. 182)

…二人が坐っているあいだ、この彼の考えを彼女がどう考えているか、彼女の方の考えを彼がどう考えているか、そして彼女の考えについての彼の考えを彼女がどう考えているか、ということのあいだに異常な暗黙の交流があった。

これはいかに彼が意識の問題につかかれていたかということの傍証でもある。劇的手法を使ってもっとも成功を収めたのは *The Turn of the Screw* (1898) だろう。これについては本報書第5号で論じたのでくわしい説明は避けたい。この作品が成功した理由は、異常な世界を扱っていることと、そういう世界を劇的手法で段階ごとにくり展げて見せるからだと思う。女家庭教師が知る程度まで読者には知らされないし、彼女がするむずむずした体験を読者も再体験するような気分になるからだ。読者は幽霊が出現するなどばかげたことと思いながらも、ネチネチした世界に引きずりこまれる。

この作品にも前書きがあって、そこで Douglas というものが遠曲な方法で、女家庭教師の手記は信頼できるものだというもっともらしい説明があって、それから手記に移る。ジェームズのこれまでの作品だったら、ダグラスが彼女を観察するとか、または彼女が体験したことをダグラスに報告にくるといのように組立てられるのだが、この作品では作者もダグラスもこの前書きのため一応姿をくらましたような印象を受ける。つまりここでもジェームズの「見せか

け」の手法が成功している。そして本文になって一人称で経験が語られているのも効果を収めている原因だと思う。この一人称の女家庭教師の意識に焦点を合わせるため、具体的には初版では perceived; I now recollect; it appeared to me などの表現を駆使している。これを改訂版では felt; I now feel; it struck me; Mrs. Grose affected me と一様に改めているが、これで意識の集中度がさらに強まったように思える。さらにこの作品では家政婦の Mrs. Grose という人が出る。女家庭教師の自分だけについての手記だったら、彼女の幻覚だと一笑に附されようが、この忠実なグロウス夫人が設定されたため人間関係ができて作品が複雑になる。この夫人がコンフィダントにあたり、夫人がなければこの作品は劇的にうまく進行しないだろう。またただ一人の相談相手だからコンフィダントとしての役割は大きく、女家庭教師の引きたて役としては適切だと思える。

最後に *The Ambassadors* (1903) を見ることにしたい。作者もこれを「序文」で quite the best, "all round," of my productions (Vol. XXI, p. vii) 「私の作品の中でまったく最良の『全能の作品』」と自負しているし、また Dorothy M. Richardson (1882—1957) は彼女の連作小説 *Pilgrimage* の第8巻にあたる *The Trap* (1925) の中で *The Ambassadors* にふれている。そこでは女主人公の Miriam が一心にある作品に読み耽っている。作者はなかなか作品名を明かさないが、ようやくそれが *The Ambassadors* だということがわかる。そして次のように書いている。And it was he after all who had achieved the first completely satisfying way of writing a novel. 「そして小説の書きかたで、最初にまったく申し分のない方法を達成したのは結局彼だった」これでもこれが問題作であり、ジェームズの手法がここで集約されているように思えるので、ここで少し詳細に調べてみたいと思う。

これはアメリカの片田舎で清教徒的に生きてきた Strether という男が、パリーにきて別な生きかたに開眼する物語である。こういうみかたからは啓示の文学であるともいえる。徐々に開眼してゆくから、作者の process of vision を適用するのにもっともふさわしいといえる。全巻をとおして視点はストレーザーに与えられ、例のごとく全事件はストレーザーの意識に集中する。開巻3ページばかりを見ても、（そしてこの部分は全体の雰囲気支配するために重要なものだが）ストレーザーの視点にすべてを集中させる手段として、「意識」に関する語句、例えば the fruit of a sharp sense; a consciousness of personal freedom; the oddity of a double consciousness、「思案・熟考」に関する語句、例えば he reflected that, また「知覚」に関する語句、例えば was aware of; became aware of; he turned away to find himself facing a lady; only to find himself forsaken などが多用してある。これはジェームズのこれまでの作品についてもあてはまる。このためストレーザーが経験するパターンが、同時代読者の中でも広がるような気がする。しかし *The Turn of the Screw* のような短篇ならともかく、「使臣たち」のような長篇では、それだけのことなら作者が満足する all round な作品にはなりえないだろうと考えたにちがいない。もちろん作品を劇的に進行させるには次から次へとコンフィダントを設定する必要がある。ここでも Maria Gastrey, Bilham, Chad,

Madame de Vionnet などのコンフィダントを駆使している。しかしこれだけならそれまでに出した作品についてもほぼ同じことがいえる。それではこの作品でとった手法にはどこか従来のものとはちがったところがないとかなければならないということになる。

この作品はあくまでストレザーの視点である。しかしこの作品に roundness を与えるため、いつのまにか巧みに視点をすり代えてこれを読者の視点でもあるようにして、最後まで読者にこのトリックに気づかせない。読者は知らぬまに、ストレザーを知るのにストレザーよりもよい地点を与えられる。ただし読者は読者の視点でもあるような錯覚に陥るだけのことである。これはコンフィダントの巧妙な駆使による。^⑦

それでは巧妙な使用法とはどういう点であるかを吟味したい。ジェイムズがコンフィダントの役割に変化を与えはじめたことは *The Bostonians* ですでに述べた。「使臣たち」で Maria が「紐」であることも既述した。作者は「序文」の中で Maria についてさらに次のように説明する。

She is the reader's friend much rather -- in consequence of dispositions that make him so eminently require one; and she acts in that capacity, and *really* in that capacity alone, with exemplary devotion, from beginning to end of the book. She is an enrolled, a direct, aid to lucidity; she is in fine, to tear off her mask, the most unmitigated and abandoned of *ficelles*. (Vol. XXI, p. xix)

本作品の性質上読者はいちじるしく友だちを必要とする結果、彼女は（ストレザーの友だちというより）はるかに読者の友だちだ。そして彼女はそういう資格で行動し、実際そういう資格でのみしか行動せず、終始模範になるほど献身する。彼女は明るみに出さず登録された直接の補助者であり、要するに、仮面をかなぐり捨てるため、もっともまぎれのない思い切った「紐」なのである。

この「明るみに出さず登録された直接の補助者」とか、その他のことにしても書きかたがあまりにジェムズ的すぎるし、抽象的すぎる。それで major confidante であるマリアに負わされた役割なり性格なりを具体的に検討してみる必要がある。それは「紐」としてのマリアの性格を変質させたことに、この作品の秘密らしいものがあると考えからだ。ストレザーはリヴァープールに上陸早々もっとも自然な方法でガイドをしている Maria Gostrey と知り合う。そのうち会うことになっている友人の弁護士 Waymarsh が訪ねてくる。

ウェイマーシュとの会談で、ストレザーが意気消沈していることや、Mrs. Newsome という人の代理で渡欧したことがわかる。このウェイマーシュも小さいコンフィダントで、マリアの補助役になっている。ついでマリアの指導で旧大陸に紹介されるわけだが、彼女との対話で読者に次のことがわかる。ストレザーはニューイングランドの小都市で雑誌を編集している。25のとき一度ヨーロッパにきたことである。妻を亡くして独身でいる。郷里には昔から親密に

⑦ この部分については次の書によって教えられるところが多かった。 The Craft of Fiction. By Percy Lubbock. Jonathan Cape, 1957. pp. 156-71.

している未亡人のニューサム夫人がいる。夫人にはチャッドという息子がいて、数年前からパリーに遊学に出している。ところがいくら帰郷を促しても帰ってこない。夫人は自分でパリーに出でこれられないので、ストレザーが夫人の名代としてチャッドを連れもどしにきた。息子が帰郷しないのは、悪いパリー女のせいだと夫人は思っている。夫人は49になり、ストレザーが編集している雑誌に出資している。彼女は彼を愛しているから、彼がチャッドを連れもどすことに成功すれば、彼にどういう運命が待っているかほぼ想像がつく。ところで彼は何かを逸したのではないかという固定観念のようなものにつかれている。以上は読者にわかることからの内容の要約だが、それ以後のことからも含めて、コンフィダントの機能という点からは次の3つのことが考えられる。第一は普通の「紐」と同じように読者に代って聞き手になり、ストレザーの中心意識にあるものを引き出す。彼に成功した場合の報酬の性質について探りを入れ、結局本当らしいものを探りあてる。第二はマリアの先見者的役割だ。彼女はチャッドに起ったと思われる二つのことを予言する。知性と直感力とを与えられている彼女には、自分が熟知するパリーでの出来事ではほぼ予想がつく。“One is that he may have got brutalized. The other is that he may have got refined.” (p. 69) 「一つは彼が残忍な仕打ちを受けたかもしれないということであり、今一つは彼が洗練されたかもしれないということだ」第三に、マリアは自分の分析力をストレザーに作用させて、話者がストレザーの意識を分析する代りをさせている。例えば彼とニューサム夫人との結婚の可能性について探りを入れたとき、彼が話をそらそうとするので、“You’re of a depth of duplicity!” (p. 72) 「あなたは底のしれない二重人格者です」といったりする。彼女はさらに追求する前に彼の性格の一端を次のように要約する。

“You’ll save him(=Chad). That’s who’ll save him.”

“Oh but with Mamie’s aid. Unless indeed you mean,” he added, “that I shall effect so much more with yours!”

It made her at last again look at him. “You’ll do more—as you’re so much better—than all of us put together.”

“I think I’m only better since I’ve known *you!*” Strether bravely returned. (pp. 73—4)

「あなたが彼を助けておやりになるでしょう。つまり誰が彼を助けるかということなのです」

「メイミーの援助があればです。それとも、あなたから援助してもらって大任がはたせるという意味だったら別だが」と彼はつけ加えた。

これを聞いて彼女はまたまじまじと彼を見た。「あなたでしたら、もっと大任がはたせませよ——あなたはとてもいい立場にいらっしゃるのですもの——わたしたちのものをみんなよせ集めたより」

「あなたという人を知ったからこそ立場がよくなったものと思っています」と、ストレザ

ーは大胆に答えた。

こうしてマリアは彼が新しい環境と調和するように徐々に助けてやる。Process of vision に欠くことのできないコンフィダントである。次に出てくるピラムでもチャッドでも、ヴィオネ夫人でもストレザーの開眼への道具立てであり、minor confidant(e) ともいえる。彼らもやはりある程度まで読者の視点であるように思わせるのに貢献している。そしてストレザーがこれらのコンフィダントをとおして知る以上には読者には知らされない。詳細には述べないが、以上のような役割でマリアはストレザーの開眼への道づれであるばかりでなく、彼女自身の性格をも劇的に絵画的に創造するのにも役だっている。

レオン・エデルは、この次々にコンフィダントを出す手法について、the telling the story through various angles of vision 「いろいろな視点をとおして物語を語る」と説明しているけれども、視点はあくまでストレザーの視点であって、ここで視点が複眼多角的にあるというのは、ジェームズの統一感という文学理論とも矛盾してくると思う。

「アンバサダーズ」が self-revelation という点で all round だということは、中心人物の意識に焦点を合わせたことと、巧みなコンフィダントの設定と、さらに以上のようにコンフィダントの性格を大きく変質させて、自己を展開すると同時に中心人物をも展開するという手法だと思う。これで視点はあくまでストレザーのものでありながら、読者は自分の視点でもあるような錯覚を起し、中心人物が経験することを同時に読者も経験するような感じをいさくようになる。ジェームズは1900年代に「序文」を書く時期になっても、自分の手法が隅から隅まではわかっていなかったのではないかと思えるふしぶしがある。前にあげた *The Awkward Age* の「序文」の中でも「それをどう呼んでいいかもわからないままに、深い神秘の技巧の中にうずくまって大きな感歎の声を洩らしていた」なども（一部分は言葉のあやでもあるだろうが）それを思わせるし、このマリアの役割にしても、「マリアはストレザーの友だちというより、読者の友だちだ」と説明するだけでは一般読者にははっきりわからないと思う。ストレザーの視点であると同時に、読者の視点でもあったような錯覚を起させる、というような意味あいの説明でなければ、ほんとうには了解できないだろう。ともかくジェームズ自身にはわかっていたのだろうが、一般の人に理解できるように説明することはできなかったようだ。

私は観察者の視点から説き起し、それからコンフィダント、次に代理人におよび、それからこれらすべてを残しておいて、代理人を中心人物にして意識の焦点とし、さらにコンフィダントの性格を大きく変質させることで作品に自己展開力を与えさせたことを述べてきた。これら

⑧ Henry James. By Leon Edel. University of Minnesota Pamphlets on American Writers. No. 4, 1960, p. 32

⑨ 「紐」であるマリアの分析については次の書に負うところが多かった。The Confidante in Henry James: Evolution and Moral Value of a Fictive Character. By Sister M. Corona Sharp. University of Notre Dame Press (1963). しかし本書はジェームズの技巧全体について述べたものではない。

は作品を劇的に進行させることで、作者が姿をくらましたような「見せかけ」の印象を与えるためだった。これがいわゆるジェイムズの「最終手法」で、「アンバサダーズ」以後も作品を書いているけれども、みなこの手法の適用だった。そしてこの手法こそ文学史上での大きな貢献だったと思う。

第二部 その他の技法

V 討 論 的 対 話

ヘンリー・ジェイムズはいわば知的作家である。彼が評論にすぐれているのもこれを証明するだろう。だから作品でもしばしば論理的討論的で、作者が好んでそれに耽っているようにみえる場合もある。ときには帰納法までももち出す。だから初期の作品 *Washington Square* の中で Dr. Sloper という明敏な医師などは彼の得意の性格だ。スローパー博士は財産目あてに無器量な自分の娘 Catherine に求婚してくる Morris の正体をわけなく見破るのだが、それは博士とモーリスの姉 Mrs. Montgomery との次の対話によく現われている。モントゴメリー夫人は貧乏な未亡人で、数人の子供をかかえ、その上モーリスからもときおりゆすられている。博士は夫人に弟のことを話させようとする。

“It is difficult to talk about one's brother.”

“Not when one is fond of him, and when one has plenty of good to say.”

“Yes, even then when a good deal depends on it,” said Mrs. Montgomery.

“Nothing depends on it for you.”

“I mean for—for—” and she hesitated.

“For your brother himself. I see.”

“I mean for Miss Sloper,” said Mrs. Montgomery.

「自分の弟のことを話すのはらくではございませんわ」

「弟さんを愛していて、弟さんにうんと美点があればらくですよ」

「はい、でも、それに容易ならぬ責任がかかっていると思います」と、モントゴメリー夫人はいった。

「あなたにとっては、なんの責任もありませんよ」

「わたしの申しますのは、あの——あの」と夫人は口ごもる。

「弟さんにとってですね。わかりました」

「お嬢さまにとってですわ」とモントゴメリー夫人。

博士はモーリスを仲間としてなら嫌わないが、娘の婿としてなら反対だ。彼を利己主義者で浅薄な人間だときめつける。

“I wonder you have discovered he is selfish,” she exclaimed.

“Do you think he hides it so well?”

“Very well indeed,” said Mrs. Montgomery. “And I think we are all rather selfish,” she added quickly.

“I think so too; but I have seen people hide it better than he. You see I am helped by a habit I have of dividing people into classes, into types. I may easily be mistaken about your brother as an individual, but his type is written on his whole person.”

「まあ、弟が利己主義者だなんて、どうしておわかりになったのでしょうか」

「うまく隠していると思いますか」

「ええ、とても上手に隠していますわ」と、モントゴメリー夫人。「それにわたくしたちみな、いくらか利己主義ですわ」と、夫人は急いでいいたした。

「僕もそう思います。弟さんよりもっと上手に隠している人たちを知っていますよ。僕わね、習慣として人間を組に分けて、つまりタイプに分けて考えるんです。あなたの弟さんのことでも、一個人としてならわけなくだまされるかもしれません。しかしそういうタイプだということが、人がら全体に書いてありますよ」

そしてこの型の男が女性に危害を加えることを説明してから、

“You have suffered immensely for your brother!”

“I don't know how you have found that out!” she exclaimed.

“By a philosophic trick — by what they call induction. You know you have always your option of contradicting me. But kindly answer me a question: Don't you give your brother money? I think you ought to answer that.”

“Yes, I have given him money,” said Mrs. Montgomery.

「あなたい弟さんのためにひどい苦勞をしてきましたね」^①

「まあ、どうしてそれをぞ存じですの」とさげんだ。

「哲学的トリックでね——つまりいわゆる帰納法でわかるんです。あなたは絶えず僕に逆らおうとしていらっしゃる。だが、どうか僕の問いに答えてください。あなたは弟さんにお金をあげませんか。それには答えてくださるべきですよ」

「ええ、お金をやりました」と、モントゴメリー夫人はいった」

これは初歩的な場合の一例である。次にジェイムズは *inconsequence* 「矛盾」とか *irrelevance* 「無関係」という語を愛用する。これはものを対立状態で考えることに由来する。新大陸を旧大陸と対立させて考えるなどもその一例だ。この「矛盾」「無関係」という語の使用も彼

① Washington Square. The Modern Library. 1950, p. 110—17.

この引用のはじめの方に *hesitated* とあるが、これはジェイムズの愛用語の一つで、改訂版では一様に *hung fire* と改めている。

の技巧と重要な関係にある。次にいくつかの例をみよう。

The Siege of London では、あるアメリカの母親が、息子が恋に陥っているらしい夫人のことで、同国人の Watervill にきく箇所がある。

“You know why I ask you these things then?”

“I think I’ve an idea,” said Waterville, persisting in irrelevant laughter. His laugh sounded foolish in his own ears. (Vol. XIV, pp. 236—7)

「じゃ、わたしがなぜこんなことをおききするのかおわかりでしょう」

「僕にはある考えがあるんです」といって、ウォーターヴィルは相変らず矛盾した笑いをつづけた。笑いは自分の耳にもばかばかしく響いた。

The Bostonians では女主人公 Verena が自分の雄弁が婦人運動に貢献することについて、彼女を愛している Ransom と討論する場面がある。one というのは諸方の店のショーウィンドーに出ているというヴェリーナの写真で、ランソムはそれを買に行こうとする。

“Well, be sure you pick out a good one!” He had not been altogether without a hope that she would offer to give him one, with her name written beneath, which was a mode of acquisition he would greatly have preferred; but this, evidently, had not occurred to her, and now, as they went further, her thought was following a different train. That was proved by her remarking, at the end of a silence, inconsequently, “Well, it showed I have a great use!” As he stared, wondering what she meant, she explained that she referred to the brilliancy of her success at the convention.

② 「じゃ、いいのを買ってくださいね、きっとですよ」彼の方では、彼女が下の方にサインして、一枚くれるだろうという希望がなかったわけではなく、そうして手に入れることの方がよほど好きだった。したし彼女がそんなことを思いつかなかったのは明らかで、今二人は歩いて行きながら、彼女の思考はあらぬ糸をたぐっていた。それは少しだまっていてから、彼女がこう矛盾したようにいい出したことでわかった。「そう、ここれでわたしが大変役にたつことがわかってでしょう！」なんのつもりだろうかと目を見張っていると、例の会議で彼女が大成功だったことをいっているのだと彼女は説明した。

The Aspern Papers では Venice に Miss. Bordereau という老婦人がいて、さる高名な詩人が彼女にあてた愛の書翰をもっているだろうと推測されている。これをある好事家が手に入れようと、老婦人の邸宅の一室を借りて機会をねらっている。この邸宅にはミス・ボーデロの姪にあたる Miss Tina がいて老婦人の世話をしている。お人好しでやや愚鈍なところがあって、話者（部屋を借りている好事家）がどうしてこの邸宅に乗りこんできたのかわからないでいる。この話者とミス・ティーナとが次のように話し合う。

② The Bostonians. The Chiltern Library. John Lehmann. 1952. p. 209.

“...I'm intensely fond of Venice.”

My friend seemed incapable of grasping more than one clause in any proposition, and she now spoke quickly, eagerly, as if she were answering my whole speech; “I'm not in the least fond of Venice. I should like to go far away?”

“Has she (=Miss Bordereau) always kept you back so?” I went on, to show her I could be as irrelevant as herself. (Vol. XII, p. 56)

「…僕はとてもヴェニスが好きなんです」

ティーナさんは僕の提案中の文句一つだってつかめない様子で、そして僕の提案全体に答えでもするような意気どみで、口早に熱を入れてこういった。「わたしちっともヴェニスが好きじゃありませんの。遠いところへ行きたいの！」

「あのかたがいつもあなたを引き留めていらっしゃるのですか？」とつづけて、向うと同じようにこちらでもけんとう違いないことをいうことができるのを示そうとした。

The Tragic Muse (1889) では、Grace という娘と彼女の母親が、誰の世話になるかという問題で次のような対話をする。

“Yes, and whom shall *we* depend on?” Grace spoke up.

“Don't be vulgar, for God's sake!” her mother ejaculated with a certain inconsequence. (Vol. VIII, p. 231)

「ええ、そうなの。で、わたしたち二人、どなたのお世話になりますの」と、無遠慮にいった。

「お願いだから、下品なこといわないで！」と母親はさげんだが、論旨がいくぶん矛盾していた。

こういう地の文は前後の会話自体が「矛盾」であり「無関係」であることを説明しているので、実は二重用法なのだが、読者をす通りさせないで矛盾・無関係であることをはっきり了解させてから、正しい方向へ読者を導こうとする強調的技法である。

さらに対話そのものがいちじるしく討論的である。一方があいまいな発言をするので他方がそれを詰問する。こういう弁証法的方法で問題が明るみに出る。

A London Life では女主人公であるアメリカ娘 Laura は、ロンドンで結婚している姉 Selinaの家に寄寓しているが、セリーナは出歩いてばかりいるので、頼りになるのは知り合いの未亡人 Lady Davenant だ。そのころアメリカから Wendover という青年がやってくるが、ローラはこの青年に好意をもつようになる。ある日ディヴナント夫人邸でローラとウェンドウヴァとが会見し、彼が辞去したあとで老婦人とローラとが青年のことで話し合う。老婦人は娘をからかっている。

“Now, wouldn't *he* do?” she (=Lady Davenant) asked, after Mr. Wendover had passed into the hall.

“Do for what?”

“For a husband, of course.”

“For a husband—for whom?”

“Why—for me,” said Lady Davenant.

“I don’t know—I think he might tire you.”

“Oh—if he’s tiresome!” the old lady continued, smiling at the girl.

“I think he is very good,” said Laura.

“Well then, he’ll do.”

“Ah, perhaps *you* won’t!” Laura exclaimed smiling back at her and turning away.

(Edel. Vol. 7, p. 148)

「さて、あの人どう？」と、ウェンドウヴァ君がホールに出て行ってから夫人はきいた。

「なににどうなのですか？」

「夫にですよ、もちろん」

「夫にですよ——どなたの？」

「そりゃ——わたしのですよ」と、デイヴナント夫人。

「そんなこと知りません——あの人、おばさまには退屈でしょうよ」

「まあ——あの人うんざりする人かしら」と老夫人はつづけて、娘を見てにっこりした。

「あの人ずいぶんいいかただと思いますわ」とローラ。

「それでしたらあの人でけっこうですよ」

「まあ、おばさまじゃいけないでしょうよ！」と、ローラはほほえみ返して顔をそむけた。

The Awkward Age は脚本に近いものだから対話が主になる。そしてここでジェイムズの対話法が集大成されているという感じがする。次に代表的な例を引用するが、この引用が少しでもわかるためにはだいたいのシチュエーションを知っている必要がある。Brook 夫妻には美しい娘の Nanda がいる。夫人は社交家で、そのサロンに集る常連に Van, Longdon, Mitchet などがいる。金もちのロングドンは昔ナンダの祖母 Julia に一方的ではあるが恋したことがある。そのためジュリアに生き写しのナンダに特に興味をもっている。ロングトンにはヴァンという貧乏な青年の友人がある。ヴァンがナンダと結婚すれば、ロングトンは莫大な財産をヴァンに与えようと言ってナンダとの結婚をすすめる。ナンダはヴァンを愛している。ところがブルック夫人は不安定な女で、夫があるのにヴァンに惹かれているので、いつも娘のじゃまをしている。一方ミジェットもナンダを愛するが、ナンダの方では彼を好まない。またヴァンは、ナンダが社交界の醜い関係を知りすぎていると思って別の娘を愛するようになるので、彼の因循な不可解な行動はここに起因する。次の引用は、ヴァンがブルック邸へやってきて、ナンダに会いもしないで辞去したあとで、ブルック夫人とミジェットが次のように対談する。

“Oh,” said Mrs. Brook, “he simply wanted not to look too brutal. After so much absence he *could* come.”

“Well, if he established that isn’t brutal, where was the retreat?”

“In his not going up to Nanda. He came—frankly—to do that, but made up his mind on second thoughts that he couldn’t risk even being civil to her.”

Mitchy had visibly warmed to his work. “Well, and what made the difference?” She wondered. “What difference?”

“Why, of the effect, as you say, of his second thoughts. Thoughts of what?”

“Oh,” said Mrs. Brook suddenly and as if it were quite simple—“I know *that!* Suspicions.”

“And of whom?” (Vol. IX, p. 471)

「ああ、あのかた、ただ失礼でないようになさりたかったのです。なんなに久しくいらっしやらなかったのですもの、いらしてもいいわ」と、ブルック夫人。

「うん、失礼でないようにしようと思ったのなら、なぜ退却するんです？」

「ナンダのそこへ行かないためだわ。はっきりいえば、ナンダに会うためいらしたんだけど、考え直して、会っては失礼になりはしないかとお思いになったんだわ」

ミレットはありありと話に油が乗ってきた。「それで、どう事態がちがってくるんです？」

彼女は不思議なことだと思った。「どうちがうって？」

「そりゃ、まあ、彼が考え直したことの効果ですよ。何を考えたのです？」

「ああ、わかりました。疑いですわ」と、なんでもないことのようにブルック夫人はいった。

「で、誰についての？」

次はロングドンがヴァンに、ナンダと結婚すれば莫大な金を出そうということを知らせようというくだりだが、いかにもジェイムズらしい。

Mr. Longdon took up another ash-tray, but with the air of doing so as a direct consequence of Vanderbank’ tone. After he had laid it down, he put on his glasses; then, fixing his companion, he brought out: “Have you no idea at all—?”

“Of what you have in your head? Dear Mr. Longdon, how *should* I have?”

“Well, I’m wondering if I shouldn’t perhaps have a little in your place. There’s nothing that in the circumstances occurs to you as likely I should want to say?”

(Vol. IX, pp. 261—2)

ロングドン氏はまた灰皿をとり上げたが、ヴァンダーバンクの話の直接の結果そうしているという風だった。皿を下においてから眼鏡をかけ、それから相手をじっと見つめて、こう

③ as you say; as I say; as I may say; as I might say などはニューアンスを出すためにジェイムズが好んで用いるもので、一々引用するにはおよばないほど多い。

切り出した。「君、ちっとも考えていないのか——？」

「あなたの頭にあることですか？ そりゃ、ロングドンさん、どうして僕にわかりますか？」

「なるほど、僕が君の立場だったら、もう少しぐらいは考えるだろうがね。今の状況で、僕がいたいようなことを君は何も思いつかないかね？」

ためらい、と切れ、そして息切れがするほどまわりくどい。しかもこういう手法があまりにも過剰で、わずらわしくて鼻につくようになることもある。しかしこれが Jamesian style の大きい特徴の一つである。

VI 混沌とした発端

討論的対話は作品の一部について述べたことだが、あいまいな点を設定することはいわばサスペンスを設けることで、これをしだいに明るみに出すという手法は、彼の作品そのものについていえる。後期の作品はほとんどそうだとはいえるほどだが、ここでは発端が特に星雲のようで、それが徐々に解きほぐされるような作品について述べたい。

早い頃の短篇 *The Ghostly Rental* (1876) にもすでにそういう傾向が見える。威すものは結局自分も威されるという主題だ。田園の一軒家に幽霊が出没するという噂があって誰も寄りつかない。これに一人の神学生が興味をもち、幽霊の正体と出現する理由とを見きわめる物語である。

Louisa Pallant (1888) では好人物の青年 Archie Parker の伯父にあたる人が一人称の話者になる。話者がホンブルグでパーカーを待っているとき、アメリカ婦人ルイーザ・パラントとその美しい娘 Linda とに会う。話者は昔ルイーザを知っていた。彼女は今未亡人になり、落ちぶれてヨーロッパの諸方を娘を連れて転々としている。リンダと知り合ったアーチャーは彼女と恋に陥りそうになる。すると母親は “I’m giving you a warning.” (Vol. XIII, p. 512) 「わたし、あなたに警告しているのですよ」といってリンダに接近しないように警告する。すると話者は “You are warning me, but I hardly know of what!” (p. 513) 「警告しているとおっしゃるが、僕には何の警告だかわかりませんよ」とジェイムズ調でいう。この警告は話者にも青年にも読者にも奇怪で、これが第一のサスペンスになる。ルイーザはかって金銭のため話者を裏切った女で、リンダをあまりにも世俗的に育ててきたので、自分の世俗悪が娘に感染しており、これがアーチャーに有害になると考えたからだった。こう説明してもらってもまだはっきりしない部分が残る。結末近くになって母親は話者に次のように告白する。

“Well, my friend, if I hadn’t thrown you over how could I do this for you?” (p. 540) 「そうね、あなた、もしわたしがあのおときあなたを見捨てるようなことをしていなかったら、どうしてこんなことがして上げられましょう」

ここで罪の償いだったことがわかる。この作品は単純な方だが、あるものを追求して行って、それを解こうという態度がはっきり見える。俗な言葉でいえば探偵小説的などころがあ

る。ある部分——特に発端を不早瞭にしておく必要がここから生れる。

The Papers (1903) は新聞機構の非人間性を描こうとしたのだが、いわゆる「読まれる作品」ではない。次のようなつかみどころのない発端からもそれはわかる。

There was a longish period—the dense duration of a London winter, cheered, if cheered it could be called, with lurid electric, with fierce “incandescent” flares and glares—when they repeatedly met, at feeding-time, in a small and not quite savoury pothouse a stone’s-throw from the Strand. (Edel Vol. 12, p. 13)

やや長い時期だが——ロンドンの冬のこみ合った期間で、慰めてくれるものがあるとすれば、無気味な電気の猛烈な自熱のゆらめきやきらめきがあるくらいのもので——そういうときの食事どき、ストランドからちょっと離れた、香りがいいともいえない小さな居酒屋で彼らは何度も会った。

この二人が有能の若手新聞記者 Howard Right と婦人記者 Maud Blandy で、二人が相愛の仲だということがしだいにわかる。しかも二人の気持は次のように梯子を登ることに喩えられる。

Much waiting, for either, was, I hasten to add, always in order, inasmuch as their novitiate seemed to them interminable and the steps of their ladder fearfully far apart. It rested — the ladder — against the great stony wall of the public attention—a sustaining mass which apparently wore somewhere, in the upper air, a big, thankless, expressionless face, a countenance equipped with eyes, ears, an uplifted nose and a gaping mouth — all convenient if they could be only reached. The ladder groaned meanwhile, swayed and shook with the weight of the close-pressed climbers, tier upon tier, occupying the upper, the middle, the nethermost rounds and quite preventing, for young persons placed as our young friends were placed, any view of the summit. It was meanwhile moreover only Howard Bight’s perverse view—he was confessedly perverse — that Miss Blandy had arrived at a perch superior to his own. (pp. 16—7)

④ 急いでいっておくが、二人のどちらにとっても、長く待ち合うことはつごうのいいことだった。それは二人の見習期間がいつ終りそうにも見えず、二人が登る梯子の階段はひどく離れていたからだ。それは——その梯子のことだが——大衆の注意という大きな石の壁に立てかけてあって——支えになるどっしりした塊りだが、それにはどこか上の方に恩知らずの無表情の顔と、眼と耳と、そり返った鼻とあぐりした口のある顔とが——それに手が

④ この文頭にある I hasten to add という用法はジェイズ好みのもので、読書欲を中絶させないようにとの意図である。同時にそれまでの描写が冗長すぎたかもしれないということの傍証にもなる。例えば *The Tragic Muse* にも次のようにある。Lady Agnes, I hasten to add, was not destroyed. (Vol. II, p. 181) 「梯子を登る」イメージもジェイズのヴィジョンから離れないもので、次節でも述べる。

とどけばとても便利なものだった。一方梯子は、上へ上へと必死と握りしめる登り手の重みで揺れ動いて呻いた。そういう連中が上の方のも、中ほどのもの、いちばん下の階段も占有しているので、この二人のような若いものがある場所からは頂上はてんで見えなかった。その上こうしているうち、ハワード・バイトはひねくれた見かたばかりしていたので——ほんとに彼はひねくれたものだが——ミス・ブランディの方が自分より上に登ってしまっているものとばかり思っていた。

さてバイトは現代の新聞にいや気がさしている。ある口モードにこういう。 “The Press, my child, is the watchdog of civilisation and the the watchdog happens to be — it can't be helped — in a chronic state of rabies. Muzzling is eary talk; one can but keep the animal on the run.” (pp. 63—4) 「新聞は文明の番犬なんだよ。そしてこの番犬たるや——どうにもならんのだが——慢性狂犬病状態のこともある。こいつに口輪をはめることは楽なもので、この動物を走らせてさえおけばいいんだ」 バイトは高名な政治家 Beadel-Muffet を知っている。彼は今までずいぶん新聞をうまく利用してきた男で、バイトは彼の俗物根性を憎んでいる。ピーデルマフェットは妻を失い、また家計も傾いている。そしてある未亡人と再婚しようとしている。ここで何か一仕事する必要があるのでバイトが相談相手になる。その結果その政治家は失踪し、毎日のように新聞に書きたてられて宣伝してもらおう。彼を憎んでいるバイトは宣伝しすぎることで彼を筆殺しようとする。遂に世間では死んだのではないかと噂する。そのうちピーデルマフェットとひょっくり姿を現わして、死んだよりも以上の効果を収める。バイトは新聞から足を洗ってモードと結婚することになる。内容はともかくとして、こういう発端には読者は当惑するだろう。

概して後期の作品はそういう描写方法のため読書欲を滅殺するが、中でも *The Beast in the Jungle* (1903) が最もそういう作品だろう。最初の十数ページが読者に与える焦躁感と混雑感とは実に激しい。しかし根気よく中途まで読めば不思議な力で迫ってくるようになる。そして最後になって読者を啓示する力は反動として実に大きい^⑤。混雑感は視点のとらえ方にもよるので、プロタゴニスト John Marcher の意識が、久しく会わないでいた May Bartram という女性をとおして自己展開式に伝えられるところからも生じる。またメイが女性として自分の気持をはっきりいえないところからも生じる。次は開巻初行からの引用である。

What determined the speech that startled him in the course of their encounter scarcely matters, being probably but some words spoken by himself quite without intention — spoken as they lingered and slowly moved together after their renewal of acquaintance. He had been conveyed by friends an hour or two before to the house at which she was staying; the party of visitors at the other house, of whom he was

⑤ アメリカの画家 Charles Demuth は *The Turn of the Screw* と *The Beast in the Jungle* とに感激して、それについての水彩画をかいているほどだ。*The Beast in the Jungle* についての三葉の絵は *The Kenyon Review*, Vol. V, No. 4 (1943) にのせてある。

one, and thanks to whom it was his theory, as always, that he was lost in the crowd, had been invited over to luncheon. (Voi. XVIII, p. 61)

二人の出会いの途中で、彼をギクリとさせた言葉の決定的要素は何だったのだろうか、ということはいして問題ではあるまい。たぶん何の考えもなしに話し——二人が旧交を暖めたあとでためらったり、ゆっくり歩いたりしているとき彼が口にした言葉だっただろうから。一、二時間前に彼女が滞在している家に友人が送ってくれたのだった。この別邸を訪れた客の一行ははるばると昼食に招かれたのだったが、このうちに彼もいて、そういう人たちのおかげで例のごとく群衆の中に自分の存在を失っているのだと考えていた。

この拙訳は原文と比べてわかりやすいが、ともかくこういう調子が数ページつづくことは読者にとって迷惑至極なことだ。この引用にもあるように、マーチャーは群衆の中に自分を見失っていると考えて、それで一応安心してくらしている庶民だ。彼は以前「自分には世にも恐ろしいことで、身の破滅にもなるようなたいへんなことが待ちかまえているだろう」と思っておびえ、それをメイに伝えたことがあるが、今では忘れていた。ところが偶然彼女に再会したとき、女が男にそれを思い出させる。こうして彼はまた自分の運命におびえだす。臆病で何事も自信をもって敢行できない。ただメイが自分の秘密を知っているから、それを知るため彼女とつき合うようになる。そうすると当然二人の間に結婚ということが考えられるが、恐ろしい人生の虎狩りに女性を同伴しようという気になれない。ところが女の方では深く彼を愛しているのだが、それをはっきりうち明けることができない。ただ暗示的にいうだけだから、「僕の知らないことをあなたは知っている」とマーチャはいうようになる。彼は無我無中で生き、こうして二人は年をとり、やがてメイは病没する。そして彼がおびえていたようなことは何も起らなかったことがわかる。彼女が没したことが激しい喪失感となって彼を襲ってくるようになった。この喪失感に襲われないためには彼女を愛することだったとようやく気がつく。野獣は密林に潜んでいて、メイが暗示で自分の気持ちをわからせようとしたとき野獣は跳びかかっていたのだ。

この終末までくると、最初の混雑感はこの最後の啓示を徐々に導き出すための伏線だったことがわかる。これはジェイムズの傑作の一つだと思う。ジェイムズにはマーチャー的性格があり、自分に直接したことがらを巧みな手法で書いたから傑作が生れたのだと思う。

VII 入念な文体

これまでの引用からでもジェイムズが入念精巧な文体を使ったことがわかるが、これは主として混沌とした発端の感じを出すためだった。しかし発端だけでなく作品全体に入念な——凝りすぎた文体を使う傾向がある。これは後期になるにつれ顕著になる。このことは比較的平明な初版が、The New York Edition に収められるさい、後期のジェイムズ風に塗り替えられていることからわかる。

少し例をみよう。*Four Meetings* (1877) のはじめの方で、アメリカ人 Miss Spencer がヨ

— ロッパに対するあこがれを述べたあとで、話者が補足するくだりがある。初版では次のようになっている。

“I understand your case,” I rejoined. “You have the native American passion—the passion for the picturesque. With us, I think, it is primordial—antecedent to experience. Experience comes and only shows us something we have dreamt of.” (Edel Vol. 4, p. 92)

私は答えた。「あなたの場合はわかります。あなたは生れつきのアメリカ人的情熱をもっているのです——絵のように美しいものに対する情熱を。われわれにはそれは根源的なもので——経験以前のものだと思います。経験してみてもわたしたちが夢想してきたものがわかるだけなんです」

これが内容を変えないで次のように複雑に改訂されている。このくだりは作者にとって重要な関心事だったためでもあるようだ。

“‘Everything’ is saying much, but I understand your case,” I returned. “You’ve the great American disease, and you’ve got it ‘bad’—the appetite, morbid and monstrous, for colour and form, for the picturesque and the romantic at any price. I don’t know whether we come into the world with it— with the germs implanted and antecedent to experience; rather perhaps we catch it early, almost before developed consciousness— we *feel*, as we look about, that we’re going (to save our souls, or at least our senses) to be thrown back on it hard. We’re like travellers in the desert— deprived of water and subject to the terrible mirage, the torment of illusion, of the thirst-fever. They hear the splash of fountains, they see green gardens and orchards that are hundreds of miles away. So we with *our* thirst— except that with us it’s *more* wonderful: we have before us the beautiful old things we’ve never seen at all, and when we do at last see them—if we’re lucky!—we simply recognise them. What experience does is merely to confirm and consecrate our confident dream.” (Vol. XVI, pp. 274—5)

『何もかも』ってたいそうですが、あなたのお心持はわかります」と答えた。「あなたはひどいアメリカ病にとっつかれていらっしやる。しかも重態です——どんな犠牲を払ってでも色彩や形の整ったものや、絵画的なものやロマンティックなものを見たいという病的な恐ろしい欲望にかかっていらっしやる。われわれアメリカ人が生れつき——病源を植えつけられて先験的にもっているものかどうかは知りませんが。というよりも小さいとき、もの心がかつかないうちに感染するものでしょう——あたりを見わたすと、(僕たちの魂を救おうとして、せめて感覚なりを救おうとして) ひどくその病気に投げかえされそうです。砂漠の旅行者のようなものです——水は一滴もなく、恐ろしい蟹気楼や、幻影や渇きの苦熱にかかっているのです。なん百マイルもさきの泉の水しぶきの音がきこえ、青々とした庭園や果樹園が見えるのです。そういうふうに僕たちも渇きでガツガツしているのです——ただ僕たちの場

合では渴きがもっととてつもないのです。僕たちの前には見たこともないような麗わしいいにしえのものがあつて、そして念願かなつて一度見れば——運がよくてですよ！——すぐそれとわかるのです。僕たちの日常の経験は、単に僕たちの信じていゝをたしかめ清めるだけのものなんです」

この改訂は少し念が入りすぎているが、改訂がすべてこのようだというのではない。 *A Passionate Pilgrim* は比較的初期のものだが、初版でもすでに十分ジェイムズ調が出ている。話者も主人公の Clement Searle もアメリカ人で、ヨーロッパに抑えがたい憧憬をもって遍歴しているのだが、二人のロンドン市街を歩いているときの感じは次のようだった。

There is a rare emotion, familiar to every intelligent traveller, in which the mind, with a great passionate throb, achieves a magical synthesis of its impressions. You feel England; you feel Italy. The reflection for the moment has an extraordinary poignancy. (Edel Vol. 2, p. 240)

聡明な旅行者なら皆知っているように、稀に見る情緒があつて、大きい情熱の脈を打つて心が印象を魔法のように総合するものだ。英国を感じ、イタリーを感じとるのだ。その当座の反応は異常なほど鋭いのだ。

これが次のように表現が改められている。

There is a rare emotion, familiar to every intelligent traveller, in which the mind seems to swallow the sum total of its impressions at a gulp. You take in the whole place, whatever it be. You feel England, you feel Italy, and the sensation involves for the moment a kind of thrill. (Vol. XIII, p. 351)

聡明な旅行者なら誰でも知っているだろうが、心が印象を一飲みにするように思える稀な情緒があるものだ。そんなときには、どんな場所でも全体を見てとるのだ。英国を感じ、イタリーを感じとり、そしてその瞬間の感じは一種の戦慄を伴うのだ。

改訂のよしあしは別として、文体が初版よりも濃密になっていることは争えない。改訂についてはこれだけにして、次に後期の文体を調べてみたい。 *The Wings of the Dove* (1902) は愛の勝利を主題にしたものだが、この脇役 Kate Croy は貧乏な新聞記者 Merton Densher を愛している。二人の関係は次のように比喩的に描写される。

She had observed a ladder against a garden-wall, and had trusted herself so to climb it as to be able to see over into the probable garden on the other side. On reaching the top she had found herself face to face with a gentleman engaged in a like calculation at the same moment, and the two inquirers had remained confronted on their ladders. The great point was that for the rest of that evening they had been perched — they had not climbed down. (Vol. XIX, p. 53)

彼女は梯子が庭の扉に立てかけてあるのを見た。そして登ってみれば大丈夫向う側の庭が見えるだろうと思った。頂上につくと、そのとき同じことを考えている紳士とぼったり出合

った。こうして二人の探求者は梯子の上で向い合ったままだった。重要なことは、その夕方じゅう梯子にあがっていたことで——二人は降りてこなかった。

このあたりそんなに混雑した文体ではない。ただ前に *The Papers* でも引用しておいたとおり、相思の男女を描くのに梯子のイメージをもち出すのは興味深い。^⑥

The Ambassadors は感覚・感情・衝動・快楽という意味では生きたとはいえないで、義務と良心のためだけに生き、それで晩年になって人生に喪失感をいただき、自分の生涯が誤りであったことに気がつく Lambert Shether というアメリカ人のことを書いたものだ。ストレザーはパリーへ遊学に行ってアメリカへもどってこない Chad という青年を連れもどしにパリーへ行くのだが、はじめストレザーはチャッドが *Madame de Vionnet* という人の娘と親しいものとばかり思っていたのに、その推測がまちがっていることがわかり、さらにある日郊外の河畔を散歩していて新しい事実が目が開かれる。これはあることを了解するという過程だから作者は慎重に筆を進めている。

What he saw was exactly the right thing — a boat advancing round the bend and containing a man who held the paddles and a lady, at the stern, with a pink parasol. It was suddenly as if these figures, or something like them, had been wanted in the picture, had been wanted more or less all day, and had now drifted into sight, with the slow current, on purpose to fill up the measure. They came slowly, floating down, evidently directed to the landing-place near their spectator and presenting themselves to him not less clearly as the two persons for whom his hostess was already preparing a meal. For two very happy persons he found himself straightway taking them — a young man in shirt sleeves, a young woman easy and fair, who had pulled pleasantly up from some other place and, being acquainted with the neighbourhood, had known what this particular retreat could offer them. The air quite thickened, at their approach, with further intimations; the intimation that they were expert, familiar, frequent — that this wouldn't at all events be the first time. They knew how to do it, he vaguely felt — and it made them but the more idyllic, though at the very moment of the impression, as happened, their boat seemed to have begun to drift wide, the oarsman letting it go. It had by this time none the less come much nearer — near enough for Strether to fancy the lady in the stern had for some reason taken account of his being there to watch them. She had remarked on it sharply, yet her companion hadn't turned round; it was in fact almost as if our friend had felt her bid him keep still. She had taken in something as a result of which

⑥ *The Caught Image: Figurative Language in the Fiction of Henry James*. By *Robert L. Gale*. 1964. これはジェイムズのイメージ全体を収めた专著だが、この中ではこういう事項は扱われていない。

their course wavered, and it continued to waver while they just stood off. This little effect was sudden and rapid, so rapid that Strether's sense of it was separate only for an instant from a sharp start of his own. He too had within the minute taken in something, taken in that he knew the lady whose parasol, shifting as if to hide her face, made so fine a pink point on the shining scene. It was too prodigious, a chance in a million, but, if he knew the lady, the gentleman, who still presented his back and kept off, the gentleman, the coatless hero of the idyll, who had responded to her start, was, to match the marvel none other than Chad. (Vool. XXII, Vol. II, pp. 256—7)

「彼が見たものにまちがいはなかった——一艘のボートが角を曲って、それには櫂をもった一人の男と、ともに桃色の日傘をさした一人の婦人が乗っていた。これをいってみれば、この風景の中にとつぜん二人の姿とか、そういった何かがあるようになって、朝からいくぶんそういう要求があったが、今わざとだしぬけに流れに乗って漂い出てきたようなものだった。二人はゆっくり下流に向かって漂い、この見物人がいる近くの揚り場に向い、またこれもはっきりしているらしいことだが、男が泊っている宿のおかみがもう自分たちの食事の用意をしてくれている二人のようにも思われた。二人はとても幸福な人だちだと、彼にはすぐ思えた——若者は上衣を脱ぎ、若い婦人はおおらかで美しかった。彼女は気分のいいまま、どこかの地点から漕ぐのを止めさせ、このあたりの事情にくわしいので、この特殊の場所が二人につごうがいいということを知っているふうだった。二人が近づくにつれ、何かが変わりかけたようで、空気がムンムンとしてきた。彼らはその道の老練家で、親密で、よくここへやってくる——ともかくこんどがはじめてではあるまいということがそれとなくわかった。彼はほんやり感じたのだが、二人はその道に慣れているらしい——そう感じると二人はますます牧歌的なものになった。だがそう感じた瞬間、偶然漕ぎ手が手を安めたので、ボートは沖へ流れはじめたように思えた。でもこのときにはボートはずっと近くにきていて——ともにいる婦人が何かわけがあって、ストレザーがそこにいて自分たちを凝視しているのをはばかりしているのだとストレザーに思えるほど近くにきていた。婦人はそのことで激しい声を出したが、相手は振り向かなかった。そのときの感じといえば、婦人がストレザーにジッとしていてくれと命じたようなものだった。婦人の方では何かがわかったので、ボートの進路がぐらつき舟がぐらぐらするままに二人は接岸しようとはしなかった。この些細な感じは電光的だったので、ストレザーの感じはただ一瞬鮮明な最初の感じとちがっていた。ストレザーもすぐあることがわかった——その婦人に見覚えがあることがわかった。顔を隠そうとして日傘をあちこちと向きを変えるものの、やはり陽のあたる風景の中の美しい桃色の一点だった。途法もないことで、とてもありそうにないことだが、もし彼がその婦人に見覚えがあるというのだったら、まだ背をこちらに向けて避けている紳士は——シャツ一枚になっているこの牧歌の主人公は、女の大声に返事をしたのだが、これもまた不思議にチャッドその人だった。

こちらでしだいに難解なジェイムズ調をおびてくる。*The Golden Bowl* (1904) は長い寓話の性格をおびている。英国住いのアメリカの金満家 Adam Verver は、娘の Maggie のための夫としてイタリーの公爵を金で買ってやる。マギーは男やもめの父が淋しかろうと思って、自分の学校友だちの Charlotte を世話して父の妻に迎える。ところが公爵とシャーロットとは以前から恋仲だったという設定である。いちばん同情できる立場にいるのはマギーだから、作者も彼女の内面に深いさぐりを入れる。Book Fourth II—IV の約40ページに亘ってマギーの一種の内的独白がつづく。マギーは公爵とシャーロットからむりに入浴させられているのだと意識する。首を延ばして湯舟のふちから外が眺められるだけだ。

Baths of benevolence were very well, but, at least, unless one were a patient of some sort, a nervous eccentric or a lost child, one was usually not so immersed save by one's request. It wan't in the least what *she* had requested. She had flapped her little wings as a symbol of desired flight, not merely as a plea for a more gilded cage and an extra allowance of lumps of sugar. Above all she hadn't complained, not by the quaver of a syllable—so what wound in particular had she shown her fear of receiving? What wound *had* she received—as to which she had exchanged the least word with them? If she had ever whined or moped they might have had some reason; but she would be hanged—she conversed with herself in strong language—if she had been, from beginning to end, anything but pliable and mild. It all came back, in consequence, to some required process of their own, a process operating, quite positively, as a precaution and a policy. They had got her into the bath and, for consistency with themselves— which was with each other— must keep her there. In that condition she wouldn't interfere with the policy, which was established, which was arranged. (Vol. XXIV, p. 44)

慈愛のお風呂はけっこうですが、少くともこちらが何かの患者とか、神経異常者とか、迷子でもなければ、こちらが頼んだのなら別ですが、普通はこんなに長くつかってはいませんよ。それにちっとも自分が頼んだことでもないのです。逃げ出したいのだという合図に小さい翼をばたつかせましたが、それはもっとピカピカした籠に入れてほしいとか、砂糖の塊りが特別にほしいためではないのです。とりわけ彼女は震え声で一ことも不平をいったことはないのです——だから特にどういう傷を受けそうだななどといったことはないのです。どういう傷を受けたかということでは——彼女は二人と一ことも言葉を交しませんでした。彼女が泣いたりふさぎこんだりしたのでしたら、二人の方でもわけがわかったかもしれません。わたしがいつだって柔順でおとなしくないのでしたら——彼女は自分とでは激しい言葉で話しましたが——首でもあげますよ。だから結局二人が何か計画したことになるのです。用心と手段としてはっきり作用するような方法を講じたのです。二人は彼女をお風呂へ入れました。そしてつじつまを合わせるため——二人お互さまに——彼女をずっとお風呂へ入れてお

かねばならないのです。お湯にはいついては、ちゃんとできてしまって準備された手段に干渉しようにもできないのです。

修飾語が多くて、息切れがするようなジェイムズ特有の文体である。晩年になるほどジェイムズ調は濃厚になる。そういう作品の一つは *A Round of Visits* (1910) だろう。主人公の Mark Monteith は久しく英国にいて、今ニューヨークへ帰ってきた。そしてこの大都会の中にたまらない淋しさがあるのを知る。異様に仮装した贅沢品や、奇怪な装飾品や、むやみやたらな空宣伝をつぎつぎに迫って、ニューヨークの道路を歩いているときのモンテイスの印象はこうだった。

...the heavy heat, the luxuriance, the extravagance, the quantity, the colour, gave the impression of some wondrous tropical forest, where vociferous, bright-eyed, and feathered creatures, of every variety of size and hue, were half smothered between undergrowths of velvet and tapestry and ramifications of marble and bronze. The fauna and the flora startled him alike, and among them his bruised spirit drew in and folded its wings. (Edel Vol. 12, p. 431)^⑦

重苦しい暑さと、贅沢と濫費と、量と色彩とで、何か不思議な熱帯林のような気がして、そこでは大小さまざまな色合いをした騒々しく、眼を眼をキラキラさせた羽のある生きものが、ピロードとつづれ織りの下生えと、大理石と青銅の小枝の間で半ば窒息せんばかりだった。その動物や植物にもびっくりし、そういうものの中では彼の傷ついた魂は内に引こんで翼をたたむのだった。

上の引例は適切ではないが、ジェイムズは豪華華麗な背景をしつらえ、大人のお伽話といった舞台へ読者を導き入れることがある。これは *The Wings of the Dove* でも *The Golden Bowl* の中でも見える。次の引用は豪華な場面を示すためばかりではないが、その一端をうかがうことができよう。シャーロットが公爵を連れてロンドンの街へ出ようとする。公爵は彼女に金を費わせまいとする。

She had stood a stair or two below him; where, while she looked up at him beneath the high, domed light of the hall, she rubbed with her palm the polished mahogany of balustrade, which was mounted on fine ironwork, eighteenth-century English. "Because you think I must have so little? I've enough, at any rate—enough for us to take our hour. Enough," she had smiled, "is as good as a feast!" (Vol. XX III, p. 92)

彼女は彼の一、二段下に立っていた。その場で、玄関の間の高い丸天井の光を浴びている

⑦ こういう心像は他にも例がある。An afternoon performanse of a play ... had held Maud for an hour in a small, hot, dusty theatre where the air hung as heavy about the great "trimmed" and plumed hats of the ladies as over the flora and fauna of a tropical forest; (*The Papers*. Edel Vol. 12, p. 27)

彼を見上げながら、彼女はたなごころで磨かれたマガホニーの手すりをこすっていた。それには十八世紀イギリスの精巧な鉄細工がはめてあった。『わたしが貧乏だからとお思いになるからでしょう。ともかくわたし十分もってるわ——二人で時間がつぶせるだけのお金はあ
るわ。満腹なのがご馳走でしょう』とって微笑した。

この最後の Enough is as good as a feast ということわざは、後期のジェイムズが愛用するもので、^⑧「人生劇を見るだけで満足だ」とか「想像力を働かせるのは現実よりも楽しい」という彼の文学的考え方とも関係があるように思える。

VIII 啓 示

作者が討論的だということは、しばしば啓示につながることが多い。またすでに述べた発端の混沌さは啓示への伏線であることもある。*The Beast in the Jungle* の結末は大きい啓示だったが、啓示とまでいえずとも、考えかたの相違で急に別な高い自覚の次元に立ちいたるといふ作品も多い。

The Real Thing (1892) では Major Monarch は退役後いろんな事業に手を出す、これにも失敗するので、妻と共に画家のモデルとして身を立てようと思う。恰幅がよいので、これこそほんもののモデルだと思って、ある画家が喜んで夫妻をモデルにして小説の挿絵をかく。しかしその絵は出版者から拒否される。かえって以前からモデルに使っていた無教養な娘や、素性もはっきりしないイタリーの青年をモデルにした方が出版者には受ける。画家は自分の破滅を恐れてモナーク夫妻を断わるという。夫妻はスタイルのよい紳士淑女だが、二人がもっているものは型にはまった動きのとれないもので、無教養な男女がもっているはつらつとした生命をもっていなかった。つまり芸術は「見せかけ」だという作者の芸術観を確認したものだ。彼の *The Art of Fiction* (1888) に次のようにある。

It is still expected, though perhaps people are ashamed to say it, that a production which is after all only a “make-believe” (for what else is a “story”?) shall be in some degree apologetic — shall renounce the pretension of attempting really to represent life.^⑨

世間の人には口にするのを恥とするけれど、結局「見せかけ」でしかない作品というものは（「物語」は「見せかけ」だけのものだろう）ある程度申し訳だけのもので——ほんとうに人生を再現しようといううぬぼれを放棄することが期待されている。

⑧ “Oh, the great thing’s to be sure to have enough,” I growled. But she laughed it off. “Enough, certainly, is as good as a feast!” (Edel Vol. 11, p. 173)

“It makes you sardonic. Wicked,” she continued; “devilish.” “That’s it — that is cynical. Enough’s as good as a feast.” (Edel Vol. 12, p. 34)

⑨ Henry James: Selected Fiction. Edited with an Introduction and Notes by Leon Edel. E. P. Sutton, 1953. p. 587.

The Middle Years (1893) では、Dencombe は相当名のある作家で療養のため海岸地に来ている。彼は「中年」という作品を発表したばかりだ。「中年」の機縁でこの地で Hugh という若い医師と知り合う。ヒューはデンクームの熱心な読者だ。彼は病身で富裕なある伯爵夫人を診察していて、夫人から他のものを診察することを禁じられている。そして夫人だけの診療に専念すれば相当な遺産が約束されている。それにもかかわらず彼はデンクームを診る。デンクームは名もあり、またヒューのような理解者をもっていながら、今までの自分の人生は準備で、傑作を書くために人生の延長がほしいということを若い医師に話す。ヒューが作家の診察をしたことが夫人に知れて、遺産を一文ももらえなくなったことが作家にわかる。

“Not a penny. She roundly cursed me.”

“Cursed you?” Dencombe wailed.

“For giving her up. I gave her up for *you*. I had to choose.” his companion explained.
(Vol. XVI, p. 104)

「ビター文だって。ピシャリと僕と縁を切りました」

「縁を切ったって？」と、デンクームはなげく。

「夫人を相手にしなかったからです。夫人を捨ててあなたに乗り換えたのです。二者択一せねばならなかったのです」と、相手は釈明する。

この青年医師の決意で、今一度の人生などとは迷妄だったことがデンクームにわかる。

The Altar of the Dead (1895) は愛によって精神が高揚したため旧友の裏切りを許すという主題であり、*The Wings of the Dove* では愛の勝利を啓示している。洋の東西を問わずすべてすぐれた文学には多かれ少なかれ啓示を与えるものが多いが、ジェイムズの作品には後期になるほどそういうものが多く書かれている。*The Ambassadors* では放恣な快樂主義を奨励しているようにもとれて、はっきりしない点があるが、作者の真の意図は同様の主題の *The Beast in the Jungle* によく表われている。人生をいかに生きるべきか、ということを示す。

The Birthplace (1903) でも高い自覚の次元を扱う。Morris Gedge は正直者だが貧しく、妻は忍耐強く忠実だ。夫婦は Blackport-on-Dwindle の図書館に勤めているが、友人 Grant-Jackson の斡旋で同地にある高名な詩人の生家の管理人兼案内係に転出する。こそはゲッジが常日頃望んでいるところなのでたいへん喜ぶ。しかし仕事をしてみて、詩人についての嘘や迷信のようなことをいわねばならず、そうしなければ見物人が喜ばないので当惑する。学者肌の彼には、3百年も前に亡くなった詩人の幼時の逸話などを話すのはばかげたことに思える。遂には見物人がいだいる詩人についての伝説に異論を唱えるようになる。しかしグラントー JACKSON や詩人の財団にとってはこの生家は金の儲かる見世物なので、ゲッジの態度に不平をいう。こうしてゲッジは失職することを恐れていると、ある日 Hayes という若いアメリカ人夫婦が巡礼にくる。ゲッジはこの夫婦と話すうち、われわれが史上の人物について知るところはたいへん少ないということと、「彼」という偉大な詩人は彼が創造した人物たちと

同じように風のように遍在していることを知る。こう信じると学者的態度が必ずしも正しいものではないということがわかり、それからは良心のとがめなしで想像力で自由に説明できるようになる。

The Jolly Corner (1909) も *The Beast in the Jungle* と同じように難解な文章で綴られる。Spencer Brydon がニューヨークを去ってヨーロッパへ移ったのが23の時、それから33年たって郷里へ帰ってくる。この地には昔ながらの邸宅があり、ある婦人に管理してもらっている。また昔ながらの Miss Alice Staverton がいて喜んで迎えてくれる。彼は昔の邸宅を見に行くうち少年時代のさまざまな記憶がよみがえってくる。そしてもし自分がアメリカに留っていたらどうなっていたらどうかという病的な固定観念にとりつかれる。それは重大なことが書いてある手紙を開封しないで燃やしてしまった感じに似ていた。アリスとの間に次のような言葉が交わされる。

“...I've followed strange paths and worshipped strange gods; it must have come to you again and again—in fact you've admitted to me as much—that I was leading, at any time these thirty years, a selfish frivolous scandalous life. And you see what it has made of me.”

She just waited, smiling at him. “You see what it has made of *me*. ... The great thing to see seems to me to be that it has spoiled nothing. It hasn't spoiled your being here at last.” (XVII, pp. 450—1)

「僕は見も知らぬ道をたどって、異神を礼拝しました。僕がこの三十年のあいだいつだって、わがままな、不まじめな、恥かしい生活をしてきたと再三再四——事実あなたはそうだと僕におっしゃったのですが——お考えになったにちがいない。ごらんのとおり僕はこういう人間になってしまったのです」

彼女は彼の方に笑いかけながら、ちょっと待った。「わたしがどんな女になったかあなたもおわかりでしょう。……わたしにわかっているたいせつなことは、それで何も損わなかったように思えることです。あなたがついにここに帰っていらっしゃることを、それは損いはずしませんでした」

ある秋の夕方ブライドンは自分の旧宅へ行く。そして二階の一室をさまよううち、この家にいるのは自分だけではないという恐恐怖に襲われる。しかし彼は勇気を出してドアを開けると、そのもは階段を降りて逃げて行く。彼は追っかけ、玄関見つけのところで追いつく。そして幽霊と対決する。それは彼の分身だった。その姿は無気味で下劣だった。彼は見つめたが、相手が強く押し迫ってくるのでそこへ倒れた。翌朝目が覚めてみると、アリスの膝を枕にして介抱してもらっている。つまりアリスの愛に目覚めることで固定観念を振り切り、現在の自分に満足するようになる。これはジェイムズ自身が啓示によって固定観念を一つ一つ振り切ったことにもなり、宗教の一步手前に到達していたことにもなるだろう。

IX 間 接 法

今まで述べてきたジェイムズの手法は大きい見地からみればすべて間接法だと要約できる。ここでは今まであげた以外の間接法の場合を考えてみたい。

The Europeans: A Sketch (1875)^⑩ では、アメリカ人の血を引いてドイツで結婚している Eugenia が、夫との不和のため弟の Felix とともに親戚のものがいるボストンへやってくる。夫人には Charlotte と Gertrude という従妹があるのだが、長く会わないのでフィーリックスに様子を見にやる。次に弟が帰ってきてからの姉との対話である。

“There are two, Charlotte and Gertrude.”

“Are they pretty?”

“One of them,” said Felix.

“Which is that?”

The young man was silent, looking at his sister. “Charlotte,” he said at last.

She looked at him in return. “I see. You are in love with Gertrude.”^⑩

「シャーロットとガートルードの二人がいます」

「二人とも小さい？」

「一人の方はね」とフィーリックス。

「それはどちら？」

青年はだまって姉を見つめていたが、とうとう「シャーロットの方です」といった。

姉の方がこんどは弟を見て、「わかりましたよ。あなたはガートルードと恋に陥っているんだわ」

これはたわいもないことのようにだが、ユーゲニアにジェイムズ的な間接的な考えかたをさせているのをユーモラスに書いている。

The Awkward Age については前にも触れたが、ある日腹黒の公爵夫人がブルック邸にきていていったん辞去するが、娘のアギーをつれてすぐ引返してくるという。この日公爵夫人の愛人のペザートン卿がブルック邸へくることになっていて、公爵夫人はもちろんこのことは先刻承知だ。これを聞いてブルック夫人は二人の仲に何かがあるという。

“Why, there may often be nothing. I didn’t know she even particularly knew him,” Brookenham added.

“It’s exactly what she (=The Duchese) would like to prevent any one’s knowing, and her coming here to be with him when she knows I know *she* knows—don’t you see?—that he’s to be here, is just one of those calculations that *are* subtle enough to put off the scent a woman who has but half a nose.” (Vol. IX, p. 67)

^⑩ *The Europeans: A Sketch. With an Introduction by Edward Sackville-West.* John Lehmann MCMLII, p. 40.

「なに、なんでもないことがよくあるよ。夫人が卿を特に知ってるなんて僕は知らなかったよ」

「夫人が誰にも知らせたくないのはそこなんですわ。卿がここにお見えになるをあのかた知ってるのを、この私が知ってるっていうことが夫人にわかっているようなとき——いいですの？——夫人がいらして卿と同席なさろうというのは、とんな女を煙に巻こうという例の計略なんですのよ」

奇策を弄するのは何かがあるためだと、直観的に見抜くブルック夫人は作者を代弁しているように思える。

The Wings of the Dove では、ニューヨーク選集版で100ページもすぎた Book Third にならないとヒロインの Milly Theale が現われない。これが間接法の適用だということは誰にでもわかろう。作者も「序文」の中で、彼女に対する愛情のため直接法は用いないのだ、という主旨のことを述べている。

I note how, again and again, I go but a little way with the direct — that is with the straight exhibition of Milly; it resorts for relief, this process, whenever it can, to some kinder, some merciful indirection: all as if to approach her circuitously, deal with her at second hand, as an unspotted princess is ever dealt with; the pressure all round her kept easy for her, the sounds, the movements regulated, the forms and ambiguities made charming. All of which proceeds, obviously, from her painter's tenderness of imagination about her... (Vol. XIX, p. xxii)

私は再三再四気がつくのだが、私はミリーを直接に——つまりわずしかむき出しには示さないことだ。この方法は救いを求めて、できるだけ親切で思いやりのある間接法の力をかりることになる。いってみれば迂回して彼女に接近し、汚れのない王女のように、人一人を隔てて彼女を処理するためだ。こうすると彼女の周囲の圧力は緩められ、ひびきや動作は加減され、形式や不透明な点は魅力のあるものになるのだ。これは明瞭に画家が彼女に対して優しい想像力をもっていることに由来するのだ。

この場合のこういう適用ははたして適切かどうかという疑問が残るが、ともかく大きい間接法ではある。これにつづいて、作者が直接彼女を見ないで、他の人が彼女にいただいている興味の窓やバルコニーをとおして見るのだ、といってから次のように結んでいる。

But my use of windows and balconies is doubtless at best an extravagance by itself, and as to what there may be to note, of this and other supersubleties, other archrefinements, of tact and taste, of design and instinct, in "The Wings of the Dove," I become conscious of overstepping my space without having brought the full quantity to light. (Vol. XIX, pp. xxii—iii)

しかし私の窓やバルコニーの使用法は、それだけではどうしたって精々浪費で、そして「鳩の翼」の中にあるあれやこれやの微細すぎる点や、他の洗練すぎる点や、機智、趣味、も

くろみ、本能について気がつくことは、私は十分な光を集中しないで早く歩きだしたと意識するようになっている。

この窓やバルコニーをとおして他の人が見るというのも間接法だ。いったいにジェイムズは窓からものを眺めるのが好きだ。作品の中で彼はめったに文学論はもち出さないが、*The Middle Years* の中で主人公のデンクームにこう代弁させている。

… he had, according to his old formula, put his head at the window… It was indeed general views that were terrible; short ones, contrary to an opinion sometimes expressed, were the refuge, were the remedy. (Vol. XVI, p. 85)

…自分の古くからの療法にしたがって、彼は窓から顔を出して外を眺めた……実際がまんならないのは、ものを窓から見ないで概観することだ。近くからものを見ることは、よく見えるといわれることもあるが、逃げ口上だし、便法なのだ。

この場合の「窓から眺める」というのは概観ではなしに、「規制された範囲内から眺める」つまり、つきつめれば「一箇の意識から眺める」ということも意味しているけれども、同時に間接法ということも意味していると思う。

こうみてくると、彼の手法はすべて間接法に帰せられそうだが、最後に一つのことを述べておきたい。あるシチュエーションで結果だけを書いて、中途の意識・感激・行動などを暗示するのは彼が好んで用いる手法の一つだ。そのいちじるしい例が *The Ambassadors* の中にある。ストレザーはチャッドから洗練された美したヴィオネ夫人を紹介される。ここで作者は夫人の美を描写しなければならないわけだが、そうしないで一つの技巧を適用する。それはストレザーは夫人に会ってみて *too late* (Vol. XXI, p. 216) という感じを味わう。そしてそばに
いるピラムにこういう。

“It’s not too late for *you*… Live all you can; it’s a mistake not to. It doesn’t so much matter what you do in particular, so long as you have your life”… (p. 217)

これはストレザーが夫人に紹介された直後のことばだけに、いかに彼が夫人の美にうたれたかがわかる。

X 国際関連と内向性

ジェイムズがヨーロッパをよく知っていたという以外に、本稿の「討論的対話」でも少し触れたように、彼にはものごとを対立・対照の関連で考える傾向がある。これが国際関連の作品

⑩ 自分は十分に生きなかつたのではないかという不安をもっているジェイムズにとっては、こういう考えは今突然に起ったことではない。早くも *A Bundle of Letters* (1879) で、パリにきているアメリカの青年 Louis Leverett をしてボストンにいる友人あての手紙の中で、*The great thing is to live, you know* (Vol. XIV, p. 496) とか、*And in Boston one can’t live* (p. 497) とか、*I don’t shrink from carrying out my theory that the great thing is to live* (p. 499) とか書かせている。

を昔かせるようになったのだと思う。そしてこういう主題を大きくとりあげたのは英米で彼が最初だった。一口に国際関連といってもいろいろな面が考えられるが、彼が考えたのはヨーロッパにいるアメリカ人とか国際結婚についてだった。

彼はアメリカとヨーロッパとを対比してみて、そこに善良と邪悪とを見た。といってもアメリカ的なものですべて善良で、ヨーロッパ的なものがすべて邪悪だというほど簡単なものではない。アメリカ人はただ経験が浅いだけで、本能的に道徳意識が強い。彼がヨーロッパへ旅行するとき、豊かで複雑な芸術・歴史風俗・習慣に接し、そしてそれに巻きこまれて当惑したり、または無視するため悲劇に終ることがある。*The American* のニューマンは前者だし、*Daisy Miller* でデイジーは後者だろう。またアメリカ人が求めてやまなかったヨーロッパ文明というものは、実は長年月を経て力つきたものだということがわかるが、これがいわゆるヨーロッパ病毒だ。*The Author of "Beltraffio"* のアンビエント夫人はこの病毒に感染すまいと抵抗した。あるいは病毒に侵されて困乱するか道徳的意識を失うアメリカ人もある。*Roderick Hudson* のハドスンや、*Louisa Pallant* のルイーザはそれにあたるだろう。

この力つきてしまった文明を具体的に表わしているものは、ヨーロッパ特に英国の貴族だった。こういう例はいくらでもあるが、すぐ思いつくのは *An International Episode* (1878) のロード・ランベスとか、*The Siege of London* のサー・アーサー・ディメインなどだろう。低俗のヘッドウェイ夫人あたりがディメインの恰好な相手だというふくみだ。*The Awkward Age* に出る貴族などもみなそうだ。

しかし国際関連という言葉は実は厳密には主題ではない。非常に散漫な言葉で、大まかな区分に使えるだけのものだろう。*The Ambassadors* などは表面からだけ見れば国際関連の作品だろうが、それは分類するための分類にすぎない。アメリカとかフランスに限定しないで、ある人が別な環境におかれて、ちがった見解にしないで目覚め、いかに目覚めて行くかということが、いかに巧みに書かれているかを問題にすべきだろう。

こういう考察はいくらでもできるが、それにはふれないで、後代に与えた影響という方面からみれば、ただ国際関連をはじめ大きくとりあげたという点にあるだろう。風俗・習慣・考えかたなどは変化するものだし、世界が接近した現代となつては、またアメリカが独自のものをもつようになった現代では、国際関連の問題もちがった角度からみねばならないだろう。

次に内向性の問題だが、意識の文学だからそれは当然だともいえる。以上にあげたいいろいろの例からもそれはわかると思うが、念のため附言しておきたい。ジェイムズの文学は当初の *Roderick Hudson* あたりから内向的・心理的だった。前にもあげたように『ロダリック』全体をとおしての興味の中心はロウランド・マレットの意識にあり、そしてこのドラマは、その意識のドラスそのものなのだ」と「序文」で述べていることからわかる。 *The Portrait of a Lady* を経て、1880年代の後半になるとますます内向性をおびてくる。*The Bostonians* には以前にもふれたが、Chapter XXII, XXIII あたりでは、婦人解放論者オリーフ、女主人公ヴェリーナ、求婚者ランサムの三つ巴のドラマが、対話によらないで地の文だけで潜行して

行く。さらに作中の中心人物に意識の焦点を合わせるようになってからはますますこの傾向が強くなったことは、縷説しなくても本稿のいろいろな引例から自然に了解されると思う。

最後に *What Masie Knew* の巻頭から一例をあげておこう。両親が離婚して、メイジーは半年ずつ交互に両親のもとへ引きとられるという取極めになる。それを6才の少女はこう意識する。

…the new arrangement was inevitably confounding to a young intelligence intensely aware that something had happened which must matter a good deal and looking anxiously out the effects of so great a cause. (Vol. XI, p.9)

この新しい取極めは、幼い知力にはまったくとまどうばかりで、彼女の頭は、何か重大な関係があるにちがいないことが起ったことを鋭く意識し、そんな重大な原因の結果がどうなるだろうかと不安そうに気をくばっていたのだが。