



Title	『悲劇の美神』試論
Author(s)	金井, 公平
Citation	明治大学教養論集, 110: 1-22
URL	http://hdl.handle.net/10291/12284
Rights	
Issue Date	1977-03-01
Text version	publisher
Type	Departmental Bulletin Paper
DOI	

<https://m-repo.lib.meiji.ac.jp/>

『悲劇の美神』試論

An Approach to *The Tragic Muse*

金井公平

ヘンリー・ジェイムズは一八七四年三二才の時、長編小説『ロデリック・ハドソン』(*Roderick Hudson*)で若き彫刻家ロデリック・ハドソンの短い生涯を描き、芸術家の生き方の問題に本格的に取り組んだ。それから十数年を経て一八八九年に彼は『悲劇の美神』(*The Tragic Muse*)という長編小説でふたたび芸術家の生き方の問題を取り上げた。『ロデリック・ハドソン』によって初めて小説家として“quite out to sea”⁽¹⁾に乗り出したとその序文で述懐するジェイムズは、『悲劇の美神』の序文では、主題は“all mature with having long waited, and with the best dignity that my original perception of its value was quite lost in the mists of youth”⁽²⁾であったと述べている。

これ等二つの長編小説を比べると、作者の芸術観の成熟していることはもとより、社会にたいする認識や関心の深まり、さらには社会にかかわっていくこうとする作者なりの意欲の高まりを見てとることも出来る。しかしまた小説家としての経歴に厚味や広がりを加えていく一方では、作者の内部にわだかまるさまざまの不満やしこり、ディレンマも根強く意識されるに到ったと言える。事実『悲劇の美神』はその少し前に発表した『ボストンの人々』(*The Bostonians*, 1886) および『カ

サマシマ公爵夫人」(*The Princess Casanassima*, 1886) という二つの長編小説が完膚なきまでの不評をこうむった痛手のもとに書かれた作品である。そのことで彼は W・D・ハウエルズに宛てた手紙で “I have entered upon evil days”⁽³⁾ と嘆いている。また彼にはこの作品を最後に、短編は別として長編小説を書くことを止め、もっと収入の見込める劇作に専念しようとする意図があったのである。一八九〇年に兄ウィリアム・ジェイムズに送った手紙には、彼の劇作への意図が暗に披瀝され、“*The Tragic Muse is to be my last long novel*”⁽⁴⁾ と書かれている。いわば『悲劇の美神』は、前二作の不評にもめげぬ三度目の果敢な試みであると同時に、劇作という新たな “literary career” への出発を予告する作品でもある。そうした大きな転換期に書かれたものであるため、この小説には作者のさまざまな思想が良くも悪くも色濃く投影されている。

レオン・エデルはこの作品には “a hard dry essay-like quality”⁽⁵⁾ があると語り、ゴーリー・パットはそれに同意しさらに自伝的な性格を指摘している。⁽⁶⁾ 作品と作者との興味あるかわりあいを探るのが本文の目標であるが、その際エデルやパットが言及しているような性格を問題にするよりも、あくまでも小説の本来性に基づいた作品論を展開するという形を取るつもりである。というのは L・H・パワーズがわざわざことわっているように、この作品はやはり、“neither a literary essay nor an autobiography”⁽⁷⁾ だからである。

小説の小説たる由縁を示す、はなはだオーソドックスではあるが重要な様相の一つは登場人物である。登場人物となると個々の性格描写が問題にされるが、ジェイムズにあっては、ある人物像が発散する個性は他の人物との関連のなかで取らえられて初めて十全に意義を持つことになる。『小説の技法』(*The Art of Fiction*, 1884) で “What is character but the determination of incident? What is incident but the illustration of character?”⁽⁸⁾ と述べる時、彼は人物と事件との有機的な関係を重視しているだけでなく何よりも小説の有機性を語っているのである。それ故、人物を考えるにしても個々に分

けて考えるよりもさまざまな人物の織りなす相互の關係を取らえることが重要である。

登場人物は作者の分身であるということが言われている。たとえば『ロデリック・ハドソン』のロデリックとその後援者ローランド・マレットとの關係は、作者の“feeling self”と“rational self”との關係であるとするエデルの見解が通説となっている。⁽⁹⁾無論こうした見方は明解であるし、それなりの説得力と便宜性を持っているが、少し大雑把になり過ぎる難がある。ローランドとロデリックに作者の自己がそれほどはっきりと区別された形で分離しているわけではない。作者の自己は多少の程度の差はあれロデリックとローランドの両者に投影されているのである。ただその投影の仕方がいわゆる“flat character”たるロデリックと“round character”たるローランドとは違いがある。“round character”には作者の自己がよりリアルに投影されるが“flat character”にはある程度抽象化された形で投影されることは避けられない。

このロデリックとローランドとの關係は、作品と作者との關係を探る上では非常に有役なものである。こうした人物の對照關係はかなり形をかえ、また複雑化しつつもジェイムズの他の作品にそのバリエーションを見ることが出来る。『悲劇の美神』のニック・ドーマーとピーター・シェリンガムという取り合わせもその変形の一つであると言える。これ等の人物關係の基本は、創作行為を含めて行動と実践が出来る人間と、同様な欲求を抱きつつも觀察し批評するだけに留まる人間との組み合わせである。それはまた男同志の關係であるが、作品の前面に押し出され派手に扱われている異性關係以上に實質的な意味を持っている。こう言ったからといって同性愛の關係を意味しているわけではない。ルイス・オーキングロウスという作家が、ジェイムズは女性に対してよりも若い男性に“sentimental attachment”⁽¹⁰⁾を抱く傾向があったと述べている。ジェイムズにそうした傾向がある程度あったことはうなづけるが、少なくともニックとピーターとの關係についてはそうした要素は皆無である。それに二人は距離的には離れた所にいる方が多く、二人だけで顔を合わせることもほとんどない。

『悲劇の美神』の人物關係全体を見るとやや複雑なものであり、作品の中心たる“subject”の取扱いも簡単には理解し

にくくなっている。『ロデリック・ハドソン』の場合は結果的にローランドが意識の中心に据わり、作者も後になって序文で “the drama is the very drama of that drama”⁽¹¹⁾ とローランドの意識のドラマを強調している。つまり主題の重点はロデリック自身というより、ローランドの視点を通したロデリックについての “view and experience”⁽¹²⁾ ということになる。ジェイムズという作家は主題を常に念頭において創作していながら、それを具体的にどう扱うか決めかねている場合がある。『悲劇の美神』の “the famous center of one's subject”⁽¹³⁾ についてもそうである。序文で彼は “three general aspects, that of Miriam's case, that of Nick's and that of Sherrington's”⁽¹⁴⁾ があると解説している。この三人の意識の誰れに焦点が合わされているかと言えば、“surely not in Nick's consciousness”⁽¹⁵⁾ であり、“can't be in Sherrington's”⁽¹⁵⁾ である。 “How on the other hand can it be in Miriam's, given that we have no direct exhibition of hers whatever,”⁽¹⁵⁾ ということになる。個々ばらばらに考えるならば誰の意識にも焦点の合わせようがない。しかし “Miriam is then central to analysis, in spite of being objective”⁽¹⁶⁾ とあるように、ニックとシェリンガムは “Tragic Muse” たるミリアムをはさんで対峙する形をとり、両者の眼がミリアムに向けられている。二人は程度の差はあれミリアムを理解しようとそれぞれ “goes behind Miriam”⁽¹⁷⁾ すべしを試みるのである。重要なことはこの二人にかんしては作者自らが “goes behind” していると述べていることである。従ってこの小説では作者が背後にまわっているニックとピーターの両者の意識が中心となる。とついで “central to analysis” たるミリアムに関しては、ジェイムズのノートからある程度推測出来るように、その原型となった女優が考えられる。またミリアムの活躍するロンドンの演劇界やもう一つの背景となるバリの演劇界の様子は、当時の状況を写實的に描いたものだとされている。⁽¹⁸⁾ ミリアムの実体は彼女に恋するピーターが想像するよりもっと “Ignorant, illiterate”⁽¹⁹⁾ であり、“her artistic being, so vivid, yet so purely instinctive”⁽¹⁹⁾ だと考えられる。彼女は女優であるから人に見られることが職業である。彼女にとって最も重要なことは表現することであって、自分の演技にリアリティ

を持たせ観客を飽きさせないことである。彼女の役割は、『ほんもの』(“*The Real Thing*”, 1892) という短編に登場する下町育ちのモデル・ミス・チャームと本質的には変わりはない。ミリアムの表現する能力が、ニックの肖像画のモデルとなって描かれるとき彼の創作意欲を刺激することになる。

ロデリックの彫刻のモデルとなったクリステイナ・ライトにもミリアムと似た所がある。彼女は無論プロの女優ではないが、何百回となく写真をとられた経験があり、彼女と親しくしているグラランドーニ夫人に言わせると “she's an actress, but she believes in her part while she's playing it”⁽²⁰⁾ ということになる。自然が嫌いだと断言するクリステイナは人工的な存在で、どこまでが作為でどこまでが本意か自分でも区別がつかなくなっているのである。彼女もミリアムも故郷を持たず、子供の時からヨーロッパ各地を転々とし、いくつもの外国語に通じ、さまざま要素が混全一体となって出来上がった存在である。また二人ともそれぞれの母親の願望や思惑の影のもとに育てられている。だがクリステイナと違いミリアムには演技することが自己の本職だという認識があり、もっと自分にたいして見きわめがついている。

このミリアムと、彼女に視線を注いでいるピーターとニックとの三人の関係は、モデルつまり観察される対象と、批評精神と創造精神との関係である。しかし批評精神と創造精神とは互いに共通する面があるため両者をあまり俊別するのは考えものである。批評も創作も、さらには演技も、モデルとなることも、つまるところすべて芸術だと言えるからである。批評精神を代表するピーターが語る、“I'm fond of representation—the representation of life: I like it better, I think, than the real thing”⁽²¹⁾ と「ほんもの』の肖像画家の抱く、“an innate preference for the represented subject over the real one: the defect of the real one was so apt to be a lack of representation”⁽²²⁾ とは内容的にはまったく変わりはない。こうした問題をとくにジェイムズ自身と関連づけて考える際には、彼は小説家でもあり批評家でもあったという事実を無視するべきではない。ジェイムズにとっては、批評と創作との相違、言い換えると理論と実践との間に横たわ

る溝は何としてでも乗り越える必要があったのである。だが人は芸術家であるよりもまず人間である。この二人には批評精神、創造精神などと限定し得ない、もっと有機的な、人間としての作者の自己をも取り込んだ関係が探られなければならない。こうした意味からビーターとニックの二人に、“goes behind”している作者がどのような形で自己を投影させているかを検討するのが本文の目標である。

ニックとビーターとは対照された形を取っているが、二人共作者がこの作品を書くに到った“one of the half-dozen great primary motives”⁽²³⁾ “the conflict between art and ‘the world’”⁽²⁴⁾ を自己の問題として受けとめ何等かの態度を表明しようとする。従兄弟の関係にある二人の間にはライバル意識がある。

There had never been the least avowed competition between the cousins—their lives lay too far apart for that; but they nevertheless rode their course in sight of each other,⁽²⁵⁾

このライバル意識は厳密には、より行動的で実践的なニックにたいしていつもおくれをとるビーターが主として抱くものである。『ロデリック・ハドソン』のローランド・マレットも行動的なロデリックに密かなライバル意識を燃やしている。行動的な人間にたいする、行動に踏切れずディレンマを内蔵している人間という対照は、先にも触れたがジェイムズの作品には数多く見られるパターンである。しかしそうした表面的な違いにも拘らず、彼等の間には一種緊張した競争関係があり、ライバル意識が生じているのである。

ニックとビーターについては、後でさらに論ずることにして、この作品全般の人間関係を述べておきたい。二人は従兄弟同志であるが、他の主な人物も多くは血縁関係で結ばれている。ニックにはビーターの妹で若い金持の未亡人ジューリアと

いう結婚する予定の相手がいる。二人は相思相愛の仲である。一方ニックとミリアムとの間柄は恋愛関係に発展することはなく、芸術家とモデルの関係、また理解し合った芸術家同志という関係にとどまる。彼がミリアムに抱く好意は、彼女が肖像画家としての彼の創作意欲を掻立ててくれ、同じ芸術家として彼の立場に理解を示し勇気づけてくれることから生じている。これに反してピーターはミリアムを熱烈に恋し、あくまでも彼女と恋愛関係に入ることを切望する。ピーターにはニックの妹でビデイという彼を慕っている別の女性がいる。

ニックとジュリアとの間柄はまた“political world”との結びつきを表わすものでもあるが、ニックが政界から身を引き肖像画家になることにした後でも、二人の関係は終ってしまうわけではない。彼等は最後にはよりを戻すことになる。ニックと政界との結びつきを最も切実に願うのは彼の母親のアグネス夫人である。母親はニックが、亡くなった彼女の夫の志しを継いで政治家として大成することに期待をかけている。母親を筆頭に妹のグレイス、ビデイなどの家族にたいする責任感が、芸術家たらんとする彼の心に圧力となつてのしかかる。もっともビデイは兄が芸術家になることを家族のなかでただ一人支持し、自らも彫刻の勉強をしている。家族関係の絆で拘束されているニックとは違い、ピーターは長い間故国イギリスを離れバリで外交官として自由な生活を送り窮屈な思いをすることもない。ニックの肉親や血縁関係以外には、芸術的な面でのつき合いとしてゲイブリエル・ナッシュという審美主義者との友人関係がある。それに対立する政治的な面で、ニックの亡父の親友で彼の後援者になろうとするカートレット氏とのつながりがある。

芸術はこの作品では徹底的に行爲として捉えられている。まず芸術家になろうとすること自体が大変な決断を必要とし、周囲に深刻な影響を与えずにはおかない行爲である。そこで芸術家の生き方を描くにしても芸術家自身だけでなく、芸術家が生活している周囲の状況、“the world”とのかわり合いが問題となってくる。芸術は序文で“a human complication and social stumbling block”⁽²⁶⁾と定義され、芸術にたいし及ぼす“the world”の圧力が手こたえのあるしたたかなものと

なっている。それは万事が芸術家に都合よく出来上った世界ではなく、芸術を相対化し、矮少化しようとさえする世界である。下院議員の席を放棄し、肖像画家になると決めたことで、母親のアグネス夫人はニックを痛烈に批難し、くり返し彼を“a big fool”だと言っただけで済む。彼女にとって息子が政治家として成功することは物質的な繁栄とわかちがたく結びついている。ニックが政界に腰を落着ける腹を決めジュリアと結婚すれば、ジュリアの富の恩恵に浴することが出来るばかりでなく、カートレット氏からも相当な経済的援助が受けられることになっていたからである。しかしアグネス夫人の頭脳を支配しているものはそうした物質的な欲求を別にすると、彼女の亡夫のいわば“show”である。ニックに財産を送りたがっているカートレット氏の脳裏にあるのもまたかつての友人たるドーマー氏の“show”である。物質的な力をも含んでいる“political world”は確かな手ごたえのあるものとして描かれている一方、旧態依然とした観念によって支配されているのである。

『ロデリック・ハドソン』では芸術家を取りまく環境としては、才能を伸ばすのに相応しい場所、芸術の芽を育てはぐむのに良い文化的な土壌が考えられている。ロデリックは彫刻の勉強をするのにより良い環境を求めて故郷のニューイングランドを捨て、イタリアのローマへと旅立っていく。彼の身辺の状況を見ても、ローランドという芸術に理解のある後援者を得て経済的にも、対世間的にも安定した生活が送れる状態がある。ロデリックを大成させるため、周囲の人間達はローランドを始めとして、ロデリックの母親、許婚者のメアリー・ガーランドなど、あげて協力を惜しまない体制が出来上っている。そこには『悲劇の美神』にある“the conflict between art and ‘the world’”というような深刻な事態は起らず、都合のよい条件が芳せずして得られる状況になっている。

しかしニックが芸術家になろうとする決断が重味を持つのは、芸術を受入れようとしないう外界の存在のためばかりではない。ニック自身の内部に根強い“conflict between art and ‘the world’”が生じているからである。彼には相入れない二

つの性格、純粹に芸術を志向する性格と世俗に開かれた性格とがあり、互いに攻めぎ合っている。

He was conscious of a double nature ; there were two men in him quite separated, whose leading features had little in common and each of whom insisted on having an independent turn at life. ⁽⁸²⁾

芸術家への道を踏み出しもはや後戻りができなくなった時点でさえ、ニックの意識には依然として動揺が見られる。彼の意識の揺れ動きは、彼が度々訪れる国立美術館の名画を見る時の心理に反映されている。

What was it after all at the best and why had people given it so high a place ? Its weakness, its limits broke upon ; tacitly blaspheming he looked with a lustreless eye at the palpable polished " toned " objects designed for suspension on hooks. ⁽⁸³⁾

テイツイアーノ、ルーベンス、ゲインズボロー、レンブラントなど、いつもは賞讃の眼差しで見つめている名画が、たいしたものではなく " heroic life " とは程遠い " great idea " に乏しいものとして映るのである。そういう時のニックには最近まで従事していた政治の方がましに思われてくる。

ジェイムズ作品にはしばしば絵画、それも古今の傑作と言われる名画が登場する。そうした絵画を彼が作中でどのように使っているかは興味がある。だいたいにおいて絵画や芸術作品は、それになれ親しむ人物の意識のなかに取り込まれ、最も正直な心境を映し出す鏡の役割を果たす場合が多い。そうした使われ方をしてる名画の一つにフローレンスのピッティ美

美術館にあるラファエロの手になる「椅子のマドンナ」がある。このラファエロの傑作は『未来のマドンナ』(“The Madonna of the Future”, 1873)の貪⁽⁸⁷⁾画家セオホルドの理想と仰ぐものであり、完璧な“the work with which criticism has least to do”⁽⁸⁸⁾として提示されている。しかしこの名画も、物語の終り近く近く傑作を仕上げる夢を絶たれ、失意のどん底にあるセオホルドにつきそって語り手H氏がビッテイ美術館を訪れる際には違って見えてくる。「椅子のマドンナ」像の前に黙って立止まった時、神々しいばかりのマドンナの表情がH氏には、“broke into the strange smile of the women of Leonardo”⁽⁸⁹⁾に変わるように思える。この「椅子のマドンナ」はまた『ロデリック・ハドソン』にも登場し、似たような使われ方をしている。ローランドはロデリックにたいして失望し始めた頃、ビッテイ美術館を訪れる。

Raphael's Madonna of the Chair seemed in its soft serenity to mock him with the suggestion of unattainable
^(H)
repose.

『未来のマドンナ』や『ロデリック・ハドソン』における絵画の使われ方と、『悲劇の美神』での使われ方を考えると、それが見る者の心境を映す鏡の役割をはたすことには変りがないとしても、絵画への反応の仕方には大きな差がある。H氏やローランドにとっては、目前の完璧で絶対的とも思われる作品とそれとはおよぶべくもない現実の状況との落差が痛切に感じられているが、ニックには逆に名画がたいしたものとは映らなくなっている。要するに『悲劇の美神』では芸術は芸術家の意識のなかにおいてすら相対化され、それに対立する別の存在が常に意識されるといふ状態がある。しかし芸術がそれ以外の世界との関連のなかで相対化される一方、芸術そのものに関して是非常に広い一般化や一体性の強調がなされている。作品の冒頭はバリの彫刻展を見に来たドーマー家の描写で始まっているが、まわりの彫刻を見て歩きながらニックは妹

のビデイに芸術の一体性を強調する。彼は “All art is one,⁽³²⁾” と断言し次のように続ける。

“It's the same great many-headed effort, and any ground that's gained by an individual, any spark that's struck in any province, is of use and of suggestion to all others. We are all in the same boat.”⁽³²⁾

この芸術の一体性がどのような観点で取らえられているかは、ニックとゲイブリエルがバリの街を一緒に歩き、ノートルダム寺院の前迄来た時、ニックの語る言葉に要約される。

“The great point's to do something, instead of muddling and questioning; and, by Jove, it makes me want to!”

“Want to build a cathedral?” Nash enquired.

“Yes, just that.”⁽³²⁾

創作行為としての芸術活動がここではまず重要視されているために、ジャンルの差などは大した問題でなくなっている。そうした考えがあるため、肖像画家ニックと舞台女優ミアムとは互いに芸術家だという仲間意識でつき合えるわけである。ミアムには観客を前に文字通り “act” することが芸術となる。ニックが国立美術館で絵画を眺めながら芸術軽視に落込んだとき、彼の脳裏にそれになりたいする反省を促すものとして、無私の行為としての芸術創作が思い起されてくる。

“Art was doing—it came back to that—which politics in most cases weren't”⁽³²⁾ という結論を自らに言いさかせる彼は、黙々と創作に励む態勢を整えようとしているのである。この点ではニックとピーターとの間には、ロデリックとローランド

との間に見られる以上の違いがある。ロデリックには最後まで素人くささからぬけ出せない所があるため、どうしても創作に徹し切るということがない。もっともニックとピーターとの間には、ロデリックとローランドとの間にあるようないわゆる天才と凡人といったような断絶は存在していない。それは“professional”になることを決意した人間と“amateur”にとどまる人間との差である。“professionalism”を嫌うゲイブリエルとニックとの違いも次第に明らかになっていく。

ニックを芸術の道に向かわせる原動力になったのはゲイブリエルである。彼はミアムのように具体的な面での刺激とはならなかったが、彼に再会しなければニックは政治家にとどまったかもしれないと言えるほど、その与えた影響力は大きい。ゲイブリエルは芸術の生活化を行い、人生そのものを美的に生きようとする。彼は具体的な作業はいかに芸術的な目的のため為されようとも嫌悪する。肖像画をかくという行為に意味を見い出すニックと、生活における審美感覚を享受するゲイブリエルとは当然立場に違いがある。ただゲイブリエルは“To prevent for instance a great wrong being done”⁽³⁶⁾という目的のため少なくとも人に語りかける努力はするのである。“something in particular”⁽³⁷⁾をすることが義務だと考えるニックは彼に何もしていないのは間違ではないかと尋ねる。ゲイブリエルは“Being is doing, and if doing is duty being is duty”⁽³⁸⁾と答える。そのため一度芸術家になることを決意してしまうとニックにとって、ゲイブリエルはそれ以後あまり助けにはならない。

創作者が、家庭や世間から制約を受けるのを免ぬがれないように、この雲を掴むような批評精神の所有者たるゲイブリエルといえども、相対化されることを余儀なくされる。彼はまずニックにとって新鮮味の失われた存在となる。

He had grown used to Gabriel and must now have been possessed of all he had to say. That was one's penalty with persons whose main gift was for talk, however inspiring; talk engendered a sense of sameness much sooner than action.⁽³⁹⁾

ゲイブリエルはニックが彼の肖像をかき始めるとにわかに具合の悪い立場に置かれる。彼はこれまででもっぱら他人や世の中の物事を皮肉たっぷりに眺め解釈することにはなれていたが、自分自身が狙上へのせられ解釈されるのは初めてであった。自らを批評されることを好まない彼は何処ともなく姿を消してしまう。未完の彼の肖像画は、誰れとも見わけのつきにくい“ghost”のようなものとなる。“Being is doing”などと見えを切っていた彼は作品から“being”しなくなることによりその限界が明らかになる。

ゲイブリエルと違いまともに手厳しい批評の対象とされるのがピーターである。それもピーターがこれまで批評して来たミリアムに逆に徹底的に批評される。実際この作品には高みに登ったままでいられるような人物は一人もない。四六章でのピーターとミリアムの対話は、ピーターの自己矛盾を実に鮮明に描き出している。しかしそれ以前にも、ミリアムはピーターについてニックに次のように語っている。

“Mr. Sheringham, poor man, must be very uncomfortable, for one side of him's in a perpetual row with the other side. He's trying to serve God and Mammon, and I don't know God will come off.”⁽⁴⁶⁾

ミリアムはさうにニックに回って“What I like in you is that you've definitely let Mammon go”⁽⁴¹⁾と言ふ。彼女にはピーターとニックが同じように“conflict”していることがよく分っているのである。

四六章でピーターはどうしてもミリアムを諦められないために、彼女に女優をやめ、近く彼が大使として赴任する中央アメリカのある国に妻となって一緒に行ってくれと懇願する。彼がミリアムから離れられないと感じたのは、他でもない彼女の素晴らしい演技が多分に原因となっている。だが彼は女優の夫になることを潔しとしない。劇場に大変な情熱を傾けつつ

も、俳優という人種やその生活には嫌悪感を抱いている。ミリアムは彼の求婚をにべもなく拒絶する。彼女は日頃 “representation” を “real thing” より好きだと標榜する男が、いざとなると舞台を “fable” と決めつけたりする矛盾を指摘する。さらに彼女はピーターに、相手にばかり犠牲を要求し、自分の思い通りにさせようとするのはエゴイズムだと批難し、もし本当に演劇が好きであり、また彼女を愛しているならば、下っぱ役者にならざるもなる覚悟がなくてはだめだと言わたす。ミリアムのピーターに関する批評について、D・J・ゴードンとジョン・ストークスは *The Air of Reality* のなかで、ピーターを正当に批評していないと述べている。その根拠として二人は “Miriam's failure to discriminate between artist and critic”⁽⁴²⁾ をあげている。彼等の論文は緻密で詳細をきわめているが、少し “artist” と “critic” の区別をつけすぎるところがある。ピーターが大使の地位を捨て切れないのは彼が批評家であるためばかりではない。世間体も相当彼は気になるし第一、大使の地位に未練があり結局 “amateur” のままで満足しているからである。シェイムズのノートには “he oughtn't to be a professional critic”⁽⁴³⁾ と但し書きがついている。もち論ミリアムの辛辣な言葉を鵜呑みにするのは危険であるが、舞台を愛している彼女を舞台から引き離そうとするピーターのエゴイズムを突いた点では当を得ている。それに彼女は自分がどういふ人間であるかをわかまえている。

“I'm a magnificent creature on the stage—well and good ; it's what I want to be and it's charming to see such evidence that I succeed. But off the stage, woe betide us both, I should lose all my advantage.”⁽⁴⁴⁾

ミリアムは自分が女優をやめ、舞台からおりたならば、 “a dull empty third-rate woman”⁽⁴⁵⁾ にすぎないと臆せず言っている。一方舞台を “fable” だと決めつけ、いかにも現実をわかまえているような口ぶりのピーターは、実は舞台の上で

の“representation of life”をそのまま現実の世界に持ち込んで“real thing”としようと試みているのである。これはなにもものねだりに等しい行為である。作者はピーターの内部のそうした矛盾の激しさをそのまま描き出すことにより、彼にリアリティを持たせることに成功したと言える。ピーターは一目みた時からミリアムに引かれる所があったが、演技に開眼した彼女の素晴らしい舞台をみて子供じみた欲求を抱くに到ったのである。彼が己れの迷いから現実に戻されるのも、やはりミリアムの舞台を観てからである。

“He felt somehow recalled to the real by the very felicity of this experience, the supreme exhibition itself.”⁽⁴⁶⁾

世の動きに鋭敏で駆引にたけているはずの外交官という職業にたずさわるピーターが、芸術によって迷いを生じもまた迷いを醒まされるといふ、作品のなかで最も芸術の影響を直接受ける人物となっている。彼と同様の発想をする『ほんもの』の肖像画家も、意識的には厳然と芸術と実生活との区別をつけていながら、“the real thing”たるモナーク夫妻を作品のモデルに使うという間違いを犯す。そういう点ではピーターも『ほんもの』の肖像画家も程度は違わがロデリックやセオポールドに一脈通ずる所がある。彼等はいずれも物語の終り頃になると、自らの矛盾をさらけ出される運命にある。芸術と現実との混同という事態は、芸術家としての成熟度の問題であるが、それだけでは割り切れない人間的要素が微妙に関与して来るため生ずるのである。モナーク夫妻などをモデルに使ったため二流になったと友人の批評家から批判される『ほんもの』の芸術家は、“If it be true I am content to have paid the price—for the memory”⁽⁴⁷⁾と後悔をこぼす。

ピーターとニックを比較するところ“a man of emotions controlled by civility”⁽⁴⁸⁾であるピーターよりニックの方が分別があり、己れを冷静に見つめている。ニックは“a talent for appearance”にめぐまれた、また“a damnable suppleteness and

a gift of immediate response, a readiness to oblige”⁽⁴⁹⁾ といった性格を持っているにも拘らず地道に生きる気構えがある。彼はロデリックのように芸術家としての己れの才能に自惚れることなどなく、犠牲を払って芸術家として生きる決断を下したことで自分を英雄視することもない。周囲の悪条件にもひるまず彼が肖像画家になる決意をしたのは、自己に忠実たらんとする行為であり、それに対する一切の批難や不利益に甘んじる覚悟はしているのである。つまり彼は実生活では抑制心が働き行動を慎しむようになっていく。だが彼は『巨匠の教訓』(“The Lesson of the Master,” 1888) のポール・オーヴァートほどに、全ての雑念を捨て修道僧の如くひたすら芸術の道にのみ専念しようというつきつめた考えは持たない。ジュリアからの呼びかけがあればそれに応ずる用意はある。

ピーターは未来を約束された外交官としての生き方を捨てる気はなく、まして演劇界に身を投ずることなどとても出来ない。にも拘らず、彼はミリアムを諦めようとはせず、彼女がダッシュウッドという俳優と結婚した事実を知らされるまで彼女に接近しようとする。ピーターはニックの妹ビデイが自分を愛していて、周囲の人間もみんな二人の結婚を望んでいることをよく知っているのである。ローランドなどに比べるとピーターはもっと自由で行動的である。彼にはローランドの行動を抑制している道徳意識があまり感じられない。自分の行動を良心に照らし合わせることをするのはむしろニックの方である。ニックは居心地の悪いロンドンから逃げ出すことをせず、“the sense of responsibility” のゆえの “the general awkwardness of his situation”⁽⁵⁰⁾ を耐えている。ゲイブリエルからミリアムがニックに気があるのだとゴシップめいた話を聞かされても別に心を動かすこともなく、ジュリアにたいする愛情を別れた後でも大切にしている。

道徳意識はジェイムズの小説にあつては、人物の行動を左右するもっとも基本的な要因である。道徳意識の所在が最後まで神秘なままに終るロデリックと、道徳意識のゆえにメアリー・ガーランドへの愛をさし控えているローランドとの関係は、ニックとピーターの場合事情がかなり違ってきている。『悲劇の美神』では登場人物たちの意識は、他の作品に見られ

るような厳しい良心の検閲を受けることがない。ニックにしてもそれほど強固な道德意識の持主ではない。彼にもし強固な道德意識が備わっていたなら、周囲の犠牲を考えてしまい芸術家になる意志を表明することすら危ぶまれ、作品の筋の展開がどうなっているかわからないことになる。良心の検閲の代りにこの作品には、もし世間から孤立せずに“being”し続けようとするならば、世間の制約と干渉に耐えるだけでなくある程度の妥協を計らなければならない状況がある。ミアムは大使夫人という玉の輿は拒絶しても、ダッシウッドというたいした役者ではないが世俗的な才能にはこと欠かない、劇場関係の諸事にも通じている男と結婚し女優としての生き方を安定させる。ニックはふたたびジュリアとよりを戻し、彼女の肖像画をかくことにする。ゲイブリエルは姿を消す前に、ニックがジュリアと再び親密になることで彼女の知り合いからも肖像画の依頼がくることになるだろうと予言している。

ニックもミアムも、それぞれが芸術家として生きていくこと、すなわち“the artist-life”を維持するという点では絶対に世間とは妥協しない。ところがこの作品では芸術家として“being”することが世間から孤立することではなく、世間的な成功を勝ち取るか、あるいはニックのように成功といえぬまでも芸術家として存在を認められることと結びついているのである。世俗の諸々の欲求を断ち修道僧の如く孤独な創作にふける芸術家には“the conflict between art and ‘the world’”という事態が起る可能性はむしろ少ないと言える。この小説における“the conflict”は“the world”に“art”の存在を認めさせその地盤を築くための葛藤である。そこには畢竟、作者ジュイムズが小説から戯曲へと転換することによって一杯世間と妥協し、何とか成功を勝ち取ろうとした姿勢が反映されている。

ケネス・グレアムは*The Drama of Fulfilment* のなかで『悲劇の美神』を論じ、芸術は元来“worldly and human”なもので、芸術を實踐するには“the world's daily life of circumstance”および“that deeper, creative life of the world”⁽⁵²⁾と親密な関係を持たねばならぬとジュイムズは考えていたと結論している。そうなるに妥協などという表現は当を得たもの

でなくなる。作者には世間にかかわっていかうとする意欲があることは本文の始めにも書いたように十分認められる。だがそういう意欲を持って世間を眺めた上で、芸術と世間とがそう簡単に折合うものではないことをこの作品では言っているように思われる。観客が動員出来なければ、すぐさま地位が危うくなるミリアムの場合には確かに親密な世間との関係が前提となるが、作者はその場合でも、ロンドン市民の演劇にたいする理解のなさ、観客としてのレベルの低さなどを呪わしげにたっぷり書き込んでいる。またミリアムは最後にニックのスタジオを訪れた時に、自分は穴ぐらのような場所でニック同様“unsociable pegging away”する期間が持たないため、決して本当には良くならないだろうと語る。芸術といっても大衆相手の客商売のもろさがついてまわる演劇と、絵画とを比較して語っているのである。ジェイムズはニックとピーターについてそれぞれ、ニックの場合は具体的に、ピーターの場合は直接にはないが、本質的な意味で“art”と“the world”が一致しない部分を描いている。

小説の終り近くにミリアムがニックのスタジオから“the world”へと去って行ってしまう場面がある。ゲイブリエルでさえもモデルにされるのを逃げるために去ってしまう。ニックは“dull little hole”にたった一人残る。芸術家の創作とはまさに穴蔵に「もり」“an eternity of grinding”を覚悟し、孤独に“unsociable pegging away”を続けることである。それはニックを最もよく理解し励ます立場にあるミリアムやゲイブリエルですら我慢出来なくなり去っていく、余人を受けつけない世界である。この具体的な創作行為のイメージは世間とは隔絶したところに成立している。またそうした行為の結実と言える国立美術館の絵画は“the particular world”のあずかり知らぬ“the indestructible thread on which the pearls of history were strung”⁽⁸²⁾を作りなす。

ピーターは“representation of life”を“real thing”にしたいという欲求に駆られるが、最後にミリアムの舞台を見て“the real”に引き戻される。彼は芸術と現実の人生との差をあらためて認めたのである。芸術は現実を再認識する手段

とはなり得ても当然現実そのものではない。しかし芸術がそうした役割を果たすにはその芸術がリアリティを持つことが不可欠である。ピーターの眼に映じるミリアムの演技が素晴らしいものであればある程、彼はこれこそが真実であり、このような演技が可能な女性は素晴らしい女性であるに違いないと思いたくなる。彼には現実の世界を美的に再構築したものである芸術と生まの現実との間の断絶を何とかなくしたいという秘かな欲求がある。その欲求は、悪くすると『ヘルトライフ』の作者』(『The Author of *Batrafrio*』, 1884) の若い語り手のように芸術に現実を従属させようとする芸術至上主義に落入る危険を孕んでいるが、ピーターは狭義の芸術家意識とは無縁の健全な常識人としての面を持っている。ところでピーターの抱いたような欲求は舞台と現実世界との間にだけ生じるものではない。『使者たち』(『The Ambassadors』, 1903) のラムバート・ストレーザーはバリに来て、チャド・ニューサムの住居を通りから見上げた時、その建物の素晴らしさに打たれ、その美しさを真実だと思ひ感情移入する。

The balcony, the distinguished front, testified suddenly, for Strether's fancy, to something that was up and up; they placed the whole case materially, and as by an admirable image, on a level that he found himself at the end of another moment rejoicing to think he might reach. ⁽⁹³⁾

ストレーザーはそのような建物に住むチャドを見て最初に抱いたイメージをそのまま持ち続けようとする。だが彼は後で己れのイメージと現実のチャドとの違いを認識せざるを得ない。ジェイムズの小説には、視覚に訴えかけてくる対象に抱く己のイメージを対象の实体そのものだと思ひ込みたがる人々が実に多い。それはとりも直さず、そうしたことが作者自身の人生において創作の基本的なモチーフの一つとなっているからに他ならない。ニックとピーターの関係は、最も素朴な意味

で作者の創作行為とモチーフとの関係であると考えられる。対象を観察することは、批評という受動的機能のみならず、創作をうながすモチーフとして積極的な機能をも果たしているのである。『悲劇の美神』はそうした関係が図式的にはなく見事に人物化された作品である。『ロデリック・ハドソン』では創作行為とモチーフはまだ未分化な形で取扱われている。

『悲劇の美神』では人物は思い切って相対的に描かれ、それぞれが明確な輪郭を与えられている。作者が彼等の意識に良心の検閲をいちいち入り込ませることをしなかったため、それだけ作者と人物との距離が広がり、その結果作者の極めて個人的な要素が一般的なものに転化されているのである。それに登場人物に道徳意識が濃厚でないことが、作品そのものが道徳的でないことにはならない。シヤームズが『小説の技法』で述べたように⁽⁷⁾ “the deepest quality of a work of art will always be the quality of the mind of the producer” だかぶである。

- (注一) Henry James, *Roderick Hudson*, in *The Novels and Tales of Henry James*, Vol. I (New York: Charles Scribner's, 1907), p. vi.
- (二) Henry James, *The Tragic Muse*, Vol. I, in *The Novels and Tales of Henry James*, Vol. VII (New York: Charles Scribner's, 1908), p. vii.
- (三) Henry James, *Henry James: The Critical Heritage*, ed. Roger Card (London: Routledge & Kegan Paul, 1968), p. 182.
- (四) Henry James, *The Letters of Henry James*, Vol. 1, 2nd ed., ed. Percy Lubbock (New York: Octagon Books, 1970), p. 163.
- (五) Leon Edel, *Henry James: The Middle Years, 1884-1894* (London: Rupert Hart-Davis, 1963), p. 193.
- (六) Gorley Putt, *The Fiction of Henry James* (Penguin Books, 1966), pp. 181-182.
- (七) L. H. Powers, “James's *The Tragic Muse*—Ave Atque Vale,” in *Henry James: Modern Judgments*, ed. Tony Tanner (Macmillan, 1968), p. 194.
- (八) Henry James, “The Art of Fiction,” in *The House Fiction* (London: Mercury Books, 1962), p. 34.

- (9) Leon Edel, *Henry James : The Conquest of London, 1870-1883* (London : Rupert Hart-Davis, 1962), p. 179.
- (10) Louis Auchincloss, *Reading Henry James* (Minneapolis : Univ. of Minnesota, 1975), p. 85.
- (11) Henry James, *Roderick Hudson*, p. xvii.
- (12) *Ibid.*, p. xviii.
- (13) Henry James, *The Tragic Muse, Vol. 1*, p. xiv.
- (14) *Ibid.*, p. xiv.
- (15) *Ibid.*, p. xiv.
- (16) *Ibid.*, p. xv.
- (17) *Ibid.*, p. xvi.
- (18) Henry James, *The Notebooks of Henry James*, ed. F. O. Matthiessen and Kenneth B. Murdock (New York : George Braziller, Inc., 1955), pp. 63-64.
- 444) 445) J. Gordon, John Stokes, "The reference of *The Tragic Muse*," in *The Air of Reality*, ed. John Coode (London : Methuen & Co Ltd, 1972) 2 雑記 1) 448°
- (19) Henry James, *The Notebooks of Henry James*, p. 63-64.
- (20) Henry James, *Roderick Hudson*, p. 196.
- (21) Henry James, *The Tragic Muse, Vol. 1*, p. 78.
- (22) Henry James, *Selected Short Stories* (Penguin Modern Classics, 1963), p. 50.
- (23) Henry James, *The Tragic Muse, Vol. 1*, p. v.
- (24) *Ibid.*, p. v.
- (25) *Ibid.*, p. 109.
- (26) *Ibid.*, p. v.
- (27) *Ibid.*, p. 260.
- (28) Henry James, *The Tragic Muse, Vol. 2*, pp. 265-266.
- (29) Henry James, "The Madonna of the Future," in *The Novels and Tales of Henry James, Vol. XIII* (New York : Charles Scribner's, 1908), p. 448.

- (30) *Ibid.*, p. 487.
- (31) Henry James, *Roderick Hudson*, pp. 312-313.
- (32) Henry James, *The Tragic Muse*, Vol. 1, p. 14.
- (33) *Ibid.*, p. 14.
- (34) *Ibid.*, p. 175.
- (35) Henry James, *The Tragic Muse*, Vol. 2, p. 267.
- (36) *Ibid.*, p. 27.
- (37) *Ibid.*, p. 26.
- (38) *Ibid.*, pp. 190-191.
- (39) *Ibid.*, p. 418.
- (40) *Ibid.*, p. 312.
- (41) *Ibid.*, p. 312.
- (42) D. J. Gordon and John Stokes, "The reference of *The Tragic Muse*," in *The Air of Reality*, p. 156.
- (43) Henry James, *The Notebooks of Henry James*, p. 63.
- (44) Henry James, *The Tragic Muse*, Vol. 2, p. 340.
- (45) *Ibid.*, p. 341.
- (46) *Ibid.*, p. 438.
- (47) Henry James, *Selected Short Stories*, p. 69.
- (48) Henry James, *The Tragic Muse*, Vol. 2, p. 368.
- (49) *Ibid.*, p. 368.
- (50) *Ibid.*, p. 366.
- (51) Kenneth Graham, *The Drama of Fulfilment* (Oxford: Clarendon Press, 1975), p. 126.
- (52) Henry James, *The Tragic Muse*, Vol. 2, p. 391.
- (53) Henry James, *The Ambassadors*, Vol. 1, in *The Novels and Tales of Henry James*, Vol. XXI, p. 98.
- (54) Henry James, "The Art of Fiction," in *The House of Fiction*, p. 44.