

ヘンリー・ジェイムズ小説と戯曲の狭間

——『デイジー・ミラー』の場合——

加 島 康 彦

Henry James at the Crossroads of Novel and Drama: In the Case of *Daisy Miller*

Yasuhiko KASHIMA

ま え が き

ヘンリー・ジェイムズ (Henry James, 1843-1915) の中編小説『デイジー・ミラー』 (*Daisy Miller: A Study*, 1878) は、イギリスの雑誌『コーンヒル・マガジン』 (*Cornhill Magazine*) の1878年6・7月号に連載され、大きな評判をえた作品である。翌年単行本として出版された。ジェイムズは、連載の2年前すなわち1876年12月に住まいをパリからロンドンに転じている。その翌年の5月には『アメリカ人』 (*The American*) を刊行し、パリやローマを訪問した。1878年5月に『後見人と被後見人』 (*Watch and Ward*) を刊行したのち、上述のように『デイジー・ミラー』の連載を始めたのである。この作品には、のちに心理主義の傑作を数多く生み出す萌芽が認められる。とりわけ、視点 (point of view) の技法は注目に値する。主題は、いわゆる〈国際的状況〉 (international situation) で、アメリカとヨーロッパの文化的衝突における矛盾の中で翻弄される人々の実態の描写である。

ジェイムズは、1880年10月から長編小説『ある貴婦人の肖像』 (*The Portrait of a Lady*) を連載し、翌年11月に刊行を果たしたのち、アメリカで新年を迎える。1882年『デイジー・ミラー』を脚色したものの上演を断られ、イギリスに戻ることになる。その年に私家本を発刊し、翌年9月に公刊をした。心理小説が必ずしも一般受けしない傾向があることも一因となり、またのちに収入の確保の必要性から戯曲を書くことが結構あったものの、1895年に1月にロンドンのセント・ジェイムズ劇場で三幕喜劇『ガイ・ドンヴィル』 (*Guy Domville*) が上演されたとき、観客から彼に向かって罵倒が浴びせられ、しばらく戯曲を書くことから遠ざかったのである。のちに劇作を再開するが戯曲の評価は小説には及ばなかった。しかしながら、小説と戯曲の狭間で創作活動が推進されたと解することも可能と思われる。

ジェイムズの劇作は、小説ほどには研究対象にされてきていないのが現状であるが、本稿は、評価の高い『デイジー・ミラー』の小説版と、反対に上演されなかった戯曲版の間に介在する問題点を検証することで劇作家としてのジェイムズの理解を深め、そのことを通して心理小説作家としての本質に少しでも迫る手がかりを得ようとする試論である。

I

小説『デイズ・ミラー』における登場人物のうち、戯曲版のそれと対応すると思われるものを示してみる。主人公デイズ（Daisy Miller）とその弟ランドルフ（Randolph C. Miller）、フレデリック・ウィンターボーン（Frederick Winterbourne）とその伯母コストロ夫人（Mrs. Costello）、ミラー家の従者（courier）であるユージェニオ（Eugenio）やイタリアの青年ジョヴァネリ（Giovannelli）は同名で同一人物と一応見なすことができる。デイズの本名はアニー・ミラー（Annie P. Miller）である。戯曲版『デイズ・ミラー』（*Daisy Miller, A Comedy in Three Acts*, 1882）ではコストロ夫人やジョヴァネリのファーストネーム（Louisa / Giacomo）も示されている。イタリアにおけるウォーカー夫人（Mrs. Walker）は小説と戯曲のどちらにも同名人物として登場するが、戯曲においては、マダム・ド・カトコフ（Madame de Katkoff）、アリス・デュラント（Alice Durant）、チャールズ・レヴァーディ（Charles Reverdy）と給仕（A Waiter）が登場人物（Dramatis Personae）として舞台に姿を現す配役がなされている点が異なる。デイズの母親ミラー夫人（Mrs. Miller）は、戯曲では旅に同行しているものの言及だけがなされる。

場面設定としては、小説が前半すなわち第Ⅰ・Ⅱ章としてスイスはレマン湖畔の観光地ヴェヴェー（Vevey）とシヨン城（Castle Chillon）、後半である第Ⅲ・Ⅳ章としてイタリアはローマ（Rome）であるのに対して、三幕劇である戯曲の方は、第1幕がジュネーブの湖畔のホテル（“*An Hotel on the Lake of Geneva*”）、第2幕がローマ・ピンチオ公園の遊歩道（“*The Promenade of the Pincian, Rome*”）であり、第3幕がローマのホテル（“*An Hotel in Rome*”）という設定である。小説の前半（スイス）は、シヨン城を除いて、そのまま戯曲の第1幕と重なり、後半（ローマ）は戯曲ではピンチオ公園（第2幕）とローマのホテル（第3幕）に分離しているといえよう。大団円は小説ではデイズの死という悲劇的仕上げであるのに対して、戯曲の場合、デイズの死は運良く回避され、しかも二組の結婚が暗示されるというハッピー・エンディングである。

本稿の紙数の関係で戯曲の第1幕を中心に、その展開と小説のそれとをまずは細かく分析し、そこから敷衍して全体像の把握へと進みたい。小説は、“At the little town of Vevey, in Switzerland, there is a particularly comfortable hotel.” (p. 3)¹⁾ というホテルの紹介で始まる。レマン湖畔ヴェヴェイの由緒あるホテル・デ・トロワ・クローヌ（Hôtel des Trois Couronnes）というホテルで、そこは今日なお知名度の高いところで²⁾、観光地ヴェヴェイとこのホテルの紹介のあと、ホテルの庭に腰をおろしたジュネーブ育ちのアメリカ人青年ウィンターボーンについて語るのである。それも語り手の陳述を間に挟みながら、このウィンターボーンの視点を中心に、彼が見、また感じた内容が伝えられるという形式がとられる。いわゆる視点（Point of View）の技法である。

戯曲の方は、開幕と同時にロシア貴族のマダム・ド・カトコフとユージェニオがまず登場する。彼の姿を認めて呻くシーンで始まる。

MME. DE KATKOFF. (*Coming in as if a little startled with a French book in a pink cover under her arm.*)
I believe he means to speak to me! He is capable of any impertinence.

- 1) 小説『デイズ・ミラー』からのテキスト引用はすべてエデルの編集版によるものとする。Leon Edel, ed., *The Complete Tales of Henry James, Vol. 4* (London: Rupert Hart-Davis, 1962).
- 2) ピーター・ボグダノヴィッチ（Peter Bogdanovich）監督の映画（1974年）のロケは、小説の舞台である本物のホテルで行われ、1階フロアに嵌めこまれた紋章「三王冠」を吹き抜けの回廊上部から象徴的に映し出すという手の込んだ撮影がなされていた（DVD版で確認済み）。

EUGENIO. (*Following slowly, handsomely dressed, with a large watch guard, and a courier's satchel over his shoulder. He takes off his hat and bows obsequiously, but with a certain mock respect.*) Madame does me the honor to recognize me, I think.

MME. DE KATKOFF. Certainly. I recognize you. I never forget my servants, especially (*with a little laugh*) the faithful ones!

EUGENIO. Madame's memory is perhaps slightly at fault in leading her to speak of me as a servant!

MME. DE KATKOFF. What were you then? A friend, possibly?

EUGENIO. May I not say that I was, at least on a certain occasion, an adviser?

MME. DE KATKOFF. In the way of occasions, I remember only the one on which I turned you out of the house.

EUGENIO. You remember it with a little regret, I hope.

MME. DE KATKOFF. An immense deal—that I hadn't dismissed you six months sooner!

(I. i., p. 121)³⁾

この冒頭の場面は、明らかに小説『デイジー・ミラー』の人気を下敷きにしたもので、小説中の “But at the “Trois Couronnes,” it must be added, there are other features that are much at variance with these suggestions: neat German waiters, who look like secretaries of legation; Russian princesses sitting in the garden....” (pp. 141-2) で表出された国際性の中でもより時代の特性にもとづく異国情趣と印象づけられる “Russian princesses” に焦点をあて、このロシア貴族に一時期雇われていたユージェニオとの因縁を問題紛糾の起爆剤として利用している。このマダム・ド・カトコフの秘密をにぎるユージェニオは、イタリア人の好青年ジョヴァネリをデイジーと結婚させて相続権からの分け前を得ることを目論み、この貴婦人を恐喝することで操作し、カトコフを慕っているウィンターボーンがデイジーとより親しくなるのを牽制し、画策を続けるのである。

小説の筋に結構ドラマ性はあるものの、性格描写に意図的に曖昧な要素を組み込んでいるのを、筋と人物構成、性格描写において大胆に組み直しをしているようである。だが小説との整合性は何とか見事に保っている。しかしながら、それが戯曲としての独自性に裨さず結果となっているのではないか。だが、見方によっては、小説における語り手とウィンターボーンの視点の精妙な組み合わせの妙はポリフォニックを特性とする小説（青木 10）の本質を認識させるに充分であると同時に、上述の曖昧性とも呼応して奥行きのある世界を構成する結果となっている。

Miss Daisy Miller looked extremely innocent. Some people had told him that, after all, American girls were exceedingly innocent; and others had told him that, after all, they were not. He was inclined to think Miss Daisy Miller was a flirt—a pretty American flirt. He had never, as yet, had any relations with young ladies of this category. He had known, here in Europe, two or three women—persons older than Miss Daisy Miller, and provided, for respectability's sake, with husbands—who were great coquettes—dangerous, terrible women, with whom one's relations were liable to take a serious turn. But this young girl was not a coquette in that sense; she was very unsophisticated; she was only a pretty American flirt. Winterbourne was almost grateful for having found the formula that applied to Miss Daisy Miller. He leaned back in his seat; he remarked to himself that she had the most charming nose he had ever seen; he wondered what were the regular conditions and limitations of one's intercourse with a pretty American flirt. It presently became apparent that he was on the way to learn. (p. 151)

3) 戯曲『デイジー・ミラー』からのテキスト引用はすべてレオン・エデル編集版による。
Leon Edel, ed., *The Complete Plays of Henry James* (Philadelphia: J. B. Lippincott Company, 1949).

友人のある者はアメリカ娘というのはこの上もなく“innocent”と見なすし、また別の者はそうではないとウィンターボーンに曖昧な先入観を植え付けていることが示されているだけでなく、そもそも“innocent”とか“unsophisticated”は、“simple”同様に主観で正反対の意味を有する。両義性を有しているという意味で「両面価値のある言葉」（行方 355）である。このような表現形態の世界である小説を脚色して上演可能なのかという問題を留保するならば、その脚色の技そのものは見事というほかない。

第1幕第2場の登場人物は、コステロ夫人と小説版には出ないデュラント嬢とチャールズ・レヴァーディ、それにマダム・ド・カトコフである。デュラント嬢はコステロ夫人の身内で、夫人がウィンターボーンに見合わせようとする人物で、その意図についてはデュラント自身一応認識している。レヴァーディは、常に折りたたみの腰掛け（camp-stool）を携帯して頭痛持ちの夫人に付き添っていて、その結果、最初はデイジーに想いをよせるものの、夫人に同伴しているデュラント嬢に気持ちが傾いていく人物である。劇というものは、構成を明確にするため、類似と対比のペアを用意することが多いが、その意味では正統的な配役を施しているといえる。コステロ夫人の社交界での知名度の高さと個人的な頭痛持ちの特性は戯曲版においても保持されている。彼らのかなり長い対話を通して様々な状況が観客に示される。小説におけるコステロ夫人については、シャープ（Sister Corona Sharp）が、相談相手（“confidante”）ないしは黒幕（“ficelle”）と見なしたように重要な道徳的基準の出発点を示す役割である（Sharp 9-14）⁴⁾。語り手によってウィンターボーンがジュネーブからやってきたものの彼女の頭痛のために会えない状態であることが知られるのに対して、戯曲の方は、夫人が10年ぶりに甥のウィンターボーンに会うことになっていることが示されるが、小説と違って彼の方が会うことを遅延させている。また、レヴァーディの傍白を通して分かることは、コステロ夫人がからかいの対象となっていてコメディ仕立てが強く印象づけられる。言葉を換えれば、戯曲版におけるコステロ夫人の権威の実効性の不確かさが登場の時点から示されているということである。

この第2場に入るとすぐに、マダム・ド・カトコフが登場するもののコステロ夫人の方を見つめながら通り過ぎる。その姿を認めたレヴァーディの“*That's the biggest swell in the house—a Russian princess!*”（I. ii, p. 124）によって口火が切られ、コステロ・グループが彼女を話題の対象にするのである。第1場との重なりと先の展開の暗示的効果を狙ったものと思われる。ウィンターボーンの倫理性も話題になるが、小説版では語り手によって“*What I should say is, simply, that when certain persons spoke of him they affirmed that the reason of his spending so much time at Geneva was that he was extremely devoted to a lady who lived there—a foreign lady—a person older than himself. Very few Americans—indeed I think none—had ever seen this lady, about whom there were some singular stories. But Winterbourne had an old attachment for the little metropolis of Calvinism; he had been put to school there as a boy, and he had afterwards gone to college there—circumstances which had led to his forming a great many youthful friendships. Many of these he had kept, and they were a source of great satisfaction to him.*”（p. 142）と述べられるのに対応するかのごとく、戯曲版では、コステロ夫人が甥のウィンターボ-

4) シャープは、コステロ夫人の役割をウィンターボーンへのデイジーに対する評価が揺らいでいる間のもので見なして、“*Once that conflict is resolved, her function ceases.*”（13）と述べるに留まっている。M. Corona Sharp, O. S. U., *The Confidante in Henry James: Evolution and Moral Value of a Festive Character* (Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1963).

ンを“Frederick's a perfect gentleman.”といい、ここ10年会っていないものの“... he was a model nephew”と称賛した上で、“Moreover, he has been brought up in Geneva, the most moral city in Europe.” (pp. 124-5)と締めくくっている。また、コストロ・グループの話題にデイジーのことがのぼったところで彼女自身が登場するが、カトコフ同様そのまま通り過ぎる。彼女はここで初めて観客の前に姿を現すのであり、小説版と違ってウィンターボーンとの出会いが回避されているのは、カトコフの演出との兼ね合いであろうか。蛇足ではあるが、レヴァーディのランドルフに関連している台詞(“The youthful Miller and I have struck up a friendship: he introduced me to his sister.”)は、ランドルフがあとの第4場でウィンターボーンに姉を紹介する状況に諧謔性を付与するものであろう。ミラー夫人は話題の中にのみ現れる。

第3場でようやくウィンターボーンの登場となる。戯曲版の方は、トロワ・クーロンヌという有名ホテルではなくただ湖畔のホテルという場面設定での伯母コストロ夫人との再会は表向きの用件で、実は内々で慕っているマダム・ド・カトコフに会える可能性に期待しているのである。第3場は短く処理されていて、第4場が小説版の書き出しのくんだりと呼応する場面である。

II

第1幕第4場で初めてデイジーの腕白な弟ランドルフが舞台上に登場する。小説での登場のタイミングとは大きく異なるものの、ト書きも含めて、この場の台詞は小説をそのまま再現した感があるのは、それだけ小説の評価が高かった証左であるとともに、むしろ、逆に、意外と作家としての習作時代からジェイムズの小説には演劇的要素が特徴的であったといえるのではなかろうか。心理描写と劇的アクションの描写がどこかでリアルな接点を有していて、それがランドルフが現れるときのト書きと生き生きとした性格描写にもとづく台詞が小説世界とリンクする結果をなしている。勿論、ウィンターボーンの内面吐露を示すのに傍白を多用する工夫も必然的に用意されている。また、小説の語りとは異なり、対話の妙で情感を示す目的で〈イタリア行き〉の話題にヴェニスを加える手順の中にウィンターボーンの日ジーへの想いの一端を表出させている。

WINTERBOURNE. (*Seated beside her.*) It's very pleasant, these summer days.

DAISY. Well, yes, it's very pleasant. But it's nicer in the evening.

WINTERBOURNE. Ah, much nicer in the evening. It's remarkably nice in the evening. (*Aside.*)

What the deuce is she coming to? (*Aloud.*) When you get to Italy you'll find the evenings there! . . .

DAISY. I've heard a good deal about the evenings there.

WINTERBOURNE. In Venice, you know—on the water—with music!

DAISY. I don't know much about it. (*With a little laugh.*) I don't know much about anything!

WINTERBOURNE. (*Aside.*) Heaven forgive her, she's charming! I must really ascertain . . . (*To*

RANDOLPH, *who has continued to roam about, and who comes back to them with his alpenstock, catching him and drawing him between his knees.*) Tell me your name, my beautiful boy!

RANDOLPH. (*Struggling.*) Well, you drop me first!

DAISY. Why, Randolph, I should think you'd like it!

WINTERBOURNE. (*Aside.*) Jupiter, that is a little strong!

RANDOLPH. (*Liberating himself.*) Try it yourself! My name is Randolph C. Miller.

WINTERBOURNE. (*Aside.*) Alarming child! But she doesn't seem to be alarmed.

RANDOLPH. (*Levelling his alpenstock at DAISY, who averts it with her hand.*) And I'll tell you *her* name.

DAISY. (*Leaning back serenely.*) You had better wait till you are asked.

WINTERBOURNE. I should like very much to know your name.

RANDOLPH. Her name is Daisy Miller.

WINTERBOURNE. (*Expressly.*) How very interesting!

DAISY. (*Looking at him, aside.*) Well, he's a queer specimen! I guess he's laughing.

RANDOLPH. That isn't her real name—that isn't her name on her cards.

DAISY. It's a pity that you haven't got one of my cards!

RANDOLPH. Her name is Annie P. Miller.

(I. iv., pp. 129-30)

この対話の後半は小説の世界へ帰っていくのである。戯曲版において引用した台詞と関連するくぐりを比較のために引用する。

He thought it very possible that Master Randolph's sister was a coquette; he was sure she had a spirit of her own; but in her bright, sweet, superficial little visage there was no mockery, no irony. Before long it became obvious that she was much disposed towards conversation. She told him that they were going to Rome for the winter—she and her mother and Randolph. She asked him if he was a 'real American'; she wouldn't have taken him for one; he seemed more like a German—this was said after a little hesitation, especially when he spoke. Winterbourne laughing, answered that he had met Germans who spoke like Americans; but that he had not, so far as he remembered, met an American who spoke like a German. Then he asked her if she would not be more comfortable in sitting upon the bench which he had just quitted. She answered that she liked standing up and walking about; but she presently sat down. She told him she was from New York State—"if you know where that is". Winterbourne learned more about her by catching hold of her small, slippery brother and making him stand a few minutes by his side.

"Tell me your name, my boy," he said.

"Randolph C. Miller," said the boy, sharply. "And I'll tell you her name;" and he levelled his alpenstock at his sister.

"You had better wait till you are asked!" said this young lady, calmly.

"I should like very much to know your name," said Winterbourne.

"Her name is Daisy Miller!" cried the child. "But that isn't her real name; that isn't her name on her cards."

"It's a pity you haven't got one of my cards!" said Miss Miller.

"Her real name is Annie P. Miller," the boy went on.

(pp. 147-8)

ジェスチャーを含むアクションと内面表出、とりわけ、戯曲の方は、マダム・ド・カトコフ（まさか *Cat's Cough* すなわち、「仕方なく最後に真実をもらす手練手管」の意ではないであろうが、全体の呼称としてはフランス語とロシア語で処理している）というウィンターボーンが憧憬する大きな存在が出发点となっているという相違がある⁵⁾。極めて短い第5場において、登場したユージェニオが、デイジーとウィンターボーンを前にして傍白で彼のことを "The lover of the

5) ウィンターボーン (Winterbourne) は文字通り〈冬に生まれしもの〉で宗教的戒律の厳しいジュネーヴを暗示していると解釈できるのに対して、ユージェニオ (Eugenio) は、ラテン系の名で、〈良き (eu-) 生まれ (genes) のもの〉の意である。因みにジョヴァネリ (Giovannelli) は、〈青年らしい、はつらつとした (giovanile) 人物〉というわけで、ともにウィンターボーンと対比されている。デイジー (Daisy) が本名でなく呼称であるということは、これまでの人生で周りからその名で呼ばれ馴染んできているということで、名が体を表すという暗示性がより強い。アメリカで "daisy" とよばれる雛菊の花言葉は "innocence" (無邪気), "peace" (平和), "hope" (希望) であり、チョーサーの『善女列伝』 (*The Legend of Good Women*, 1385-6) では、"daysies" を音韻と意味の両方から "day's eyes" と捉えられていて、花心は太陽のごとく黄色、花卉は白い光輝で、夕べに閉じ、朝に開くといわれる (英語歳時記 [春] 207)。語源としては、古英語の「日の目」という語が起源である (金城 29)。

Katkoff” (p. 131) ということ観客に再認識を促すのである。ユージェニオは社交界に巣くう悪の策士であるが、戯曲版においてはある意味で〈狂言回し〉の役を果たしている。

実は、ユージェニオを悪役にすることで心理主義小説世界の曖昧性の払拭を可能ならしめるとも解釈できる。つまり、因果関係をプロットと性格描写に明確に導入して劇世界に動機付けによる輪郭を施しているといえよう。もとの小説版『デイジー・ミラー』の場合は、語り手と視点の設定というフィクションを進めていく両輪は存在するものの、基本的には心理を掘り下げていく作法である。それでいて裏腹に動機や状況や性格描写までもが何らかの曖昧性を付与されていてそれがかえって読者の想像力による参加を促している構造なのである。

第5場でユージェニオをウィンターボーンに紹介しようとするデイジーに、傍白で戸惑いを示させる工夫がなされている。その次の場で、カトコフに彼から距離を置く台詞を言わせ、同時に、冬にはローマに行く旨を示して、小説の世界の展開に合わせている。第7場になってようやく、伯母との会見を果たすウィンターボーンである。デュラント嬢をして、彼がカトコフと話している姿を目撃したことを傍白で言わしめる演出をも施している。コステロ夫人が甥にデュラントとレヴァーディを紹介することでその後のアクションの展開を準備しているといえよう。ウィンターボーンがデイジーと会う約束になっていることを知り、コステロ夫人の一行は退場する。興味深いのは、第8場で、ランドルフがレヴァーディの背に乗って登場することで前述したアイロニーに滑稽味を加える努力をしていることである。レヴァーディとデイジーの対話を通して、ジュネーブ在住のウィンターボーンを伯母が呼び寄せた経緯が示される。レヴァーディが、その甥のことを“cavalier” (p. 137) と称したのにデイジーは驚く。ウィンターボーンの登場で第9場の設定となる。

デイジーの“... you are very fond of that Russian lady!” (p. 138) は小説との決定的な乖離を示している。だが、シヨン城を指して、「是非とも訪ねたい」と言うとき小説の世界に回帰している。場が変わると、策士ユージェニオがデイジーの面前でウィンターボーンにカトコフの出席を告げることでプロットとしてのアクションを人物像と交差させているのは注目に値する。第1幕の最終場である第11場では、コステロ夫人、デュラント嬢、レヴァーディ、それにデイジーを登場させている。デュラントを甥に娶せようと画策する策士としてのコステロが自らの一行との街の散策に誘うものの、甥のウィンターボーンはデイジーとシヨン城へ行く予定でここで待ち合わせているのだと口走る対立構造が認められる。シヨン城行きの遊覧船の汽笛が鳴り始めたところでデイジーの登場となる。

III

ジェイムズは、1875年、アメリカからヨーロッパに移住し、まずはパリに住んだ。そこでフロバール (Gustave Flaubert, 1821-80) や モーパッサン (Henri-Rene-Albert-Guy de Maupassant, 1850-93)、さらにはツルゲネフ (Ivan Sergeyevich Turgenev, 1818-83) と交際し〈自然主義〉の影響を受けている。そのタッチが多少とも小説『デイジー・ミラー』(1978)にも出ていて、それが人気的一端を担っていたものと想像される。こうした特性を保持した人気小説を脚色したのである。

前述のように、1882年にボストンで戯曲『デイジー・ミラー』(*Daisy Miller: a Comedy*) を書き上げ、同年、ニューヨークのマジソン・スクウェア劇場 (Madison Square Theatre) に持ち込

んだものの上演を断られた。それ以降までもってこの戯曲が上演されることはなかったようである。7月になってイギリスで私家版を出版、翌1883年にアメリカの『アトランティック・マンズリー』(*Atlantic Monthly*)において『デイジー・ミラー』(*Daisy Miller: a Comedy in Three Acts*)として連載されたのである。

上演が断られた理由としては、ジェイムズの伝記を書き全集の編纂でも知られるエデル (Joseph Leon Edel) が、ジェイムズの戯曲全集における「デイジー・ミラー」の序において、“The manager at the theatre, for the Mallorys, was Daniel Frohman, who recalled that James, ‘a medium-sized man with a beard’ who looked like ‘an ordinary business man,’ brought him the play. He said he rejected it because, although it was ‘beautifully written,’ it was ‘too literary. It had too much talk and not enough action.’ James, however, must have. . .” (Edel 117) と述べているのに信をおくならば、文学的すぎて演劇としてのアクションに欠けるということになるであろう。スタッフォード (William T. Stafford) は、当時の『ニュー・ヨーク・タイムズ』(*The New York Times*) の書評 (“A Review, September 9, 1883”) を紹介している (Stafford 119-20)。それによると、作家としての評価は高いものの作品を戯曲化する意味が否定されていて、登場人物についても “These people do not act; they talk, talk, talk. And while they have some smartness of repartee, it is a dead level of smartness: they all talk alike.” とこき下ろされている。

小説版を異文化の観点から見ると、ヨーロッパ文化とアメリカ文化のどちらか一方に偏ることなく、良きにつけ悪しきにつけ「事実をありのままに、その特徴と異質性を抉り出して読者に呈示した」(藤田 51) ののである。社交界のマナーという面では、小説の最後においてウィンターボーンが伯母のデイジー批判に反駁して、“She sent me a message before her death which I didn’t understand at the time. But I have understood it since. She would have appreciated one’s esteem.” (p. 206) とわずかに反抗心をみせる (伊藤 44) とはいえる。

戯曲版『デイジー・ミラー』の第2幕はローマのピンチオ公園が舞台である。マダム・ド・カトコフとウィンターボーンの逢引きで始まる。カトコフは、デイジーの存在を前提にして、“I would go so far as to be confidante of your passion” という立場をとるのに対して、彼の方は、“I have no passion to confide. She’s a little American flirt.” と応えている。カトコフは、アリスとデイジーの性格を対比的にとらえて (“too grave” / “too gay”), 相談役 (“someone who’s between the two.”) の必要を説いた挙げ句に、後者の方をリードするよう勧める (“Try and make her serious. That’s a misson for an honest man!”) のである (II. i, pp. 142-4)。ところが、ユージェニオがカトコフ家に仕えていたときに手に入れた秘密の手紙をネタにカトコフにウィンターボーンを愛の虜にするように (“Do me the favor to captivate Mr. Winterbourne”, II. iv., p. 148) と強要することで皮肉な状況転換が生じる。彼女が3年来ウィンターボーンを魅力の虜にしていた客観性は、彼女の姿をローマでも見かけたコストロ夫人の台詞 (“... She will eat Frederick!”; II. vi., p. 152) で観客に呈示される。ユージェニオの脅迫に窮したカトコフはやむなく一転してウィンターボーンを夜の馬車回遊に誘うのである (“How should you like a moonlight drive?”)。仰天したのはウィンターボーンである (“I am not used to being treated so, and I can’t help feeling that it may be only a refinement of cruelty.”; II. x., p. 158)。

第3幕の舞台はローマのホテル・ド・パリ (Hôtel de Paris) の談話室 (public parlors) で、カーニバルの最終日の夜である。レヴァーディの台詞でデイジーが熱病 (“Roman fever”, III. i., p. 160) に罹り床に伏せていることが伝えられる。小説のケースとは異なり立ち上がる余力が残さ

れていてカーニバル見たさに床を離れて姿を現す。彼女はウィンターボーンに、コロセウム (Coliseum) でジョヴァネリと一緒にいるところを目撃したときに深々とお辞儀をして立ち去った (“You only bowed, very low.”, III. iii., p. 163) と不満をいい、言葉をかけて欲しかったのだと訴えるが、皮肉なことにこの場の彼はカトコフに呪縛されているのである。小説ではジュネーブでの曖昧な存在が暗示されるのみであるが、戯曲版では彼女はカトコフの存在を知っている (“You see a great deal of Madame de Katkoff. Doesn't *she* expose herself?”, p. 164)。ジョヴァネリに「未来のことより今が大切なよ」 (“I hate the future; I care only for the present!”), III. iv., p. 166) と説得してカーニバルを見るために馬車を求めに行かせた間にカトコフが姿を顕し対面となる。二人の長い対話を通してカトコフはウィンターボーンの呪縛を解いてやろうと決心する。カトコフのたびたびの心変わりには彼は衝撃を受ける (“I am never safe with you—never sure of you. You turn from one thing to the other.”, III. vi., p. 169) が、彼女に「貴方をなんとか幸せにしたかったのよ」 (“I tried to make you happy—but I didn't succeed.”) と言われてさらなる混迷に陥り、デイジーとカトコフが同等の対象として、いわば〈アポーリア〉の囚われ人となってしまう (“Are you only the most audacious of coquettes?”, p. 170) のであって、小説との共通項としてのキーワード (“coquette”) がもう一つのそれ (“innocence”) と対峙する結果となっている。ウィンターボーンのカトコフに対する精一杯の認識 (“You are not consistent, but you are perhaps more consistent than I. And you are very deep!”), p. 172) は示されている。デイジーを探しに飛び出したウィンターボーンが運良く救い出して帰ってくるものの彼女は瀕死の状態である。彼の許しを請う呼びかけ (“Daisy, my dearest, my darling! Wake a moment, if only to forgive me!”), III. viii., p. 175) も効果が現れない。悔悟は極まって “There is little hope of her being mine. I have insulted—I have defamed—her innocence!” (p. 175) という極点に至るが、ジョヴァネリの “Ay, speak of her innocence! Her innocence was divine!”) が彼女の耳に届いたのか、ようやく覚醒に至り、彼女の “Mother! Mother!” が舞台に響き渡るのは、皮肉にも、小説におけるジョヴァネリによる真実の開示に呼応しているかの感を観客に与える。ただ、舞台の方は、ウィンターボーンの “I understand you—I love you” に応えるデイジーの “Oh, I'm very happy!” (p. 175) でもって知れるがごとくハッピー・エンディングとなる。

ま と め

小説の成功と劇作の不調、このジャンル間の対比的な間隙をどのような次元でとらえればよいのであろうか。ジェイムズの劇作体験が最終期の大作の中に大きな影響を及ぼしていることは論じられているが、本論では、初期においても戯曲を書いていた彼の創作意欲をどう理解すればよいのかという観点から考究してきた。『デイジー・ミラー』の小説版と戯曲版を比較して相違点を中心にその関連性を認めることができる程度できたものと思われる。

大きく構えるならば、〈国際的状况〉における社交界の習俗と〈異文化間の衝突〉とが重層的に交差する次元において、コメディ・オブ・マナーズ (comedy of manners) に近いヨーロッパの文芸伝統に則りながら、独自の視点 (point of view) と心理主義の手法を模索していたのではなかろうか。イギリスにおけるコメディ・オブ・マナーズは王政復興期の演劇から始まって今日まで続く系譜を辿ることができるものであるが、広義には、社交界に限定されない幅広い解釈が可能なジャンルであり、ジェイン・オースティンの小説にも認められる特徴である (安達 225-

52)。舞台における風習喜劇は、18世紀には感傷喜劇へ変容していくのだが、ノエル・カワード (Noël Coward, 1899-1973) などの喜劇に纏綿と続く伝統を認めることができる。ただ、悲劇的結末の小説を喜劇として戯曲化するところに生ずる難しさがある。事実、戯曲版『デイジー・ミラー』が当初センチメンタルに傾斜しすぎだと批判された経緯がある。しかし、小説における視点の手法と心理主義がディタッチメント (detachment) と結びつけば、脚本において諧謔や皮肉などの喜劇に特有の観客の多角的視点を重層的に組み込むことも可能となるのではないだろうか。ジェームズは彼の創作理念にもとづいて頑迷なまでに小説の中に演劇的視点を盛り込む努力を続けたのだと思える。

戯曲『デイジー・ミラー』がマジソン・スクウェア劇場で上演を断られた理由 (“too literary” / “too much talk” / “not enough action”) についてはすでに言及したが、その指摘にはその当時の演劇上の嗜好が関係している点を留保しても、確かにその指摘には頷ける点が多いのを認めざるをえない。シヨン城の場を除いたことも一因といえよう。そうすると結果としてビューネンドラマ (Bühnendrama) ではなくレーゼドラマ (Lesedrama) であるということになる。飛躍を覚悟でたとえるならば、ローマの哲人にして悲劇作家のセネカ (Lucius Annaeus Seneca, 4 B.C.-A.D. 65) の悲劇作品が浮かぶ。上演を目的として書かれていないという評価が多いものの、必ずしもそのように断定が可能でない面も伺えるセネカである。ギリシア悲劇をもとに書かれた戯曲群でそれがシェイクスピア (William Shakespeare, 1564-1616) などのエリザベス朝演劇に大きな影響を及ぼしたことを考えると、ジェームズ自身の内部においてであるが、戯曲創作の過程が小説作家としての発展に大きく関与していると解釈できる。しかも、それが最後期の大作だけに限られるものではないといえるのではなかろうか。

引 用 文 献

- 安達美代子「ジェイン・オースティンとコメディ・オブ・マナーズ」中央大学人文科学研究所編『風習喜劇の変容』(研究叢書13) 東京、中央大学出版部、1996年。
- 青木次生『ヘンリー・ジェームズ』東京、芳賀書店、1998年。
- 土居光知他監修『英語歳時記 [春]』東京、研究社、1968年。
- Edel, Leon, ed. *The Complete Plays of Henry James*. Philadelphia: J. B. Lippincott Company, 1949.
- , ed. *The Complete Tales of Henry James, Vol. 4*. London: Rupert Hart-Davis, 1962.
- 藤田榮一『ヘンリー・ジェームズと異文化』京都、晃洋書房、2000年。
- 伊藤仙一『意識と眺め—ジェームズとコンラッド』東京、近代文芸社、1997年。
- 桂田重利「デイジー・ミラー解説」谷口睦男編『ヘンリー・ジェームズ』(20世紀英米文学案内1) 東京、研究社、1967年。
- 金城盛紀『花のイギリス文学』東京、研究社、1997年。
- 行方昭夫「解説」行方昭夫訳『ねじの回転 デイジー・ミラー』(岩波文庫) 東京、岩波書店、2003年、351-66頁。
- Sharp, M. Corona, O. S. U. *The Confidante in Henry James: Evolution and Moral Value of a Festive Character*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1963.
- Stafford, William T. *James's "Daisy Miller": The Story, The Play, The Critics*. New York: Charles Scribner's Sons, 1963.
- Wiesenfarth, Joseph. *Henry James and the Dramatic Analogy*. New York: Fordham U. P., 1963.