

# ふたつの社会の狭間での生存

— *The House of Mirth* の世界 —

石 渡 周 二

三度目に映画化された *Age of Innocence* (1920) が日本で公開された 1993 年、映画に合わせて刊行された翻訳のあとがきで訳者の大社淑子は、これを機に作者イーデス・ウォートンの再評価が進んでほしいと述べているにもかかわらず、そうはならなかったようで<sup>①</sup>、フェミニスト批評の分野ではともかく、それを除くと未だにウォートンは「再評価」が必要な作家である。ウォートンが 1905 年に発表した *The House of Mirth* をとり上げ、小説家ウォートンの再評価の試みとしたい。

19 世紀後半になって、アメリカ社会・経済の変化によって新興成金が上流階級に流れ込み、既成のエリートたちの足場をゆるがし、上流階級の変貌が始まる。相続した財産が主力だったのが、産業・金融が生んだ財産に置き換えられ、派手な散財をよしとする価値観が旧来の価値観にとってかわった。ウォートンはながくこの上流階級の盛衰を描いた作家とされてきた。しかし、目もくらむほどの新たな金の流入はニューヨーク上流階級の顔ぶれを変えただけではすまなかったことを *The House of Mirth* は示している。「昔からの財産家にもわか成金も盛大に社会の表舞台にでて派手な活動をした」<sup>②</sup>、ヴェブレンのいう「顕示的消費」が猖獗した時代のなかで、上流階級自体そして上流階級の他の階級との関係は根本的に変貌したのである。

*The House of Mirth* はそうした時代状況を背景にした作品だが、さながら竹取物語の如くである。主人公を幸せにするはずの結婚の探求を軸に物語は展開し、主人公は次から次に現われるニューヨーク社交界の男たちをはねつけ、最終的に誰とも結ばれることなく地上から旅立っていく、死という形をとって。なぜ結ばれることなく死んでいくのか、これが *The House of Mirth* 論の核となる。

物語の中心はリリー・バートという知的で美しい 29 歳の若い女性である。ニューヨークの上流社会の旧家に生まれ育ったが、孤児となり経済的には叔母のペニストン夫人に頼っている。リリーは文字通り生き残るためにはそれ相応の経済力もち、妻という家庭での身分を与えてくれる男性との結婚であることを承知している。また、年齢からくる焦りもある。叔母のペニストン夫人から受けとる手当では不十分と考え、本来なら対等であるはずの友人の秘書役を務めたり、流行はずれのドレスをもらいうけたり、節約しながら経済力のある夫候補探しをする。だが、なかなか結婚へ踏み出さない。これには道義心を始め、偏見、従兄のロレンス・セルデンへの思いなど複雑に絡んでいるが、要するに、自分が結婚していることをイメージできないのである。よかれと考え計算しつくした行動をするのだが、何らかの点で本人が気

後れしてしまう。経済力のある金持の男性との結婚が当然望ましいが、そういう男性は生涯生活を共にするには知性に欠け、退屈で結婚する気持になれない。従兄の弁護士ロレンス・セルデンの堅実な生活態度に惹かれている。セルダンもリリーにつよい関心を寄せているが、結婚後リリーがおくるはずの社交生活を支えるだけの経済力がない。相談役に徹することが誠意の示し方と心得え、見守っている。リリーの美貌と氏素性のよさを狙って、社交界での立場をかためようとしているユダヤ人銀行家サイモン・ローズデルが近づいてくるが、ローズデルに対する「嫌悪感」を克服できず、はねつける。

リリーの勝利の瞬間が作品の半ば近くにおかれたシーンで起こる。新興成金のウェリントン・ブライ家が上流社会へ入り込もうと催したタブロ・ヴィヴァン（活人画）のパーティで、有名な肖像画家（ジョシュア・レイノルド卿）が描いた「ロイド夫人」の肖像画を見事に演じ、センセーションを巻き起こしたのである。が、それは転落の始まりでもあった。透けた掛け布をつかって身体の線を見せたのが卑猥だと不評をかったのである。手元不如意のまま、パーティの座興の賭けごとにはまり、負け続ける。友人の夫ガス・トレナーから残っている金を株相場に「投資」してやろうといわれる。時おり「投資の配当」を受けとって素直に息をついていた。しかし、トレナーにしてみればリリーを愛人にするための「手当」であり、もともと投資などしていない。これを耳にはさんだリリーの親友であるバーサ・ドーセットが最悪の敵に変身する。バーサはある男性と不倫の関係にあったことを夫から追求されるのを恐れ、夫がリリーを愛人にしているという噂を流し、不実なのは自分だけではないという小細工をする。その噂によってリリーは社交界を追放される結果とな

る。セルデンはリリーを救おうとするが、手遅れだった。亡くなった叔母はリリーには何も遺さなかった。生活のため、セルデンの従妹で慈善事業にたずさわるガートィ・ファリッシュを頼って婦人帽子屋の工房で働く道を選ぶがうまくいかず、行き詰まる。故意か偶然か（物語は意図的にあいまいになっている）、睡眠剤を飲みすぎ、粗末な下宿屋でひとり死んでいるのが発見される。

リリーは作品の最初のページから現われるが、このときもひとりである。この登場のさせ方はみごとで、読み手は巻頭のシーンで早速、この主人公らしいリリーがいったい何者なのか好奇心をかき立てられる。つねに「推測をかき立てる」のがリリーの造形に関する重要な点であるのでなおさらである。読み手は他の登場人物と一緒にになってリリーに関して「推測」に励むことになるのだ。この最初のシーンは1900年の9月初めの月曜日の午後と設定され、週末の休暇から仕事場へ直行しようとしていたセルデンがニューヨークのターミナル駅のひとつ、グランド・セントラル・ステーションでリリーを見かける。その様子には孤独感、取り残されたイメージがまわりついている<sup>(3)</sup>。「別荘から別荘へ移動の途中」<sup>(4)</sup>のようだが、同行の仲間もなく、メイドも伴っていない。身支度からしても、リリーのような上流階級の女性が供なしで旅に出て、その上、混雑する駅の構内で「なにをすることもない」様子で「ひとの群れから離れて」<sup>(5)</sup>ひとり立っているのは「異例で理解しがたい (unusual and ambiguous)」<sup>(5)</sup> 光景だった。それ以外、

リリーには別に変わったところはない。だが、リリーの姿を見ると必ずセルデンはかすかでも関心をもった。推測をつねにかきたて

るのは〔ミス・パート〕の特徴で、ほんのささいな行動ですら遠い先まで見越した意図の結果のように思えるのだった。(5)

ここでは語り手はリリーに密かに思いをよせている従兄セルデンの視点を通して語っているので、その分偏りがあるのだが、その見極めを許さないほど巧みな描写になっている。前述したように、「推測をつねにかきたてる」のはリリーについて知る最初の重要なことである。リリーというテキストは、前に述べた梗概を簡単に許すほど実は平易なものではない。リリーほど綿密に読まれる登場人物はいないが、またリリーほど読むのが難しいものはないのである。「最悪なのは、ミス・パートの心のうちを解釈するのにもあまりにも多くの解釈の仕方ができたことだった」(165)と、物語の半ばも過ぎ、リリーが上流階級の奥方候補から身を誤って転落を続けているところで語り手は注釈をつけている。「ささいな」言動にも深い「意図」が包みかくされていると気遣いながら、リリーの周辺の間人はそれぞれ自分流の「読み」を用意して接してくるのである。推測と憶測とを仕切る壁は存外うすく、もろいものである。

巻頭のシーンが伝えるもうひとつの重要なことは、リリーがつねに「人の注目をあつめる」ことである。午後のラッシュで混雑した駅の雑踏の中でリリーはひと際目だっている。「血色の悪い顔をして奇妙な帽子をかぶった若い女性たちや、紙の包みを抱えヤシの葉製の扇をもってどうにか前に進んでいる、胸がうすい女性たち」の人込みのなかで、リリーは「いかにも特別に作られた」(6)ようだった。語り手は「群衆から離れて」ひとり立っているリリーとその周りを往来していくひとの群れとの関係に目を向けさせる。この群衆とリリーとは確実にひとつの関係をむすんでい

て、単純ではない。一方では、群衆はリリーの輝かしさのひき立て役である。「彼女のいきいきとした顔は群衆のくすんだ色合いを背景にすると、舞踏室にいるよりも人目をひいた」。他方、リリーと駅という空間を共有している群衆はいわば観客でもある。通行人たちは「歩みをゆるめて目をむけた。というも、ミス・パートのたたずまいは最終列車に乗り遅れまいと急いでいる郊外に住む乗客の注意もひいてしまうようなものだったからだ」(5)と語り手は続ける。その群衆の一人でありながら、登場人物として語り手から特権をあたえられているセルデンは、「〔リリーのような存在を〕作りだすにはかなりの金がかかっているにちがいないとか、大勢のあか抜けもせず、器量もよくない人たちが、しかとは解せないにしてもなんらかの形で〔リリー〕を生みだすために犠牲になっているにちがいないなどとうろたえながら」(7)リリーが現在おかれている境遇について「推測」にふける。セルデンの推測が示すのは「特別に作られた」リリーが社会的存在であるということだ。リリーを「生みだすために犠牲になっている」人びとは駅の雑踏でリリーの「引き立て役」をつとめ、「観客」ともなっている「群衆」のかなりと重なりあっているはずである。

冒頭のシーンにおける描写はリリーが社会によってつくられた非現実、非実際的な存在であることが強調されている。洗練されたリリーのたたずまいは人工的なもので、化粧によって「なめらかにつや」を放ち、謎をちりばめたロマンス小説のヒロインそのものようにベールをつけている。一方、セルデンが「平均的な女性たち」と考える群衆のなかの女性たちはその「薄汚さ、手入れの行き届いていないこと」(6)が指摘されている。実際、前述したように、この上流社会の淑女がニューヨークの駅の雑踏のなかにいることそれだけでも

尋常ではない。まさに場違い、過剰であり、限定された、役立つ存在であることは明らかだ。階級を共にするはずの男たちが関わる金融界はもちろん、下の階級の女性たちの労働する世界とも遠く隔たっている。上流社会の淑女いわゆる「有閑女性 (the lady of leisure)」が現代生活のなかで非現実的な特質を凝縮もっていることを指摘したのはエイミー・カプランだが、だとすれば上流社会の奥方をめざすリリーの物語はウォートン自身にも通じるハウエルズのリアリズムの理論の背後にある制作者としての精神にしたがえば、まともな小説の主題としては適切でない<sup>6)</sup>。だが、カプランも言うように、*The House of Mirth* がシンデレラを描いた観念的なロマンス小説ではなく、アメリカ社会の現実を描くリアリズムの作品である。ウォートンは冒頭シーンの舞台中央にリリーの姿をおくものの、同時にリリーを社会が作りだした「社会的存在」に造形することによって現代アメリカ社会との関わりをもった作品であることを明らかにしている。ちょうどセルデンがラッシュ時に駅を忙しげに往来するふつうの女性たちの群衆と対比してリリーを初めて見るように、読者は作品がこれから繰り広げる上流階級のぜいたく三昧とくつろぎのシーンを変化しはじめた群衆が織りなす社会を背景に見ることになる。冒頭のシーンでは「群衆」とリリーの立ち位置は「離れて」いるが、物語が進行し、リリーが上流社会の奥方候補から身を落とす先はこの群衆 (= 大衆) のなかである。

*The House of Mirth* のなかの社会は二元的である。もともと「社会 (society)」ということばにはふたつの矛盾する意味があり、作品はそのふたつの社会の関係をたえず意識しながら展開していく。リリーはふたつの社会の関係の狭間に陥落し、身動きがとれなくなるのである。ソサエティ

とはひとつには限られたエリート層が結集する排他的な「ハイ・ソサエティ (上流社会)」であり、「社交界」とも重なる。これに属するものはたがいが知己か、知己になり得る関係にある。もうひとつは、一般の市民がつくる政治・文化的な基盤をもつ制度・習慣がからみあった「ソサエティ (社会)」で、包括的ではあっても個人的なつながりは乏しく、拘束力は確実に存在するがしかとは捉えがたい。ウォートンが描いたのはこの対立するふたつの意味が激しい変化の真只中にある時代である。南北戦争後、飛躍的に増大した富がそれまで「上流階級」とされていた階層を基盤から動揺させ、社会全体の相互依存と階層化が進むなかでその内部の動きやつながりが見えにくくなっていた。言及されるだけで物語には登場しないが、リリーの父親が破産しているという設定は上流階級の旧家に他ならなかったリリーの一家がこの時代のうねりに飲み込まれたことを示唆している。リリー自身もこの二元的な社会を泳ごうとして溺れてしまうのである。

したがって、*The House of Mirth* では社交界と群衆として現れる大衆のふたつの社会の遭遇がひとつのモチーフにもなっている。上流社会にとって群衆の存在は二元的である。排他的なエリートがつくる上流社会といいながら、その存続には対極にある群衆の存在が不可欠であるというパラドックスをウォートンは見逃さなかった。この意味では閉鎖的なハイ・ソサエティは一般社会に開かれている。隔離された屋内を転々とするリリーを中心にこの作品の語りはきっちり構成されているが、移動がもたらす場面の転換とその前後に上流階級は群衆と対峙することになる。特権エリートのハイ・ソサエティの内部をのぞこうとして集まっている見物人としての群衆はもちろんだが、上流社会の入口には富の所有という資格を意識した新興

成金がいわば「正会員」の座を目指してこれも群れをなして殺到していた。どれほど富をかさね、財産を所有していたとしても、社交界で受け入れられなければ大衆の一員として見物人にとどまる他ない。新参者たる成金はこの閉鎖社会の入口の扉を開けてくれる人物の権威にすぎることになる。

ジュディ・トレナー夫人はまさにそうした存在である。相続した財産をもとに建て、昔ながらの厳格な礼節を要求するが故に人気のないリリーの叔母ペニントン夫人の屋敷とは対照的に、リリーが立ちまわる社交界の仲間は「混雑した快楽の自己本位の世界」(41)として描かれる。その中心にゲストであふれているジュディ・トレナーの家がある。トレナー夫人は「その存在がもてなし役(hostess)だけに限定されているような女性だが、それも客を歓待する本能が過剰なためではなく、ひとが大勢いなければ生きていくことに耐えられないからだ」(34)。作品に登場する他の人びと同様、夫人は自分が支配しているはずの群衆の存在に実は依存している。上流階級の奥方として、もてなし役をつとめることで生きる証をえているが、それは他者に対する善意や社会の習慣に由来するものではなく、殺到する新参者をさばくことで生まれる群衆に対する支配力のためなのである。

トレナー夫人が支配する社交界の周辺にはさらに雑多な人びとがつくる不気味な群衆がいる。リリーには最初、自分の「願望のすべてが花開く、特権エリートの集まり」(41)だと思えたものが、つまるところは「うわべだけが美しい大きな金メッキの鳥かご」にすぎず、違和感にとらわれる。そのなかでメンバーたちは「ひとり残らず、見ている群衆に驚いてもらうために集められている」(45)のだった。夫人の周りに集うこの特権的なエリートたちは「自分たちの認識の及ばないものはことごとく切り捨てる否定の力」(40)、つま

るところ排除の力によって自分たちの世界の境界を定めているものの、皮肉なことに、自らが排除したもとの存在を認めてもらうことを生きがいにしてしているのだ。上流階級はその特権を正当化するためには、自分たちだけの世界に閉じこもってはいられず、群衆にその姿をさらし、やることなすこと見てもらい、目を丸くしてもらわなければならない。自らの演技を一般社会に公開することで社交界は観客たる群衆に一員になりたいという憧憬の念を植えつけながら、同時に演じる者と観客とのあいだに冒しがたい神聖な境界を保ち、群衆を支配しようとする。*The House of Mirth* が描く上流階級を危うくするのは仲間に加わろうとする新参者の新興成金たちではない。社会一般を観客にする必要の存在がその基盤を蝕んでいくのである。ウィリアム・ディーン・ハウエルズの *A Hazard of New Fortunes* で都会に暮らす貧者たちの存在が中産階級の日常を混乱させ、脅かしていたが、*The House of Mirth* では群衆の人びとが目を丸くして上流階級の行状に見入ることと引き換えに、エリート層を「金メッキの鳥かご」に閉じ込めることでその力を脅かすのである。見せる者・見られる者が見る者に依存していて、支配されかねないという逆説が働いている。

リリーの従兄ジャック・ステブニーとニューヨークの旧家の令嬢ミス・ヴァン・オズバーグとの結婚式の場面はそうした社交界と「目を丸くして見ている」群衆の関係が具体的に描かれる。これは作品のなかで最初に登場する社交界の大きな集まりである。結婚式が上流階級の結束をかため、一般大衆のためににぎやかな催しを提供するという二重の機能をもっていることが明らかにされる。式は混雑した市内を避け、「ハドソン川沿いにある父親の田舎屋敷にほど近い村の教会」で執り行われるが、ひと目みることを当然のように要求す

は大勢の人びとが背景にいる。「『田舎の教会で執り行うささやかな結婚式』のために来賓たちが特別仕立ての列車で運ばれたが、招待もされていない大勢の群衆が列車に群がったので、警官の手で追い払わなければならなかった」。とって群衆は排除されたわけではなかった。報道陣という形で群衆の代表が内部に入る道筋がある。記者たちは「メモ帳を手に、迷宮のように並べられた祝いの贈り物の中をぬうように歩みを進めた。教会の入口では、映画製作プロダクションの担当者が撮影の準備に怠らない」(69)。報道陣はメディア、媒介するものとして、一方ではエリートの集う社交界の様子を下の階級の目に見えるものにして上流階級の代理をする。他方、報道陣は群衆としての下の階級の代理でもあって、群衆の興味をかき立てるが、同時に見物するという役目の枠をこえてエリートの世界に入り込もうとする群衆に立ちはだかる。

つまるところ、「その場限りの見物人」として結婚式に参加したリリーは、自分が「その場の注目を独占しているベールをかぶった神秘的な〔花嫁〕姿」(69)をしているところを想像する。「注目を独占している神秘的な」存在というイメージは、上流階級の催す大がかりな儀式が本質的には見世物であることを明らかにし、上流階級の自己イメージを端的に表現している。注目的となる力を維持するためには、ベールで被われ、隠されていなければならないのだ。観衆の注目をひきつけると同時に、観衆との隔たりを保つこと、注目を集めることととらえ難さとが相まって支えているのが、欲望の中心としてのエリートの権力の源泉なのである。

上流階級の女性たちはこの華麗なる見世物ショーの主演である。群衆は報道される結婚祝いの数々に目を丸くしてながめるが、このプレゼントの山

は内部にいる仲間たちには羨望の的となる。見物人たるリリーは、なかでも花嫁の身につけた宝石をちりばめた装身具、その「さまざまな象眼の技で入念に細工された色合いの深さ」(71)に胸を動かされる。ベールに被われた神秘的な花嫁の姿だけでなく、すっかり表に曝け出された宝飾品にもリリーは一体化する。「富を表現するものとして他の何にもまして、宝飾品はリリーが思い焦がれる生活を象徴していた。その生活とは、規律と洗練が行き届き、超然としていて、内部は細部にいたるまで宝飾品の仕上がりのように万事にぬかりがないもので、すべてが彼女自身の宝石のごとき稀なる美しさに見合った背景とならなければならなかった」(72)。リリーがひとから離れ超然としていることを望むのは自分を目立たせるための場に対する愛着のためである。あまり親しみを感ずることのない自然にすら、そのときどきの「自分自身の感覚にぴったりの背景となるような場面には敏感に反応した」(51)と語り手はいう。

リリーが自分を引き立たせる背景に頼ることは品性のなさのためだとか、能動的には行動できない、ただ美しいものとして受動的に存在する女性であるからなどと受けとめられてきた<sup>(7)</sup>。だが、この依存はリリーという個人の好み・性向の問題ではなく、有閑階級の女性の有閑階級たる所以であるのはこれまで述べてきたことから明らかであろう。上流階級それ自体がまわりをとり囲む一般大衆のから見物してもらうことに依存しているように、有閑女性は周囲からの眼差しに依存することでその存在を支えているのである。しかし、他者の眼差しに依存することはその眼差しに支配されかねないことでもある。閉鎖的なエリート社会といたながら社交界が群衆に対して依存を余儀なくされていることは諸刃の剣である。見せる者が見る者に生殺与奪の権をにぎられたというのが、

ブライ家のタブロ・ヴィヴァン（活人画 *tableau vivant*）に出演したりりに起こったことである。

オズボーン家の結婚式は伝統ある儀式的枠内で行なわれているが、作品のなかでそれに続く主要な催しとなるウェリントン・ブライ家の活人画（*tableau vivant* タブロ・ヴィヴァン）はまったく見世物としてのイベントに他ならない。この盛大な催しものを使ってなんとか上流階級に食い込もうというのがこれを仕掛けたブライ家のねらいだった。既成の決まりごとに従うのではなく、娯楽・余暇の内実を一変してしまおうというものである。タブロ・ヴィヴァンとは、社交界の華たる女性たちが仮装して名画や歴史上の場面を切りとって再現するというものだ。16世紀以来、油絵の肖像画には資産としてふたつの意味があった。それ自体が高額の所有物であるのはもちろんだが、肖像とともに絵の持ち主が富にあかして手に入れた品々を目に見える形で絵のなかに詳細に描いているので、そのまま財産目録にもなっているのである<sup>8)</sup>。見る者でもある所有者の現在の権力を誇示することに加えて、物としての絵画は所有者の姿を将来にわたって保存することを約束してもいる。ブライ家のタブロ・ヴィヴァンはこの絵画の意味をすっかり逆転させようとするものだ。名画といわれる絵画がもつ文化的伝統の力を新たな状況に書き写して社会的身分を表現するのである。自らの所有物を描いた絵画を購入するのではなく、過去の名作を焼きなおすのに蕩尽するのである。「著名な画家」を雇っても、それは末代までの肖像画を描かせるためではなく、見世物ショーの演出を担当させるためなのである。油の肖像画がその写実性や後々まで残る有形の財産として価値があるとすれば、ブライ家が催すタブロ・ヴィヴァンは本物を模倣した束の間の新しいイベントを提

供できるほどの財力を誇示するのである。芸術は余興に転じる。この見世物は財産や所有者に対する讃歌ではなく、金銭を使うために使う、いわゆる「顕示的消費」の力を見せつけるためにある。「人目を引くこと」が生活そのものになっているリリーが出演したのはそうした催しものだった。古典とされる肖像画家（ジョシュア・レイノルド卿）が描いた「ロイド夫人」の肖像画を見事に演じ、センセーションを巻き起こしたのである。

リリーの演技は確かに世間をあっといわせたが、当然のことながら受けとめ方・解釈には相反するものがあつた。会場にいた下品な男たちは身体の線もあらわに薄布で被っただけのリリーの演技は性的に挑発するもので、人前で裸になったも同然と考えた。「今夜に至るまでリリーすばらしい体型をしていることを知らなかった」（109）と声をひそめて語る者もいた。性的な刺激を受け、とまどいを隠すためにあえてリリーの演技をくさした男もいたはずである。しかし、リリーがあっといわせた「世間」はブライ家で行なわれたタブロ・ヴィヴァンの催しを直接目にした者だけではない。翌日の夕方になると、*Town Talk* 紙が出し物のひとつでリリーの演目を当てこすった中傷記事を掲載し、従弟のネッド・ヴァン・アルスティンは「下品な新聞」（124）でリリーのことを読んだという。*Town Talk* は当時ニューヨークで発行されていた大衆向けの社交界ゴシップ紙 *Town Topics* をもっている<sup>9)</sup>。オズボーン家の結婚式同様、エリート層が催しものを行なうと、招待されていない人たちに代わってメディアが取材・報道し、実際に参加したような気分させるのである。「招待されていない人たち」とは一般大衆、群衆の別名である。リリーの汚名は社交界の壁を越えて社会的なものになるのである。

セルデンと従妹のガーティ・ファリッシュのふ

たりはリリーの演技をまれに見るすばらしいものだったと好意的に受けとめる。が、同時にタブロ・ヴィヴェンのリリーを「本当のリリー」(106)、「自分たちの知っているリリー」ではないと、悲劇としてとらえている(107)のは示唆にとんでいる。ふたりが本当のリリーを知っているかどうかは別にして、この夜を頂点にリリーは転落を重ねていくだけである。奥方候補としての価値を高めるために人前に身をさらしたのだが、かえってリリーの価値を貶めるという致命的な結果を招いたのである。

前にもふれたが、作品には「見られること」に昂揚感をえるリリーが再三描かれている。リリーはつねに人目にさらされていて、つねに推測的だった。セルデンがリリーと共にする場面では、だれかが必ずリリーのことでセルデンに話しかける。リリーの言動にまゆをひそめる叔母であれ、リリーに下心がある男たちであれ、リリーの足を引っ張ろうとする女たち、はては力になろうという女たちまで、つねにリリーの噂をし、ゴシップのタネにしている。しかも、リリー自身が人目に立ちたいのだ。そのなかで誰かが来て彼女を称賛してほしいのだ。しかし、見られることにまつわる危険や落とし穴に対する認識がリリーには欠けていた。人前で身をさらすということはわが身を安っぽくし、無防備にすることでもある。心・知・体が結び合わさってこそその人格を歪んだ形で切り売りし、その挙句、内面を土足で蹂躪されかねない行為である。そうした危険を避けるためには、あのベールをかぶった花嫁の「注目を独占している神秘的な」姿が教えるように、見る者の注目をあびながらも、ある距離を暴力的にでも保ち、とらえ難さを感じさせることが肝心なのである。その点、タブロ・ヴィヴェンでリリーが演じたレイノルド卿の「ロイド夫人」の肖像画の姿が身体の

線をあらわにした上に薄布を被っただけであったのは象徴的である。薄布は「神秘性」の担保とはならなかった。

だが、人目を引き、人に見られるのは有閑階級の女性リリーの第二の天性だったはずである。それを見事にやってのけ、喝采をあげたことが破綻の引き金となった。南北戦争後の急激なアメリカ社会・経済の変化によって、かつてのエリート層の基盤が侵食され、それに乗じて「金メッキ時代」の混沌と活気のなかから生まれた新興勢力がつくる社交界には「目を丸くして見る」見物人としての大衆が不可欠だった。エリート層とそうでない階層の壁は以前と同じように確実に存在しながら、その壁は融通無碍にいかにも上下する時代の社交界である。しかし、それはリリーが生きていくために育てられた社交界とはまったく異質の世界である。リリーというテキストは平易でなかったのは文脈を異にするテキストが並列されて解釈を要求しているからである。例えば、リリーが「人目を引き、人に見られる」というとき、一般大衆は「人」のなかに入っていない。それはまた、リリーが大衆のひとりではないことでもある。リリーは群衆を必要としない社交界に生きるべく生まれてきた。零落していよいよ方便なしとなったリリーは得意だった針仕事の腕を使って生きていこうとするが、どうしてもうまくいかない。リリーは大衆のなかでは生きていくことができないからだ、語り手は働きだした婦人帽子屋の工房の女将から解雇を申し渡されたリリーの胸中を語りながら告げる。

リリーはその決定の正当さに異議を唱えなかった。忘れっぽく、ぶきっちょでコツを覚えるのがおそかったのだ。自分が劣っていることを自覚するのはつらかったが、その道の技を



心得た人たちと生業につく者として肩を並べることなどありえないという現実には痛いほど胸に響いていた。装飾品となるべく育てられたから実用向きの役に立つことはできないと、自分で自分を責めることはほとんどできなかった。しかし、目が覚めたことで、何でも器用にこなせるのだという安心感に終止符が打たれたのだった。(232)

竹取物語の比喩を冒頭で使ったが、少なくともリリーがおかれた境遇は生き延びることを許すものではなかったのは確かである。*The House of Mirth* は時代に翻弄されているひとりの女性の姿が浮かび上がらせた作品である。リリーの死が事故なのかそうではないのか、いずれにしても語りはリリーに未来を見ていない。ある目的にそうように「特別に作られた」リリーの悲劇であり、裏返せば、エリートの矜持もなく、「うわべだけが美しい大きな金メッキの鳥かご」になり果てたニューヨークの腐敗墮落した社交界への痛烈な批判になっている。それをウォートンはアメリカ社会の大きな変貌という歴史的な文脈のなかで描き切ったのである。

ウォートンは自伝 *A Backward Glance* のなかで、*The House of Mirth* を刊行したことで、43歳にして「中途半端な素人からプロの」作家になったと述べている<sup>(10)</sup>。*The House of Mirth* は出版後1年間で14万部を売り上げるベストセラーとなり、批評家からも高い評価を受けた。ニューヨークの名家出身の有閑女性であるウォートン自身は大衆で満たされている文学の市場を泳ぎきることができたのである。*The House of Mirth* は *The Age of Innocence*, *The Custom of the Country* といったウォートンがのこした傑作同様、自伝で

はないが、主人公と作者にある皮肉なつながりを見てしまうのである。

#### 註

- (1) 大社淑子、『禁じられた情事』新潮文庫（1993年、東京）。映画の邦題に合わせたタイトルがついているが、内容から大きく離れているだけでなく、際どすぎて適切ではない。手元にあるVHSのケースには当時ポスターに使われたのと同じ写真が利用されているが、これも扇情的すぎて映画自体を誤解させるだけでなく、原作、ましてや原作者に注意が向くものとは思えない。
- (2) Amy Kaplan, *The Social Construction of American Realism*, (Chicago: University of Chicago Press, 1988), p. 92.
- (3) 「わたしの作品の最後のページはつねに最初のページに隠れている」という一節がWhartonの小説論のなかにある。See Edith Wharton, ed. Frederick Wegener, *The Uncollected Critical Writings of Edith Wharton* (Princeton: Princeton University Press, 196), p. 125.
- (4) Edith Wharton, *The House of Mirth*, ed. Elizabeth Ammons, a Norton Critical Edition (New York: W. W. Norton, 1990), p. 5. これ以降、作品からの引用には末尾に該当するページの数字を括弧に入れて示す。なお、この版ではp. 5は作品の最初のページである。
- (5) Whartonの伝記作家Hermione Leeの言葉。See Hermione Lee, *Edith Wharton* (London: Random House, 2008), Vintage Books edition of the original (London: Chatto & Windus, 2007), p. 52.
- (6) Kaplan, *The Social Construction of American Realism*, pp. 88-89.
- (7) Cynthia Griffin Wolff, *A Feast of Words: The Triumph of Edith Wharton* (New York: Oxford University Press, 1977), pp. 109-33.
- (8) John Berger et al., *Ways of Seeing* (London: Viking Press, 1973), pp. 83-112.
- (9) Kaplan, *The Social Construction of American Realism*, pp. 95-96.
- (10) Edith Wharton, *A Backward Glance* (New York: Charles Scribner's Sons, 1964), p. 209.