

図像で読み解くボウエンの『愛の世界』
——ボウエン最後のビッグ・ハウス小説としての意義

山根木 加名子

序

「もしハウスが焼失しなければ何が起きるのか、とボウエンは問いかける」——これは『愛の世界』(*A World of Love*, 1955)に関するクレア・ウィルズ(Clair Wills)の批評の一節(138)だが、筆者の読みもこの問いから出発する。1920年、イギリス・アイルランド紛争に揺れるアイルランドを舞台とするエリザベス・ボウエン(Elizabeth Bowen, 1899-1973) 2作目の長編『最後の九月』(*The Last September*, 1929)のラストシーンで、ネイラー卿が所有するビッグ・ハウス、ダニエルズタウンは、IRAの焼き討ちにより焼け落ちる。だが、焼失を免れていたとしたら、ビッグ・ハウスの存続は可能なのか。誰がどのようにして継承、維持するのか。これらの疑問に答えてくれるのが、1955年に発表された長編8作目、かつボウエン最後のビッグ・ハウス小説となる『愛の世界』である。

作品の舞台となるダンビィ家のビッグ・ハウス、モントフォート(Montefort)の現当主は50代初めのアントニア・ダンビィ(Antonia Danby)である。先の当主ガイ・ダンビィ(Guy Danby)が1918年第一次大戦で戦死した際、遺書を残さなかったため、いとこのアントニアが法定相続人となった。しかも彼女は地所と屋敷だけでなく、ガイの婚約者のリリア(Lilia)という遺産も引き継ぐ。以来、35年が経過した1950年代前半の現在、館の荒廃と経済的困窮は著しく崩壊寸前である。それゆえアントニアは、モントフォートを手放すか否かの決断を迫られている。

物語はこの6月、アントニアとともにモントフォートに帰省中のジェイン・ダンビィ(Jane Danby)が、屋根裏部屋でガイの古い手紙を発見したことを発端にスタートする。ジェインはリリアとフレッド(Fred)の20歳になる長女である。ガイの死亡時17歳だったリリアは遺産を得られず無一文で取り残され、その後長らく、職も伴侶も持たなかった。それゆえ罪悪感と責任感にかられたアントニアは、リリアが30歳の頃、叔父の非嫡出子で、ガイと自分のいとこであるフレッドと結婚させ、二人をモントフォートに住まわせてフレッドに農場の管理、運営を委ねた。一方、ジェインは、アントニアの資金援助によってロンドンや外国で教育を受けており、生活面でもロンドンを拠点に芸術写真家として活動するアントニアと過ごすことが多く、モントフォートにはたまにしか帰省しない。

ガイが書いたとおぼしき手紙には日付も宛名もないため、彼をめぐってジェイン、リリア、アントニアの内的葛藤を引き起こす。ジェインは手紙が自分宛で彼は自分の恋人だと想像し、リリアは今なおガイの婚約者だと自己定義し、アントニアは自分こそガイの恋人だと信じる。

さらにはお互いの猜疑心、嫉妬をも深めていく。この心理ドラマは、結局、手紙の受取人は未知の女性だと判明して幕を閉じる。だが、この過程を通して、ジェインとリリアのアイデンティティが確立され、同時に、ビッグ・ハウスの継承・存続問題への答えが示唆される。

ところで、ジェインとリリアの主体形成過程では、絵画的、図像的イメージが数多く用いられる。そこで本稿ではこれらに焦点化することにより、ジェインとリリアのアイデンティティ確立とビッグ・ハウスの存続問題を探求する。この分析を通して、ボウエンが最後のビッグ・ハウス小説『愛の世界』で何を表明しようとしたのかを明らかにし、作品の意義を問い直して、従来与えられてきた過小評価を修正したい。

I ガイ——未完の表象

『愛の世界』におけるジェインの第一の役割は、死者ガイを呼び戻して他の人物たちと対峙させ、各自の過去に決着をつけさせることである。では、ガイとは何者か、彼が表象するものは何か。ガイはモントフォートにおける「未完」の表象である。彼の戦死後、35年を経た現在も、モントフォートの住人は、彼の存在により感情的に縛られた生活を送っている。これは各人がいまだにガイとの関係に結着をつけられず、「未完」だからである。

彼女（アントニア）が生きてきたこの歳月は、彼（ガイ）に属していた。彼らに対する彼の賃貸借契約（リース）期間はまだ終わっていなかった。生者たちは彼の時代を生きていたのだ。そして、彼と同時代人——彼女自身、リリア、フレッド——は、決してこのことに気づいていないわけではなかった。彼らは未完だった。¹⁾

アントニアもリリアも自分こそガイの恋人だと信じている。さらには、ガイを中心にしたアントニア、リリア、フレッドの人間関係のもつれも修復されないままである——「彼（ガイ）は彼らにとって決着していなかったし、彼らは自分自身の決着も、お互い同士の決着もついていた」(145)。

ガイによって引き起こされたモントフォートの生活の中心を占めるこの欠如や空無を埋め、「未完」を「完結させる」のがジェインに課された役目である。では、ジェインはガイを呼び戻して、モントフォートを支配する過去をどのように清算するのか。次に、彼女の主体形成の過程を見ていこう。

II ジェインの主体形成

現在 20 歳のジェインは『最後の九月』のヒロインのロイス同様、大人の女性への入口の前で自分の未来が明らかになるのを待っている。いわば現代版ロイスである。ジェインの成長を促すのも恋である。だがガイを対象に始まる恋は、過去と現在、モントフォートとレディ・ヴェ

スタ・ラタリィ(Lady Vesta Latterly)の館など複数の時間・空間で進展する。

これらの時間的、空間的次元において、ジェインは写実的で生き生きした人物としてよりも、むしろ「絵姿」「図像」として強烈な印象を残す。そこで彼女の成長のランドマークとなる 6 図像、(1)モントフォートの庭でガイの手紙を読みふける古風なモスリン・ドレスのジェイン、(2)アントニアの寝室の鏡に映るジェイン、(3)ミレイの絵「オフィーリア」と重なるジェイン、(4)ラタリィ邸での展示品としてのジェイン、(5)シャノン空港への途中、商店の窓に映るジェイン、(6)空港でのリチャードとの邂逅、を取り上げ考察する。

1. ジェインの図像

まず第 1 の絵はジェインの登場シーンである。1950 年代前半の 6 月早朝に始まる第 1 章で、荒廃した地所に建つ崩壊寸前のモントフォートの邸内からジェインが出てくる。エドワード 7 世時代 (20 世紀初頭) 風の裾を引くモスリン・ドレスを着た彼女は、手をかざして日差しを遮りながら、ゆっくりとオベリスクの方へ歩み寄る。そして、オベリスクの台座に片肘をついて、半ばそらんじてしまった一通の手紙を再び読み始める。若い娘には不似合いな時代遅れのドレスをまとい、金髪を今風に短くカットしたこの美女を作者は次のように描写する。

……このドレスと背の高さ、袖とスカートを半ば素朴に半ば注意深く整えているせいで、彼女は女性の服を着た少年俳優のようにみえた。一方、古典的な優雅さはどこか別の時代に属しているようにみせた。額は広く、眼はかげりのないブルーで、口元は多くを語るといふより微笑みに向いていそうだった。その顔は大人の女性になる準備はできているが、まだそうなってはおらず、今朝は超然とさえしていた。(11)

「女性の服を着た少年俳優」のようで、「その顔は大人の女性になる準備はできているものの、まだそうなってはいない」ジェインは、性的に未成熟でアイデンティティも不確かである。しかも服装のせいか古い手紙への陶酔のせいか、「どこか別の時代に属している」ように見える。これが第 1 の図像が描き出す物語開始時点でのジェインの実像である。

このあと邸内に入った彼女は、モスリン・ドレスのまま最上階のアントニアの寝室を訪れるが、その姿見に映るジェインの鏡像が第 2 の絵である。アントニアと会話中、ジェインは立ち上がって姿見の方へ行く。「彼女はベッドに背を向けてそこ (鏡の前) に立ち、アントニアが探したいと思わなかった絵、あるいは絵の意味を冷静に探した。意味なくしては、いやしくも絵とはいえないからだ」(33)。この鏡像は「ガイの恋人」というジェインの心像である。「この美しいモスリン・ドレスが持ち主によって二度と着られないなら、私が着てもいいのでは」(33)とジェインが考えるとき、鏡の中に見出すのは、手紙の中の恋人と同一化した自我像である。

これはジャック・ラカン(Jacques Lacan, 1901-81)が「想像界に生きる鏡像的な構造をもつ

自我」(福原 75)と呼ぶものである。ラカンは精神分析理論における三つの認識領域の一つを想像界(他は象徴界 Symbolic と現実界 Real)と名付け、「鏡像段階由来のイメージと幻想の支配する世界」(福原 74-75)と定義する。通常、想像界に住むのは幼児だが、この領域は一生涯存続する。ジェインもこのとき、半世紀前の衣装をまとった鏡像的自我像をガイの恋人像と重ね合わせているのである。この鏡像的自我をいかにして現実的自我に統合し、想像界を脱していくかがジェインの課題となる。

第3は、ジョン・エヴァレット・ミレイ(John Everett Millais, 1829-96)の絵画「オフィーリア」(Ophelia, 1851-52, テイト・ブリテン所蔵)に重ねられるジェイン像である。その日、昼食を終えたジェイン(普段着のギンガムのワンピース姿)は、手紙の隠し場所に向かう。壁で囲まれた庭を出て峡谷を縁取る森に沿って歩くと、満開の花をつけたニワトコの木が枝を洞穴を作っている場所に出くわす。枝をかき分けてその狭い空間に飛び込んだジェインは、うつ伏せに寝そべる。

ジェインは(川の)モントフォート側の伸びたワラビの間に、うつ伏せに横たわった。(ここでは、)細くなっていく流れに濡れたウォーターミントと川の土手に白い泡のように広がるシモツケソウが、彼女の周りに忘却へと誘(いざな)う芳香を送っていた。彼女の身体で押しつぶされたワラビの葉から強い香りが漂ってきた。(67)

……

ジェインはまた前と同じ状態になり、深く熱い夢が身体の中を櫛ですくように通過するのに任せていた。ふさふさした水草のように、オフィーリアの濡れた髪の毛のように、流れに身を任せていた。(68)

峡谷の下方を流れるイラクサなどの植物が生い茂った浅瀬に横たわるジェインは、ミレイの傑作「オフィーリア」像とダブる。ウィリアム・シェイクスピア(William Shakespeare, 1564-1616)作の『ハムレット』(Hamlet, 1600-1601)に登場するオフィーリアは、ハムレットに求愛される。しかし、狂人を装った彼が演じる奇行を自分のせいだとして苦悩し、さらにハムレットが父を殺害したと聞くに及んで狂気に陥り、錯乱したまま小川で溺死する。『ハムレット』第4幕、第7場のこのシーンを精緻な写實的描写で描いたのが、ラファエル前派の中心的存在であるミレイの「オフィーリア」である。

では、ジェインとオフィーリアの相似性の図像解釈学的意味は何か。第1は、「恋する乙女」という共通点である。ジェインが目にしてる風景は、かつてガイが恋文を書いた6月に見ていたのと全く同じであり、しかも、彼はこの風景を通して恋人に呼びかけていたため、ここは「愛の空間」である。ガイと同じ空間に身を置くジェインは、自分が彼に求められているという幻想に没入する(69)。リアが言うとおりに、ジェインはガイを相手にこのロックス・アモエヌスで、

「恋のトライアル・レッスン」(74)をしているのだ。

二つの図像の第2の相似性は、ヒロインの「無垢・純潔・愛の苦悩」を象徴することである。ジェインはイラクサ、ワラビ、ウォーターミント、シモツケソウなどの草花と芳香の中に横たわっている。同様に、オフィーリアの背景にも小川の水面に揺らめく種々の草花が描かれ、それぞれに象徴的意味が込められている。「ヤナギ、イラクサ、ヒナギクは、見捨てられた愛、苦悩、無垢と結びついている。パンジーは愛の虚しさを、首飾りのスマレは誠実・純潔・夭折を、……そしてケシの花は死を意味している」。²⁾ さらにジェインのいる洞穴は、代々、子供たちの遊び場であり「数多くの子供時代が没した痕跡」(65)をとどめている。

図像解釈学(イコノロジー)の概念を提唱した美術史家エルヴィン・パノフスキー(Erwin Panofsky)は、美術作品の解釈レベルを3段階に分け、その最終段階を内的意味・内容と名付け、作品の本質的、象徴的意味を理解しようとする(32-40)。この解釈によると、ここに死者のように横たわるジェイン(=オフィーリア)のイコノロジー的意味は、彼女の「無垢・純潔」、および「無垢な子供時代の終わり」である。

ジェインの少女から大人へのイニシエーションを示すのは第4の絵、ラタリィ邸でのジェイン像である。その夜、彼女は、近隣のレディ・ラタリィの館で開催されるディナー・パーティーに招待される。この新興成金のイギリス人女性は二年前にビッグ・ハウスを購入し、豪華に修復した。前日に催された狩猟祭でジェインの美貌に目をつけた夫人は、招待客たちを驚かせるための「美しい無名の展示品」(89)としてジェインを招いたのである。

パーティーがジェインにとって意味することは、(1)大人の世界へのイニシエーション、(2)まがいのビッグ・ハウス、(3)ガイの亡霊の出現と消失である。例のモスリン・ドレスで出席したジェインにとって、今宵は社交界へのデビューだが、恋の噂も多く世慣れた俗物の女主人と年配者ばかりのパーティーは、薄汚れた「大人の世界」である。夫人の恋人のペリグリン(Peregrine)はジェインに関心を示し、飲酒経験のない彼女に酒を勧めて酔わせる。車で迎えに来たアントニアは、今宵をジェインの「みずぼらしいデビュー」(106)と揶揄するが、この言葉には、ジェインが引き入れられたスノビッシュで退廃的な「愛の世界」への批判が込められている。

さらに、この館はまがいのビッグ・ハウスである。本来、ビッグ・ハウスは、幾世代もの過去の生活様式に基づく伝統・秩序・礼節や、アングロ・アイリッシュの主人とカトリックの召使いとの調和、ホスピタリティ等の特徴とする。しかし、金ぴかで、「今日では値がつけられないほど高価な1930年代のメイフェア地区の邸宅のレプリカ」(81)のような館にあって、中心をなす客間は「空虚で、古くさく、陳腐で、人を拒んでおり」(179)、召使いも長続きしない。つまりはビッグ・ハウスとは似ても似つかぬ代物である。今宵のパーティーを支配するのはジェインとガイの亡霊だが、アンドリース・ウェッセルズ(Andries Wessels)の言うとおりに「歴史的に廃れてはいるが本物の上流階級(ガイ)を前にしての、現代の見せかけの成り上がり貴族の不適切さを示している」(92)。

しかし、この空間がジェインに対して果たす最大の機能は、ガイの出現と消失の場となることである。ディナーが供される食堂には一つ空席があり、ジェインはそれを自分の花婿ガイの席だと想像する。その空席と自分との間には電流が通じており、二人がパーティを独占しているように思える(98)。ここでガイを目にし、彼が去ったのを見たと感じる。

彼はパーティに参加していた。そこにいた。この円卓を取り巻く帯のように一つに溶け合った黒と白の男らしい模様（パターン）の要に位置していた。(100-101)……彼はここにいる。私がここにいるのだから。彼は私と同席するために来たのだ——私と同席するために。そして彼の名を祈り求めたことに力を得て。(101)

……

彼はいなくなってしまった。……今や彼がいなくなったのを見たからには、私は実際にガイを自撃したのだ。(103, 傍点原文)

こうしてガイのゴーストを目撃し、それが消え去るのを確認したことで、ジェインにおける死者への「恋のトライアル・レッスン」は終わりを告げる。

第5と第6の絵については第4セクションで言及する。

III リリアのニュー・アイデンティティ形成

ガイの手紙はジェインだけでなく、リリアの人生、アイデンティティにも変革をもたらす。17歳でガイと婚約した彼女は彼の愛に不信感を抱いている。二人はガイの戦時休暇中、ダンスホールで知り合ったが、アングロ・アイリッシュ地主階級のガイと中流下層階級イギリス人のリリアとでは、人種も社会階級も大きく異なる。彼の出征の日、ロンドンのチャリング・クロス駅に見送りに行ったリリアは、彼が待っているのは別の女性であることを察知し、本当に愛されているのか疑問を抱く。そんな疑念にもかかわらず、「(婚約指輪を) はめていてくれるね」との彼の言葉に「(ええ)、いつも」(142)との言質を与えたことで、以来、ガイへの愛に縛られている。これは「魔の恋人」(“The Demon Lover,” 1945)で婚約者に「待っていてくれ」と言い残して第一次大戦のため出征し、行方不明になったKと彼女との不自然で残酷な約束を想起させる。

フレッドの妻である現在も、リリアは自分をガイの恋人とみなしている。このアイデンティティを奪われると、これまでの彼女の人生と人格は「無」と化すからである——「もし愛された者でないとしたら何者?」「何にもなれず残されただけ」(143)。この不安ゆえに過去に結着をつけず、未完のままにしてきた。だが、ガイの手紙は否応なく彼女を過去と対峙させる。その結果、自分自身や夫フレッドとの心的葛藤を経て、縛られた愛から解放され、新たな愛とアイデンティティを形成していく。

1. リリアの図像

この過程を明らかにするために、リリアに関する 5 枚の図像、(1)結婚式直後、モントフォートの玄関を額縁にして夫と立つリリア、(2)応接間の鏡に映るリリア、(3)美容室の鏡にジェインと映るリリア、(4)庭で夫と語らうリリア、(5)モントフォートの玄関を額縁にして夫と立つリリア（第 1 の絵と同じ構図）を考察する。

第 1 は、結婚式を挙げたあと教会から戻ったリリアとフレッドが、モントフォートの玄関で、ロンドンに帰るアントニアを見送る図像である。「彼らはぼんやりとアントニアを見守りながら、玄関を額縁にしてじっと立っていた」(23)。四角い戸口が額縁となって、二人はまさに一幅の絵を形成する。しかし、無表情にアントニアを見送るリリアに結婚への喜びは感じられない。アントニアの説得に屈して渋々結婚に同意したリリアのモントフォート生活第一歩を示しているからである。

その後 20 余年を経た現在のリリアを映すのが、第 2 の絵、応接間の鏡像である。狩猟祭から戻り応接間に入ったリリアは、ドアの向かい側の鏡の中の自己像と対峙する。「彼女と鏡像はお互いの姿とその一日の幻滅に向き合った。そして驚くべきは、幻滅が繰り返されることだった——毎夏、同じストーリーが。……失望は常に新たにされる——彼女はもはやそれに耐えられなかった」(42)。ロイヤル・ガーデン・パーティにふさわしく正装しているにもかかわらず、彼女が鏡の中に見出すのは幻滅のみで、それも我慢の限界に達している。フレッドとの夫婦仲は、長年二人が屋敷の両端の部屋で別々に寝ている事実が示すように、冷え切っており、二人の娘を含む家族の絆も弱い——「我が家はほとんど家族とは呼べない」(72)。こうした現在の生活への幻滅と絶望はリリアを孤独に追い込み、現在と未来を生き抜く力を奪っている。

ところで、ジェインと同様に、リリアの描写でも鏡像が多用されるが、彼女とアントニアの間にもラカン的鏡像関係を見ることができる。ガイを挟んで続いてきたアントニアとの 30 余年にわたる関係を、リリアは次のように総括する。

今では、アントニア以外の誰が同志だというのか。二人はすべてをともに体験してきた。反目し合ったことはなかった。……憎しみ自体が絆になり、深く食い込んだ絆の強さが、今日、突然感じられた。アントニアの過去の半分が、リリアの過去の半分にびたりとはまった。振り返ると、二つの人生を通して、人は、その「未完の物語」の進展を見た。……良いときにも悪いときにも、二人はお互いの手中にあった。それは生涯続く関係である。
(73-74, 傍点原文)

ラカンは「鏡像とは<私>の外部にあり、左右が逆転して自己とは断絶を刻んでいるにもかかわらず、それが<私>の全体像を映し出す(もの)」(福原 55)と定義する。「ガイのナラティヴ」を構成する右と左、表と裏という二つの要素となるリリアとアントニアは互いの分身であり、

一種の鏡像と言える。

第3の絵はジェインと二人の鏡像である。ヘアカットと買い出しを兼ねて、娘たちとともに近隣のクロンモー(Clonmore)の町へ出かけたリリアは、ミス・フランシー(Miss Francie)の美容室の鏡の前に座る。鏡にはリリアと背後にいるジェインが映り込んでいる。これが他の鏡像と異なるのは、リリアと娘ジェインの両者を含む点である。カットの最中にミス・フランシーがふらりといなくなったため、髪を半分だけカットされたままでリリアはジェインの鏡像に語りかける。『もう、半分くらい別人みたいな気がするわ』。ジェインは目を上げて断言した——『母さんの半分は別人みたいに見えるわ』。『私の髪は、前はあなたと同じ色だったのよ』『まあ、すてき』と娘は優しく、ぼんやりと答えた(133)。「金色の取り替え子」「誰かのものというなら、アントニアのもの」(74)と描かれるジェインにとって、リリアとの母娘の絆はこれまで希薄であった。だが今、二人の鏡像は紛れもない結びつきを示している。ヘアカットによるリリアの変化は、ジェインとの絆を確信したことでの母としての自信の回復を象徴する。

リリアには娘との関係だけでなく、夫との関係においても決定的変化が訪れる。これを表象するのが、クライマックスとなる第8章における「囲われた庭」でのリリアとフレッドの図像である。これは「過去の幻想的愛」から「現実の愛」への彼女の覚醒、および、夫婦の和解を象徴する。

壁に囲まれた庭の、リンゴの樹下の石のベンチに座って縫い物をしながら、17歳当時のチャリング・クロス駅でのガイとの別れを回想していたリリアは、庭の隅の戸のきしむ音がして誰かが庭へ入ってきた感じを抱く。侵入者をガイだと思った彼女は彼の幻影を追って戸口へ向かい戸の手前で「彼を見る」(146)が、ガイは消え、代わって入ってきたのはフレッドである。リリアは言う——「私が見たのは(ガイではなく)あなたでした。それがショックだったの。「何だって、一度もおれを見たことがなかったのか？」(152, 傍点原文)。夫の中にガイを見つけてきた彼女が、ようやくフレッドの実像を認識し「発見」したのである。

この「囲われた庭」(*hortus conclusus*)は、二人の「愛の空間」「好ましい空間」(*locus amoenus*)である。「囲われた庭」とは、ヨーロッパ中世の封建領主の城内の石壁に囲まれ緑の草地やバラ等の花をあしらった庭だが、庭園内の花や果実と結びついて、性愛(エロス)を象徴する「愛の空間」を形成する(川崎 2-3)。二人は結婚した後の頃何度かそこに入ったきりで、以後、ツタが庭への出入り口を「絞め殺して」(153)ふさいできた。30余年もの愛の不毛の後、リリアは今ようやく「彼女を捜していた」(152)夫の思いに応えるのである。それゆえ、もはやガイの手紙を必要とはしない。

この後二人は、日差しを避けるために庭からアーチ門のある馬車道に移動し、栗の木の緑陰に座る(147-48)。マーサ・マクゴワン(Martha McGowan)によると、日陰は「焼けつくような日差しと対照をなすシンボリック・イメージ」で、「個人の魂にとって日陰は過去の苦しみへの救済」である(65)。ここでフレッドが末娘モード(Maud)から取り上げたガイの手紙を妻に

渡そうとすると、彼女は「それが誰宛てであろうとかまわない」と答えて受け取りを拒む(150)。このときフレッドは、リアの片足から脱げた白い靴を拾ってはかせてやる。これは二人の和解を示すと同時に、靴はセクシュアリティのシンボルであるゆえ、性的一体感をも暗示する。

二人の今後を作者は第8章の最後で次のように描写する。

夏には色を濃くする栗の木が二人を天蓋のように覆っていた。……たとえほんのわずかではあっても、損失が贖われるのが感じられた。二人がここにいた数分間に起こった感情の変化は重要な出来事だった。もっとも、その結果、二人が何をしたり話したりすべきかは、ひどくぼんやりしていたが。これから生きなければならぬ日々が同じように続くとき、人は変わらないのか。この二人にとって生き延びること以外どんな希望があり得るのか。今や生き延びるのは可能に思えた。互いに話し合ったことが「愛の行為」だったから。(155-56)

両親の愛のシーンをジェインはアーチ形の門を通して目撃するが、この図像もリズ・クリステンセン(Lis Christensen)の言うとおりに、アーチ門という額に縁取られている(176)。

2. ジェインの覚醒とビッグ・ベン

栗の木の下の父母の図は、ジェインを驚愕させるだけでなく、男女の愛の神秘についての啓示をもたらす——「喪失の最悪のものとは、それが同時に啓示となることだ」(178)。ジェインはこのとき、自分がもはや父フレッドにとって「熱烈で唯一の愛」(24)の対象ではなくなったこと、彼は母のものである事実を認識する。この喪失感に加えて、母のひざに置かれたガイの手紙が地面に落下するのを目にしたとき、手紙が価値を喪失したことを悟る。こうしてジェインは現実を啓示され、覚醒する。

過去との訣別と現実への覚醒を鮮烈に印象づけるのはビッグ・ベンの大音響である。「冷ややかなビッグ・ベンの音……今や『いま・現在』が訪れた。命令的で分断する瞬間、呪文を破るもの——他のすべてが過去に追いやられ、現実から消え、終わった」(193)。その日の夕食時、「時の番人」であるモードのラジオから午後9時を告げるビッグ・ベンの大音響が流れたとき、ジェインはモントフォートを支配していた過去の呪文から解放され「いま・現在」を取り戻す。それゆえガイもアントニアも彼女への影響力を失う。「私は二度と再びアントニアを見ることはないだろう、とジェインは思った。何かが起こった。どういうわけか彼女はいなくなった——彼女は年老いた。……(ガイも)永久にいなくなった」(194, 傍点原文)。

こうして、「彼(ガイ)はジェインを通して戻ってきて、それから解放された」(203)。ウェッセルズの指摘どおり、「ガイという過去を追い払うことによつてのみ、モントフォートの住人は自分自身の自律した意味ある人生へと移ることができる」(93)のである。

IV 考察——図像分析がもたらすこと

以上のように、ジェインとリリアの絵図のもつ象徴的意味を解説していくと、それぞれの主体形成、アイデンティティ形成過程が明らかになる。ジェインは当初、半世紀前の先祖ガイの恋人と自己を同一視して想像界に住む。やがてオフィーリア的仮死体験、すなわち「無垢の死」を経て子供時代を卒業し、レディ・ラタリィのパーティで退廃的な「大人の愛の世界」にインシエートされる。ここでガイのゴーストの出現と消失を体感し、さらに、庭での父母の「愛のシーン」から啓示を受け、想像界における「恋のトライアル・レッスン」を終える。こうして「過去」から解放され、現実界に目覚める。

一方、リリアはガイの幻影に縛られて夫婦仲も家族関係もうまくいかず、現在の生活に居場所も役割も見つけられないまま、孤独と幻滅にさいなまれている。しかし、ガイが消えた庭で夫フレッドを「発見」して和解し、ジェインとの母娘の絆も確認する。リリアもまた、過去の呪縛を断ち切り、フレッドの妻、ジェインの母というアイデンティティを確立して新たな生活に踏み出す。

1. 主体、アイデンティティの確立——ジェインとリリアの最終図像

成長し、変容した新生ジェインとリリアの姿は最終章、第11章の図像で示される。リリアの最終図像は第1の絵と全く同じ構図をとる。翌朝、レディ・ラタリィの依頼を受けたジェインがシャノン空港に客人を迎えに行くため、夫人の運転手の運転するヴァンでモードとともに出発するとき、リリアは玄関先で見送る。

子供たちを乗せたヴァンが走り去るのを見守りながら、三人は立っていた。アントニアはフェンスの外に、フレッドとリリアは玄関を額縁にして。これはエコー、つまり、二度目だった——何の二度目だろうか？結婚式の午後のだ。……そうだ、今日は——もし望むなら——結婚記念日とみなしてもいい。(209)

結婚式の午後の図像がリリアの不安を表していたのに対し、この絵は「愛の世界」を修復した夫婦の二度目の結婚記念日を表象する。

一方、ジェインの内的変化を示すのは、コーク州からシャノン空港へ向かう途中の商店のウィンドーに映る彼女の姿である。モスリン・ドレスを脱ぎ捨て、若々しい新品のキャンディ・ストライプのブレザー(この服も新生ジェインの表象)を着てヴァンの車内に座るジェインは、ウィンドーに映る自己の鏡像を精査しながら、「なぜ自分が、処女ではない退屈だけのルームメートの待つロンドンには戻れないのかわかった」(217-18)と思う。この内省は、変化した自己への認識そのものである。

そんなジェインの未来を示唆するのが最終図、空港でのリチャードとの遭遇シーンである。

飛行機から降り立ったのはアメリカ人牧場主のリチャード・プライアム(Richard Priam)である。

「二人の目が会った。一目見るなり、彼らは愛し合った」(224)。母の恋人たち、すなわち、ガイとフレッドへの擬似恋愛を卒業したジェインと、新世界からの青年リチャードとの現実の恋が始まる予感で、物語は終わる。

2. ビッグ・ハウスの変革と存続へ向けて

ジェイン・リチャードとリア・フレッドという二組のカップルの誕生は、ビッグ・ハウスの今後のあり方についてのボウエンの見解を示していると思える。これを明らかにする前に、ビッグ・ハウスの歴史的過去とガイの関係に言及してみよう。ガイはモントフォートの住人にとって「愛の世界」の焦点であるだけでなく、「歴史的過去」の焦点として館の繁栄と衰退に結びついている。ウェッセルズによると、ガイは歴史的過去の体現者(90)であり、彼が備えていた気品・エレガンス・活力は「優雅で活力ある歴史的過去」(91)を具現する。いわば、ガイはビッグ・ハウス・ライフの「日盛り」の最後を飾るシンボルである。

この繁栄を最後に、アセンダンシーは第一次大戦やアイルランド独立戦争を経て、以後、政治的にも経済的にも弱体化していき、ビッグ・ハウスも衰退を加速していく。そして、1950年代前半とおぼしき現在、モントフォートは荒廃を極め、崩壊寸前である(9, 144)。アントニアやリアがガイに執着するのは、愛情からだけでなく、彼が具現する往時のビッグ・ハウスへの渴望からでもある——「モントフォートに取りついているのは思い出ではなく期待だった」(145)。

では、崩壊寸前のモントフォートにどう対処すべきか。この答えとなるのが、ジェイン・リチャードとリア・フレッドという二組の異種混交カップルの誕生である。作者は、二組が変革の力となることで館の存続の可能性が開けると考えているのではないか。アセンダンシーは、代々、類似した人種・階級内で繁殖してきた。³⁾『最後の九月』で、ネイラー夫人がロイスと中流下層階級出身で財産も社会的地位もないイギリス人兵士ジェラルドとの結婚に反対するのも、そのためである。ところが、本作品の両ペアとも、国籍・人種・階級の相違する者同士の「異種混交」(クロス・ブリーディング)である。

まず、リアとフレッドの場合、フレッドの父はダンビー一族だが、母親にはラテン系の血が交じっているとされる(24)。彼は屋敷の厩舎の中庭で育てられ、労働力として役に立つため教育も与えられず、館を出奔後は、第一次大戦中、オーストラリア陸軍に参加していたらしい。彼と中流下層階級出身のイギリス人リアとの結婚は、まさに異種混交である。フレッドは結婚以来、アントニア所有のモントフォートを実質上支えてきた。「誰からも好かれ」(19)、マスターとしては厳しいが、仕事に精通し働き者だと皆に認められている(28)彼は、今や農夫領主として、その活力と修復された夫婦の愛情により、ビッグ・ハウスを再生してくれそうである。クリステンセンも、「モントフォート存続の原動力は、皆に尊敬されている真のマスターのフレ

ッドだ」(185)と指摘する。ウェッセルズがいみじくも言うように、「階級という足かせを外されて、彼ら生存者は貴族階級には適さないような世界で、人間として役目を果たせるのである」(94)。

フレッドとリリアがモントフォートの存続を託されるのに対し、ビッグ・ハウスの未来への希望を内包するのはジェインとリチャードである。リリアとフレッドの長女ジェインは、生物学的にはアセンダンシーの非嫡出子の子孫である。しかし、アントニアが断言するように(117)、精神的には「ガイとアントニアの娘」として正統的アセンダンシーの継承者である。それゆえ、彼女は、アセンダンシー側からは「気品」(78)と教養を、父母からは活力と「新しい時代にふさわしい(アングロ・アイリッシュとは)異質な美」(74)を受け継いでいる。一方、ジェインの恋人として飛来するリチャードは、米国コロラド州出身、すなわち、新世界からの牧場主である。

このカップルがビッグ・ハウスの未来への新たな展望を示唆することは多くの批評家が指摘している。ニール・コーコラン(Neil Corcoran)は、この小説は「歓迎するように未来に向かって開かれている」(74)とみなし、モード・エルマン(Maud Ellmann)は「(ジェインは)モントフォートの壁の向こうに運命を見つける」(186)と述べる。ウィルズは、さらに、「衰退していくアングロ・アイリッシュ・ファミリーだけでなく、アイルランドの外の世界、つまり、ブリテンも、アメリカに擁護者を見出した」(148)と言う。果たして、ジェインとリチャードがコークのモントフォートで未来を切り開くのか、あるいはアメリカその他の地においてなのかは、オープン・エンディングの結末からは不明である。しかし、この結末は、二人によってビッグ・ハウスの伝統と精神が新しい形で存続していくことを予感させる。

ところで、リチャードの飛行機の降下とともに雨粒が落ち始める。ボウエン文学では雨はしばしば重要な役割を果たすが、例えば、『パリの家』(*The House in Paris*, 1935)のラストでは、死から生への再生を象徴するバプティズムの水となる(山根木 56-58)。リチャードの到来を飾るこの雨は、「黄金の雨」(エルマン 186)、または「慈雨」(コーコラン 73)として、明るい未来を暗示していると思われる。

結び——最後のビッグ・ハウス小説としての意義

ボウエンは三作のビッグ・ハウス小説を著したがこれらを概観すると、1920年、対英抗争下のアイルランドを背景とする『最後の九月』ではダニエルズタウンは焼け落ち、19歳のロイスはビッグ・ハウスの外に居場所を求めてヨーロッパ大陸(フランス)へと旅立つ。第二次世界大戦下のロンドンを主な舞台とする『日ざかり』では、ステラ・ロドニー(*Stella Rodney*)は戦争の圏外にある南アイルランドのいとこ、フランシス・モリス(*Francis Morris*)邸、マウント・モリス(*Mount Morris*)に、精神的拠り所を求める。この屋敷と地所はフランシスにより、ステラの20歳の息子ロデリック(*Roderick*)に遺贈される。ただし、遺書には、「彼なりに留意して

古い伝統を継承していくよう願って)(『日ざかり』83)という条件が付けられている。

一方、1950年代の『愛の世界』では、アセンダンシーの伝統に雑種性(ハイブリディティ)、グローバリズムを加味したジェイン・リチャードのカップルが、雑種の活力により、ビッグ・ハウスの境界を越えて変革と未来への展望を開く。ボウエン自身「動物の種と同様に、階級も変化する状況に適応できなければ当然死滅する」(*Bowen's Court* 456)と述べているように、ビッグ・ハウスの変革と再構築の必要性を認識している。また作品の結末にはウィルズの指摘通り、この時期におけるボウエンの米国志向の高まり(148)が反映されているのかも知れない。

『愛の世界』はこれまで比較的低い評価しか与えられなかった。その根拠は登場人物が生き生きしていない、社会的リアリティがない(ウェッセルズ 88)、『日ざかり』に見られるような、現代を捉えようとする野心的な要素に欠ける(松村 vii)などである。しかしウェッセルズは一方で、「20世紀半ばのすっかり没落し、文化的に収奪されたアングロ・アイリッシュ支配階級の効果的な分析」(94)だと評し、コーコランも、この小説は低く評価されすぎていると断じる(62)。

確かに、『愛の世界』には「人物の動く一種の風景画」(松村 vii)といった傾向があることは否めないが、代わりに、絵画的、印象的図像を多く含んでおり、エレガントで抒情性をたたえた独特の世界を創り出している。さらに、これらの図像を表象として読み解くと、作者がビッグ・ハウスの未来に対して変化の必要性の認識に加えて、グローバルな視点も併せ持つ新しい見解と希望を抱いていたことが伺える。これこそが、ボウエン最後のビッグ・ハウス小説『愛の世界』の意義ではないだろうか。

* 本稿は、エリザベス・ボウエン研究会第2回研究発表会(東京、2014年3月)において、『愛の世界』再評価——ボウエン最後のビッグ・ハウス小説としての意義』の題で口頭発表した原稿に、加筆・修正したものである。

Notes

- 1) Elizabeth Bowen, *A World of Love* (1955; London: Cape, 1967) 65. 以下、テキストからの引用頁はすべて同書による。なお、訳は私訳だが、太田良子氏訳『愛の世界』(国書刊行会、2009)を参照させていただいた。
- 2) John Everett Millais, *Ophelia* (1851-2), Tate, London, 26 March 2014 <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506/text-summary>>.
- 3) アングロ・アイリッシュ支配階級は代々、「是認されたパートナー」、つまり、「同じ地主同士、あるいは生まれのよいカトリック・アイルランド人やイングランドの貴族階級との結婚」(Terence Brown 107)により、ビッグ・ハウスの伝統と文化を維持してきた。

Works Cited

- Bowen, Elizabeth. *Bowen's Court*. New York: Knopf, 1942.
- . *The Heat of the Day*. 1949. London: Cape, 1969.
- . *A World of Love*. 1955. London: Cape, 1967.
- Brown, Terence. *Ireland: A Social and Cultural History 1922-1985*. London: Fontana P, 1981.
- Christensen, Lis. *Elizabeth Bowen: The Later Fiction*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, U. of Copenhagen, 2001.
- Corcoran, Neil. *Elizabeth Bowen: The Enforced Return*. 2004. Oxford: Oxford UP, 2008.
- Ellmann, Maud. *Elizabeth Bowen: The Shadow Across the Page*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2003.
- McGowan, Martha. "The Enclosed Garden in Elizabeth Bowen's *A World of Love*." *Éire-Ireland: A Journal of Irish Studies* 16.1 (1981): 55-70.
- Millais, John Everett. [Ophelia](http://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506/text-summary). 1851-52. Tate, London. 26 March 2014 <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506/text-summary>>.
- Wessels, Andries. "Elizabeth Bowen's *A World of Love*: A 'Cultural Analysis' of the Anglo-Irish Ascendancy in the Twentieth Century." *The Canadian Journal of Irish Studies* 21.1 (1995): 88-95.
- Wills, Clair. "'Half Different': The Vanishing Irish in *A World of Love*." Elizabeth Bowen. Ed. Eibhear Walshe. Dublin: Irish Academic P, 2009. 133-49.
- 川崎寿彦『庭のイングランド——風景の記号学と英国近代史』名古屋大学出版会、1983年。
- エルヴィン・パノフスキー『イコノロジー研究 上』浅野徹・阿天坊耀・塚田孝雄・永澤峻・福部信敏訳、筑摩書房、2002年。
- 福原泰平『ラカン——鏡像段階』講談社、2005年。
- 松村達雄「はしがき」、ジョスリン・ブルック『エリザベス・ボウエン』松村達雄訳、研究社、1956年、vii頁。
- 山根木加名子『エリザベス・ボウエン研究』旺史社、1991年。