

## Jean Stafford の短編小説の技巧

武田 千枝子

### I

Jean Stafford の最新の伝記の著者である Charlotte Margolis Goodman は、スタフォードの最高の出来栄の短編小説について「Sarah Orne Jewett, Mary Wilkins Freeman, Willa Cather, Katherine Anne Porter, Flannery O' Connor そして Eudora Welty のそれと同様に、名手の手になる女性の体験についての感動的な作品」として高い評価を下している。<sup>(1)</sup> しかし、1970年に *The Collected Stories of Jean Stafford* (1969)<sup>(2)</sup> がピューリツァー賞を受賞したのを契機に、スタフォードに対する読者の関心が多少、かき立てられるようになったとはいえ、それ以前も以後も、一般の読者が彼女の作品を読んだ経験に乏しいことはいうまでもなく、彼女が批評家の真面目な関心の対象となることも少なかったという事実には驚きの念を表明する者は少なくない。<sup>(3)</sup> その波乱に満ちた私生活は、彼女が長い間、等閑視されてきた理由をある程度、説明してくれる。Robert Lowell との結婚生活と離婚、及びその後の二度の結婚、また、不眠症と飲酒癖そして晩年の心臓発作による度重なる入院生活が創作活動を停滞させ、作家生活の初期に彼女が得た成功が信じられないほど次第に彼女を忘れられた作家にしていった。

グッドマンは、周囲の事情が異なっていれば、もっと活躍できた作家としてスタフォードをとらえている。<sup>(4)</sup> 彼女が挙げているこの女流作家の賞讃すべき特質、とりわけ “her unwillingness to compromise her high artistic standards”<sup>(5)</sup> は、スタフォードが同時代の他の女流作家に伍していく能力を備えた、芸術家意識の高い作家として活躍できたであろうことを確信させてくれる。彼女自身、1947年に Bard College で開催された小説に関する会議で読んだペーパーの中で、チャーホフの “Ward No. 6” に言及して、文学作品として不十分であっても、社会状況を論じたものとして重要であるか、映画化されて成功すればそれでよい、との見方を拒否して次のように述べている。

But I submit that this isn't enough, that a good novel must stand without crutches and that any novelist must be willing to be judged in the terms of his craft and not in those of other crafts.<sup>(6)</sup>

これは彼女の技巧重視の、技巧によって文学作品の完成度を高めようとする芸術家の厳しい姿勢の表明である。

技巧重視の姿勢はスタフォード個人のものであると同時に、彼女が活躍し始めた40年代の作家に共通する特質でもあった。Chester E. Eisinger は、40年代のアメリカ小説を論じた著書の中で、「小説の書き方、技巧に細心の注意を払い、心理主義小説と風俗小説を一つに結びつけた」<sup>(7)</sup> という意味でスタフォードを “an authentic daughter of Henry James”<sup>(8)</sup> と名付けている。30年代におけるマルクス主義的イデオロギーの支配やファシズムの台頭という状況の中での社会問題に対する作家の関心は、40年代に入ると一転して個人の内面へと向う。人間の心の動きを記録する小説は必然的に心理主義的傾向を強め、作中人物の視点や意識の流れの技法が作家の関心事となる。40年代の小説家の中で「ヘンリー・ジェームズの子供たち」<sup>(9)</sup> と呼ばれるスタフォードを始め

とする John O' Hara や J. P. Marquand らの “the new fiction” の特徴についてアイジンガーは次のように言い切っている。「テクニークがすべて、事実上すべてである。小説の技巧というものが常に作家の意識の中心にある。」<sup>(10)</sup> そしてヘンリー・ジェイムズ再評価の始まった 40 年代の作家は多かれ少なかれ、この巨匠の影響を受けているのである。

「ヘンリー・ジェイムズの正真正銘の娘」といわれるスタフォードの作品は、すでに指摘されているように、ジェイムズの場合と同様に、登場人物の心の動きに焦点をあてた視点の巧みな使用を特徴とする。両者は作品のテーマの面でも共通するものがあり、彼女自身の言葉にあるように “dislocation”<sup>(11)</sup> による疎外感が彼女の作品にも顕著である。技法の点に限って両者の関係をみると、ここで特に指摘したいのは彼女の絵画的手法、乃至は絵画的構成力とでもいうべきものである。スタフォードにおける「画家の目」を指摘したのは Joyce Carol Oates と William Leary<sup>(12)</sup> である。彼らのいう「画家の目」とは、登場人物の心の動きを読者に適確に把握させることを可能にする事物や状況を鮮やかに映し出し、書き留める目のことである。しかし、筆者が注目する絵画的手法は作品の個々の場面を、あるいは作品全体を一枚の絵画として構成してみせる技量のことである。ある特定の絵画が作品全体を支配し、その意味が細部にまで滲透する——これはヘンリー・ジェイムズの作品の特色として重要なものである<sup>(13)</sup> ことも付け加えておかなければならない。この小論では、絵画的手法が最も顕著にみられる、そして彼女の最良の作品の中に数えられている “Children Are Bored on Sunday” (1948) と “A Country Love Story” (1950) を取り上げる。彼女の作品の例にもれず自伝的色彩の濃いこれらの作品が、技巧の駆使によっていかに芸術作品の域にまで高められているかを考察する。この点をより明確にするために、この二作とは対照的な例として、彼女の死の前年に編集者が発表した、自伝に近い “An Influx of Poets” を併せて論じることにする。

## II

“Children Are Bored on Sunday” はスタフォードが初めて the *New Yorker* (1948年2月21日号) に発表することができた短編である。メトロポリタン美術館を舞台とするこの作品は、ニューヨークの知識人たちとスタフォードの交わりを素材としている。執筆当時、彼女は Payne Whitney Clinic を退院後、マンハッタン西75丁目に住んでいた。そこはこの美術館から半丁ほどしか離れていない所だった。

冬のある日曜日の午後、Botticelli の “The Three Miracles of Zenobius” を見るために美術館を訪れた女主人公 Emma は、その絵の前で Alfred Eisenburg の姿を見かける。彼はエマもかつてはそのメンバーであったパーティに出席していたニューヨークの知識人の一人であり、いつの春であったか、彼女は彼と「七、八分間、軽い恋の戯れに興じた」<sup>(14)</sup> ことがあった。久方ぶりに真近で見る彼は、失意と貧困によって惨めな姿になっていた—— “... his lean, equine face ashen and sorrowing, his gaunt frame looking undernourished, and dressed in a way that showed he was poorer this year than he had been last.” (373) 彼を眺めているエマについては、彼女が視点的人物であるために、明確で十分な説明がなされていないので、読者は作中にそれとなく巧みに散りばめられた僅かな鍵によって、彼女の姿を形作らなければならない。作品の冒頭の部分を注意深く読めば、エマがボッティチェリの絵を見にやって来た理由がある程度、明らかになる。次の引用は、アルフレッドの姿を見かけた彼女の心の動きを追っている箇所である。

Emma liked Alfred, and once, at a party in some other year, she had flirted with him slightly for seven or eight minutes. It had been spring, and even into that modern apartment, wherever it

had been, while the cunning guests, on their guard and highly civilized, learnedly disputed on aesthetic and political subjects, the feeling of spring had boldly invaded, adding its nameless, sentimental sensations to all the others of the buffeted heart ; one did not know and never had, even in the devouring raptures of adolescence, whether this was a feeling of tension or of solution —whether one flew or drowned.

In another year, she would have been pleased to run into Alfred here in the Metropolitan on a cold Sunday, . . . . But this year she was hiding from just such people as Alfred Eisenburg, and she turned quickly to go back the way she had come. . . . As she turned, she came face to face with Salvador Dali, whose sudden countenance, with its unlikely mustache and its histrionic eyes, familiar from the photographs in public places, momentarily stopped her dead, for she did not immediately recognize him and, still surprised by seeing Eisenburg, took him also to be someone she knew. She shuddered and then realized that he was merely famous, and she penetrated the heart of a guided tour and proceeded safely through the rooms until she came to the balcony that overlooks the medieval armor, and there she paused, watching two youths of high-school age examine the joints of an equestrian's shell. (373-374)

エマはこの一年、引き籠っていて、かつての仲間である知識人と接触することを避けてきた。彼らは“cunning”で（知識があつて）、「議論する問題について造詣の深い」人びとである。その中でエマは疎外感を味わったようである。そのために痛めつけられた彼女の心を慰めてくれたのがアルフレッドとの春の軽い戯れであつたのである。彼との再会を避けようとする彼女の前に、Salvador Dali の顔が現われ、彼女は恐怖で身震いする。ダリはニューヨーク知識人を代表する存在であるからである。彼女はアルフレッドとダリから逃れて、一階の甲冑の展示スペースを見

下ろすバルコニーに辿りつく。甲冑は、あたかも彼女の痛めつけられた心を保護してくれるもののようである。やがて、この甲冑を眺めていた二人の少年が鋼鉄製の武具に触れて音を出すと、エマはアルフレッドを含めた他人の視線にさらされることを恐れ、急いでその場を離れる。これは彼女が心の傷をあらわにされることに耐えられない状態にあることを示している。

ポッティチェリの「聖ゼノビウスの三つの奇蹟」は、5世紀のフィレンツェの司教で守護聖人の一人である聖ゼノビウスの奇蹟を描いたものである。<sup>(15)</sup> 横長のこの板絵には、三つの情景が連続して描かれている。左側の第一景は、聖ゼノビウスが葬列に出会い、死んだ若者を蘇らせる場面を描いている。中央の部分は、聖アンブローズの許より遺骸を持ち帰る途中で殺された男を蘇らせている図である。傍らでは他の運搬人とともに、悲しげな目をした二頭の馬がこれを見守っている。右側第三景は、時間の流れを追って配列された小さな三つの部分から成っている。建物の中でゼノビウスが塩と水に祝福を与えている場面が画面の奥にあり、それを持った聖エウジェニウスが広場を横切って移動している場面が続き、手前の部分は、その塩と水を死んだ身内の口に運んでいる図となっている。この絵はポッティチェリの晩年、1500年頃の作とされ、初期の作風とは異なって、人物の表情や身振りには動きがみられるものの、背景の建物は強い直線により平面的、図式的に描かれていて様式化された作品という印象を受ける。エマとアルフレッドがこの絵に求めたものは、聖ゼノビウスによる救済、蘇生である。彼らは救済を必要とする死者に等しい。アルフレッドの顔が“ashen”で、身体が“gaunt”であるのは死者を連想させる。つまり、この絵は物語のテーマを暗示している。これは、死者同然の状態に追い込まれた男女の希求する救済、蘇生についての物語なのである。

ポッティチェリの絵以外にも、この短編にはメトロポリタンの陳列室の絵画への言及が数多くある。主要なものは Crivelli の「マドンナ」

Goya の「赤衣の少年」、Rembrandt の「高貴なスラヴ人」、Holbein の二枚の絵、Van Eyck の「最後の審判の日」、El Greco の「枢機卿聖ジエローム」などである。これらは館内を移動するエマの目に触れる背景としてあるのではなく、作品のテーマを暗示するポッティチェリの絵と同様に、十分には説明されていない彼女の経歴と心の動きとを明らかにする重要な機能を担っている。この短編について詳細な分析を行なった William Leary は、それらが “metaphoric and even allegorical significance”<sup>(16)</sup> を帯びているとして次のように述べている。

It is fitting that a story which, as we shall see, depends on our knowledge of certain artists and their paintings to discover many of its important meanings, should itself come to us *looking extraordinarily like a painting*, and moreover, like a late medieval or early Renaissance painting with its suggestion of enigmatic figures against a symbolic background, whose riddling significance can only be determined by a close examination of its particular details [*italics mine*].<sup>(17)</sup>

ここには、この作品の解釈についての重要なヒントが含まれている。即ち、作品のもつ重要な意味の発見が読者（および批評家）の側の、ある画家とその作品についての知識の程度にかかっている場合、その作品自体が「一枚の絵のように」思われてくる、という点である。リアリィは、この作品がそれぞれ独自の統一を保つ三つの部分から成っているとみる。<sup>(18)</sup> 具体的にみていくと、第一部は最初の二つのパラグラフで、エマとアルフレッドの二人が導入される。第二部はエマの過去を彼女の回想の形で提示する。第三部は最後の二つのパラグラフで、再会后、揃って美術館を出る二人を描く。リアリィの明確な指摘はないが、彼の言うように、三部構成の形をとるスタッフォードのこの短編が「一枚の絵のよ

う」になるならば、それはポッティチェリの絵と重なり合うことになる。このことは、この絵がテーマと構造の両面でスタフォードの作品の基盤となっていることを意味している。エマの姓は明示されず、年齢、過去、及び現在の状況がすべて暗示的に提示され、第二部は、おそらく中西部と思われる農場で過ごした彼女の少女時代の回想を織り交ぜながら、外縁の明確でない心の動きを追っていくので、この作品に明確な枠組を与えるポッティチェリの絵が様式化されていることの意味は大きい。これは、40年代作家にみられるジョイスの影響<sup>(19)</sup>である作品の下敷としての神話の使用に相当する。規模の点で大きな差はあるが、エマの半日の美術館逍遙は、レオポルド・ブルームの1日のダブリン逍遙とも言うべきものになっている。

下敷としてのポッティチェリの絵は、スタフォードの作品にどのような意味を付与したであろうか。既にみたように、提示部である第一部において中心人物が導入され、テーマが暗示される。展開部である第二部における絵画と短編を結ぶ鍵は馬である。エマがこの絵の中で最も心を惹かれるのは馬の“the human and compassionate eyes” (378) である。それは子供の頃、大好きだった、農場に住む大おじ Graham の目を思い出させるからである。その暖かさは“Jamesian” (375) と形容される奇抜な表現を用いるニューヨークの知識人グループの中には見出せない。スタフォードが作中でこの語を用いているのは一度だけだが、これは看過できない重要な意味をもつ。中西部出身と思われるエマがニューヨークで味わう疎外感、まさにヘンリー・ジェームズが直面した根なし草的状况に通じるものである。スタフォードは短編集に付けた覚え書の中で次のように述べている。

... Mark Twain and Henry James ... , who are two of my favorite American writers and to whose dislocation and whose sense of place I feel allied.<sup>(20)</sup>



東部と西部，都会と田舎，知識と無知，教養と粗野の対立の構図の中でエマ自身，“rube” でありながら，大学で学んだために本物の田舎者（“a bona-fide rube”）ですらない，時には知識人と誤解される曖昧な状況に身を置いている。

Neither staunchly primitive nor confidently *au courant*, she rarely knew where she was at. And this was her Achilles' heel: her identity was always mistaken, . . . (378)

仲間との交渉を絶っていた間，エマは不眠症と拒食症に悩まされていた。

. . . every few days, with effort, she inserted thin wafers of food into her repelled mouth, flushing the frightful stuff down with enormous drafts of magical, purifying, fulfilling applejack diluted with tepid water from the tap. (380)

彼女が口にするものが聖餅に代る「薄切りのたべもの」と「生温水道の水で薄めた林檎ブランデー」であるならば，それは到底，生気を与え，蘇らせる効能をもちえない。不眠症から逃れようと彼女は夕方，バーへ出向いて聖水ならぬ酒を飲む。そのような折に，一度見かけたアルフレッドについて知人から得た情報では，彼もまた離婚して貧困に喘ぎ，精神科医の治療を受ける身となっていた。エマが生きるために口にするのはゼノビウスの祝福を受けた聖水とは程遠い，汚れた俗なる水（酒）であることから，絵と短編の間には聖と俗の対比があり，聖の完璧な奇蹟に対して俗の救済・蘇りの実現不能が暗示されている。

ポッティチェリの第三景第三図に対応して，スタッフォードの短編の第三部では，傷ついた者同士がウィスキーを飲んで慰め合うためにマンハ

ッタン東のバーへ向う。ダリが足早やに美術館を出ていった後、エマはアルフレッドに肩を叩かれる。

Suddenly, at the storm doors, she heard a whistle and she turned sharply, knowing that it would be Eisenburg. . . , and he wore an incongruous smile upon his long, El Greco face. He took her hand and gravely asked her where she had been all this year and how she happened to be here, of all places, of all days. Emma replied distractedly, looking at. . . his deep black eyes, in which all the feelings were disheveled, tattered, and held together only by the merest faith that change had to come. His hand was warm and her own seemed to cling to it and all their mutual necessity seemed centered here in their clasped hands. And there was no doubt about it ; he had heard of her collapse and he saw in her face that she had heard of his. Their recognition of each other was instantaneous and absolute, for they cunningly saw that they were children and that, if they wished, they were free for the rest of this winter Sunday to play together, quite naked, quite innocent. (382)

ダリが退出した<sup>(21)</sup> 今、アルフレッドが知識人の衣を棄てて、ともに傷を癒すことのできる相手であることを彼の手の暖か味に感じとったエマは、何ものにも邪魔されずに、無心な子供<sup>(22)</sup> として日曜日を楽しむことができるとの思いを彼と共有している。

To her own heart, which was shaped exactly like a valentine, there came a winglike palpitation, a delicate exigency, and all the fragrance of all the flowery springtime love affairs that ever seemed waiting for them in the whisky bottle. To mingle their pain, their handshake had promised them, was to produce a

separate entity, like a child that could shift for itself, and they scrambled hastily toward this profound and pastoral experience. (383)

痛みを共有することは、お互いが一個の独立した存在であるために必要な支えであり、エマはその支えを得て、かつての春の戯れがもたらした心のおののきを感じている。第二部でも、この束の間の戯れを思い出した彼女が “as trembling, as expectant, as altogether young as if they had sat together underneath a blooming apple tree” (380) の状態になる箇所がある。林檎の木は幼い日の中西部での経験からの連想であるが、先の引用にある林檎ブランデーと同様、若さ、生気の回復を意味する。しかし、春の戯れがもたらした心の高揚が高みへの飛翔であるのか、奈落の底への転落か、エマ自身にも判断がつかないように、林檎ブランデーもまた彼女を蘇らせるものとなりえないことは既に述べた。この最後の場面においても、彼らの期待にもかかわらず、蘇りは不完全なものに終ることが暗示されている。ウイスキーが約束するものが、行方の定かでない一時的な「春の恋」の香りであり、エマの心がリアリのいう “vulgar” な “a commercial valentine card”<sup>(23)</sup> に喩えられているからである。この点でも構成面での聖と俗の対比が二人の蘇りの失敗に皮肉な効果を与えることになる。しかし作者は、二人の状況を絶望的なものとして描いているわけではない。“his long, El Greco face” (382) と描写されているアルフレッドの顔には、木っ端みじんに砕け、散乱した感情を一つにまとめて支える、変化は必ずやって来るとの信念が浮かんでいる。グレコの「聖ジェローム」の長い顔は、強靱な意志を示して厳しい。その高い精神性だけがこの子供たちを支えているのであろう。完全な救済からは遠く、再び傷つくだけであろう彼らが、足早やかに春の宴へと急ぐ最後の場面は、リアリの指摘する通り “uncompromising in their irony”<sup>(24)</sup> である。

この作品は作者の生涯のある時期における個人的な体験を作品化したものであるが、下敷としてのポッティチェリ、および他の数多くの絵画の適切かつ効果的な使用により見事な芸術作品に仕上がっている。Ryan は彼女の作品について “...the structure of Stafford’s fiction is so appropriate, so seamless, that the reader is rarely conscious of the hand of the craftsman.”<sup>(25)</sup> と述べ、リアリィは、この作品の精巧な意匠を “a kind of armor necessary to protect the “buffeted heart” that is as much Jean Stafford’s as it is Emma’s”<sup>(26)</sup> とみている。

### III

“A Country Love Story” は、スタフォードが最初の長編 *Boston Adventure* (1944) の成功で得た収入によって購入したメイン州 Damariscotta Mills の家を背景として、ローエルとの結婚生活における心の葛藤を作品化したものである。“one of her...most successful short stories”<sup>(27)</sup> とされるこの作品の成功は、中心のシンボルである「そり」の効果的な使用に帰せられる。May と Daniel の結婚生活の崩壊の過程をメイの視点を通して描くこの作品は、当然のことながら彼女の心の動きが中心となっている。プロットらしきもののないこの作品を内部から支え、統一を与えているのが「そり」である。“Children Are Bored on Sunday” がポッティチェリの絵を下敷にした一枚の絵であるのに対し、この作品は「そり」を軸として自らを一枚の絵に仕立て上げていく。

歴史学者でメイより 20 才年長のダニエルは、肺を病み、1 年間の療養所生活を送った後、主治医の助言で妻とメイン州に引越してくる。秋になると、彼は書斎に籠って書物の執筆を開始する。夫婦の間には沈黙が支配し、メイは孤独感に襲われる。庭先には、彼らが来る前から “an antique sleigh”<sup>(28)</sup> が置かれている。滑りの部分は降り積む雪で腐蝕し、

“bleached and splintery” (133) となった座席のここかしこの破れ目からは詰め物の馬の毛がはみ出している。その輪郭は心地よい流線形を描いているにもかかわらず、馬が疲れ果てて、もう一步も先へ進むことができないような様相を呈している。それは “desuetude” (133)——使いものにならない状態とは一寸、違う。それを “more distracting than picturesque” (133) だと思いつつ二人は結局そのまま放置する。何故なら “... it seemed *defiantly* a part of the yard, as entitled to be there *permanently* as the trees... [italics mine]” (133)。このそりは荒廃・衰退を、そして停滞・無変化を表わすシンボルとみなされる。二人にとって、特にメイにとって、それは取り除いてしまいたいものだが、そりは彼女に挑むように、頑としていつまでもそこに存在し続けるものとなる。

メイとダニエルの関係の悪化の過程で、そりのもつ意味が次第に明確になる。そりは単なる物体、二人が眺める客体からメイの孤独感の深化を示すものへと質的变化をみせる。そして後述するように、最後にメイがそりに乗り込むことによって彼女と一体となる。そりは先ず、二人の心を不安にするものとして導入される。この “absurd” で “provocative” (134) なものは、三度の食事をとる「大きな、明るい台所の窓」(134) から常に見える。それは彼らにとって一種の強迫観念のようなものになる。このそりは窓枠という額縁で区切られた画面の点景として提示されている。それは Andrew Wyeth のアメリカの田園生活を描く写実的な絵や、ニューイングランドの風景を題材とする Carol Collette の版画を連想させる。メイは夫とともにこの絵をいつも眺めているのである。

しかし、そりが共通の話題になることもなくなって、メイは夫に嫌悪感を抱くようにさえる。“Finally, it seemed to her that love, the very center of their being, was choked off, overgrown, invisible. And silent with hostility or voluble with trivial reproach, they tried to dig

it out impulsively and could not—could only maul it in its unkempt grave.” (138) 彼女の目にそりは “the irrelevant and whimsical sleigh that stood abandoned in the mammoth winter” (138) と映る。冷たい、悪意のある巨大な力を持つ冬に圧倒されて、ひとり見棄てられているそりは、メイとダニエルの敵意すら感じさせる感情の離反の表象となっている。メイが隠し事をしていと言い、彼女の正気を疑い出す夫に彼女は想像の恋人を創り出すことによって復讐する。そりを除去しようと申し出る恋人に、メイは夫への不満を述べる。恋人の顔つきは定かではないが、やがてそれは夫と同じ容貌であることが明らかになる。そりを見ると飢餓で衰弱しそうになる彼女にとって、そりは夫に対する不満から生じた彼女の心の飢えを表わすものとなる。

執拗に彼女を責める夫に対して、恋人はあたかも彼女の保護者であるように思えてくる。翌年の早春の夜、窓からそりを眺めているメイの目に、そこに坐っている恋人の姿がはっきり見える。そしてこの時はじめて彼の目鼻立ちがダニエルと同じであることに彼女は気付く。その夜、僅かに訪れた眠りの中で、彼女は恋人とボートに乗って睡蓮の池の上にいる夢を見る。彼はダニエルと等しくなり、目覚めた彼女は恋人の顔と同じ顔をもつ夫を確認する。彼女は恋人にもう二度と会うことはあるまいと思う。恋人と思われたのはダニエルその人であり、彼女の願望を叶えてくれると思った恋人をもう愛していないことをはっきりと自覚してしまったからである。夜が明け始める頃、夫の頼みでお茶を入れるために火の気のない台所へ下りた彼女は窓辺に立つ。

The sleigh was livid in this light and no one was in it ; nor had anyone been in it for many years. But at that moment the blacksmith's cat came guardedly across the dewy field and climbed into it, as if by careful plan, and curled up on the seat. May prodded the clinkers in the stove and started to the barn for kindling. But she thought of the cold and the damp and the smell

of the horses, and she did not go but stood there, . . . There was no place warm to go. "What time is it?" she whimpered, heart-broken, . . .

She knew now that no change would come, and that she would never see her lover again. Confounded utterly, like an orphan in solitary confinement, she went outdoors and got into the sleigh. The blacksmith's imperturbable cat stretched and rearranged his position, and May sat beside him with her hands locked tightly in her lap, rapidly wondering over and over again how she would live the rest of her life. (145)

物語の展開の中で、そりの機能は外的な物体としてのそれから内的な、メイの心の状態を表わすものへと変化していく。窓外の風景の一点景としてのそりは、彼女の孤独と渴望の表象となり、それはさらに深化して遂には絶望状態に達する彼女の出口のない閉塞状態を意味するものとなる。そして上の引用に見るように、最後に彼女がそりに乗り込むことによって両者は完全に一体化し、その関係は完結する。それは同時に、これまでメイが眺めてきたそりを点景とする一枚の絵が、最後の仕上げの一筆ともいうべき、そりと一体化したメイを加えて完成したことを意味している。メイは彼女自身の内部に“the desire for a desire” (139) が消えずにあることを認識し、復活を希うが、次第に深まりゆく孤立状態の中で、春に背くように、変化と未来への期待を放棄して、出口のない孤独に身を委せるのである。頑としてその場を動こうとしない猫と一緒に「鉛色のそり」に坐り込んだメイのいる画面から、彼女にとって疎外された状況<sup>(29)</sup>が続くことを読み取ることができる。

#### IV

“Children Are Bored on Sunday” と “A Country Love Story” は技

巧を駆使した完成度の高い作品であるということが出来る。それらは作者の個人的体験に基づいていながら、精巧な芸術作品に仕上がっている。それは目のつんだ織物にも喩えられる。“An Influx of Poets” との比較は、このことを一層明確にしてくれる。

スタッフォードの死の一年前の 1978 年に the *New Yorker* に発表された “An Influx of Poets” は、彼女の未完の自伝小説 *The Parliament of Women* の一章となる筈であった。これは “A Country Love Story” の背景であるメイン州の彼女の家を訪れる詩人や評論家に囲まれたローエルと彼女の間、別離にいたるまでの複雑な感情の動きを描き出している。実在の人物が名前を変えられただけで登場する自伝ともいえるこの作品について、友人である Nancy Gibney は、彼女宛の手紙の中で “This story must be read as autobiography, not fiction and I wish you had written it as such.”<sup>(30)</sup> と言い、教師という設定の Cora Maybank ではローエルの対決相手としては無力過ぎるからであると述べている。これを文学作品とするためには、素材のもつ破壊的な感情の力を完全に機能させることの可能な作中人物を設定すること、あるいは、その破壊的な感情の力を客観的に表現するものが必要なのである。“A Country Love Story” においては、ローエル夫妻の異常ともいえる憎悪に満ちた敵意が、そりというシンボルの中に積み込まれ、抑制された、静かな緊張と苦悩に満ちたメイの視点をとりながら、3人称形式の語りによって完全に客観的に描き出されている。しかし、この作品では、Cora の1人称の視点によって Theron Maybank との別離にいたるまでの夏の終りの日々の出来事が語られる。視点の客観性を重視するスタッフォード<sup>(31)</sup> が1人称の語りを採用したことによって、この作品が個人的感情の強く出た自伝に近いものに仕上がっているとしても、それはむしろ当然のことと言わなければならない。

“An Influx of Poets” には「そり」に相当するもの、つまり、ある状況下の登場人物の心情を客観的に提示し、かつ作品の構造を内部から支



えるものが存在しない。この短編を貫くものといえば、持家に対するコーラの執着である。短編集の覚え書の中に “Most of the people in these stories are away from home, too, and while they are probably homesick, they won't go back.”<sup>(32)</sup> という言葉があるが、帰郷する意志もなく、欧米各地でアパートメント住いを続けていたスタフォードの願いは、自分の家を所有することであった。<sup>(33)</sup> 家は彼女の唯一の寄辺であった。コーラの心の叫びとして “my house”, “my parlor!”, “our house (*mine!*...)”, そして “my cat” が繰返される。客としてこの家に滞在する Minnie と夫 Theron の親密な姿は、彼女に家との結びつきを失なった、即ち孤児としての自分の姿を考えさせるのである。

I was thirty now, and I had achieved at last what I had striven for from the beginning: a house and a lawn and trees.<sup>(34)</sup>

... I saw my fireplaces and I saw my barn until my tears erased them and I sobbed into the pillow as if, already deprived and *homeless*, I lay alone on stones [*italics mine*].<sup>(35)</sup>

しかし、この家もコーラの感情を生々しく表現するだけである。

この作品の絵画的な場面の効果は感覚的なレベルのものである。ポストンの医師を訪れたコーラが帰宅してセロンとミニィの姿を見た時、それは Watto の絵を思わせるものとして彼女の目に映る。<sup>(36)</sup> さらに注目すべき例は物語の最後にある。別れることになったセロンとコーラがこの家を出る秋の日の描写は、音と光と色彩の効果的な使用によりコーラの心を絵画的に提示している。次の引用はコーラのアート猫を沈めるために湖へ行ったセロンの帰りを待つ彼女を描く最後の部分である。

He beached the boat. I was waiting for him on the front stoop;

I had already locked the door. The idling of the motor in the waiting taxi was the only sound that broke the silence of that absolutely azure and absolutely golden early autumn day.

ブルー・グリーンの目を持つ彼女の猫もいない。希望を表わす清冽な自然の色彩に囲まれて、空回りする車のエンジンの音が虚に響く中に立ちつくしているコーラを描くこの場面の皮肉もまた実に容赦ない。しかし、これらの絵画的場面は、心境を具体的に、目に見えるように描くためには有効であるが、絵画的構成力が作品にもたらすものと比較すると両者の違いは大きいと言わざるをえない。

## 注

- (1) Charlotte Margolis Goodman, *Jean Stafford: The Savage Heart* (Austin: U. of Texas P., 1990), p. xi.
- (2) この短編集には、すでにオー・ヘンリー賞を受賞した“The Hope Chest” (1947), “A Country Love Story” (1950), “In the Zoo” (1953), “Beatrice Trueblood’s Story” (1955) が収録されている。
- (3) Goodman の場合、そのことがスタフォードの伝記執筆の契機となった (Goodman, *op. cit.*, p. xi)。また Olga W. Vickery は、啓発的意図をもって二編のスタフォード論を発表した (“The Novels of Jean Stafford,” *Critique*, 5 (Spring-Summer 1962), 14; “Jean Stafford and the Ironic Vision,” *South Atlantic Monthly*, 61 (Autumn 1962), 484.)。
- (4) Goodman, *op. cit.*, p. ix.
- (5) *Ibid.*, p. xi.
- (6) Jean Stafford, “The Psychological Novel,” *Kenyon Review*, 10 (Spring 1948), 223.
- (7) Chester E. Eisinger, *Fiction of the Forties* (Chicago: U. of Chicago P., 1963), p. 233.
- (8) *Ibid.*, p. 232.
- (9) *Ibid.*, p. 289.
- (10) *Ibid.*, p. 235.

- (11) Jean Stafford, "Author's Note," *The Collected Stories of Jean Stafford* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1969).
- (12) Joyce Carol Oates, "The Interior Castle: The Art of Jean Stafford's Short Fiction," *Shenandoah*, 30 (Autumn 1979), 61; William Leary, "Jean Stafford: The Wound and the Bow," *Sewanee Review*, 98 (1990), 340.
- (13) ヘンリー・ジェイムズの作品と特定の絵画との関係を論じた最新の研究書として Adeline R. Tintner, *Henry James and the Lust of the Eyes: Thirteen Artists in His Work* (Baton Rouge: Louisiana State U. P., 1993) がある。
- (14) Jean Stafford, "Children Are Bored on Sunday," *The Collected Stories of Jean Stafford* (1969) (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1992), p. 373. 以後、この作品からの引用は、本文中の括弧内にその頁数のみを記すこととする。
- (15) *The Metropolitan Museum of Art: Guide*, ed. Kathleen Howard (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992), p. 163.
- (16) William Leary, "Pictures at an Exhibition: Jean Stafford's 'Children Are Bored on Sunday'," *Kenyon Review*, 49 (Spring 1987), 2. 個々の絵画の機能についてはリアリィの分析が詳細をきわめているので、この小論ではポッティチェリに重心を置いた。
- (17) *Ibid.*, p. 3.
- (18) *Ibid.*, p. 2.
- (19) Eisinger, *op. cit.*, p. 239.
- (20) "Note," *The Collected Stories of Jean Stafford*.
- (21) ダリの退出の意味についてリアリィは次のように述べている。'His departure, taking place as it does immediately before the lovers' reunion, compels the thought that, with the disappearance of someone who emblemizes the world Emma and Alfred have repudiated, the two "children" are "free for the the rest of this winter Sunday to play together, quite naked, innocent.'" (*Kenyon Review*, 49 (Spring 1987), 7.)
- (22) 「子供」はスタフォードが弱い立場にある者や女性を意味するものとして好んで用いる比喩である。この作品のタイトルの「日曜日」の意味については Maureen Ryan の解釈を以下に引いておく。'Sunday is the hiatus before the busy, quotidian concerns of life begin anew, the day "during which time one was suspended, not really waiting, hardly breathing, just

suspended” ; and she considers children, who watch life, awaiting their chance to take part. And Sunday is the loneliest day for the orphaned and the friendless, for those, displaced and dispossessed, who are denied the ability and the opportunity to participate actively in life. Stafford poignantly views the misfit, the outcast ; . . . ’ (*Innocence and Estrangement in the Fiction of Jean Stafford* (Baton Rouge : Louisiana State U. P., 1987), pp. 1-2.)

- (23) Leary, *op. cit.*, p. 7.
- (24) *Ibid.*
- (25) Ryan, *op. cit.*, pp. 153-154.
- (26) Leary, *op. cit.*, p. 7.
- (27) Ryan, *op. cit.*, p. 99.
- (28) Jean Stafford, “A Country Love Story,” *The Collected Stories of Jean Stafford*, p. 133. 以後、この作品からの引用は、本文中の括弧内にその頁数のみを記すこととする。
- (29) 57 頁の引用の最後のパラグラフで用いられている「孤児」の直喩は、スタフォードの作品に頻出するもので、社会から疎外され、いかなる支えをも奪われた状態にある者を意味する (注(22), および 59 頁の引用(35)参照)。スタフォードは少女時代から、家族の中での自分自身の立場を孤児として考えていた。このことが彼女の作品の世界に大きな影響を与えている。ローエル夫妻のメイン州の家で過した夏の日々の回想記を書いた Eileen Simpson (当時の John Berryman 夫人) は、彼女が孤児であることにスタフォードが強い関心を示した、と述べている (*Poets In Their Youth* (New York : Random House, 1982), p. 131.)。
- (30) Nancy Flagg Gibney to Jean Stafford, January 2, 1979, quoted in Goodman, *op. cit.*, p. 159.
- (31) 視点の客観性について彼女は “The Psychological Novel” の中で次のように述べている。 “I do not argue, you understand, for happy endings but only for true endings based upon true premises, for that detachment from our characters’ eccentricities and misadventures that prevents us from making them into improbable prodigies but that, on the contrary, enables us to be psychologically sound.” (*Kenyon Review*, 10 (Spring 1948), 220.)
- (32) “Note,” *The Collected Stories of Jean Stafford*.
- (33) David Roberts, *Jean Stafford : A Biography* (Boston : Little Brown & Co., 1988), p. 228.

- (34) Jean Starrord, "An Influx of Poets," *New Yorker* (Nov. 6, 1978), p. 53.
- (35) *Ibid.*
- (36) *Ibid.*, p.43. このような絵画的場面は "A Country Love Story" にも見られる。メイとダニエルの心の離反が深刻になっていく過程で重要な役割を演じている二つの絵画的情景である。一つは彼らが夏、カヌーで睡蓮の池に遊ぶ場面であり、他はメイが夢の中で想像の恋人と同じ睡蓮の池にカヌーを浮かべている場面である。前者はメイがダニエルの表情の変化に始めて気づく場面であり、後者はメイが恋人を愛していないことに気づく場面である。これらは図柄としてはヘンリー・ジェームズの *The Ambassadors* における Chad と Mme de Vionnet の船遊びの場面を想起させる。19世紀の写真家 Peter Henry Emerson に「睡蓮摘み」と題する1886年の作品がある。ジェームズはあるいはこれから示唆を受けたのかもしれない。
- (37) "An Influx of Poets," p. 60.

(英米文学科 教授)