

『街の女マギー』における「見ること／見られること」 ——メロドラマ的空間としての19世紀末バワリー

坪野 圭介

はじめに——『マギー』とメロドラマ演劇

スティーヴン・クレイン (Stephen Crane, 1871-1900) の『街の女マギー』 (*Maggie: A Girl of the Streets*, 1893. 以下、『マギー』と表記する) には、主人公マギーと恋人ピートが、物語の舞台であるバワリーの劇場でメロドラマを観る場面が描かれている。単純な勧善懲悪、視覚的な派手さ、明快なハッピーエンドといった、19世紀アメリカで大流行したメロドラマの典型的な特徴が、そこでは簡潔に説明される。

[T]he brain-clutching heroine was rescued from the palatial home of her guardian, who is cruelly after her bonds, by the hero with the beautiful sentiments. The latter spent most of his time out at soak in pale-green snow storms, busy with a nickel-plated revolver, rescuing aged strangers from villains. (37)

熱狂的にメロドラマを信奉する主人公マギーが、ヒロインである自分を救ってくれる「ナイト」(27) だと思い込んでいたピートにあっさり捨てられ、娼婦となって街をさまよった挙句に死んでしまうという結末は、小説中の強烈なアイロニーともなっている。また、Martin Scofieldが『マギー』1章の派手な喧嘩の場面の描写などに演劇的要素が込められていることを指摘している通り(3-4)、作中で繰り返される激しい抗争や家庭内暴力の場面を、悪と戦うヒーローの大立ち回りによって演出されるメロドラマの見せ場がアイロニカルに現実化した場面だと捉えることもできる。

さらに、『マギー』の演劇に対する意図的な目配せは、物語全体のアイロニーや演劇的に派手な見せ場には限定されない。15章でマギーの母メアリーが安アパート (tenement) の自室でマギーを責め立て、そこに他の住民たちがこぞって騒ぎの見物にやってくる場面では、人物たちの行動は観客／役者の役割にはっきりと分かれ、描写にも演劇を指し示す表現があからさまに用いられる。集まった子供たちは「まるで劇場の最前列を陣取ったように」居並び、メアリーは「口のうまい興行師のように」建物中に声を響かせ、「芝居がかった」(69) 指の動きでマギーを糾弾してみせる。部屋を出たマギーを追い掛ける住人たちの視線には、「彼女の行く先の暗闇を詮索するように照ら

す幅の広い光線」(70)という舞台照明を思わせる表現が用いられる。9章では、子供達は集団を作って帰宅しようとするメアリーを追い回し、メアリーが怒り狂うと、アパートの住人たちは“the spectators”(40)として全員が一斉にドアから顔を出す。メアリーもまた、「見物人達」を常に意識して大声をあげる。人物たちのふだんの振る舞い自体までもが、過剰に演劇的なのだ。Donald Pizerは、あたかも「観客」を前にしているかのような登場人物たちの行動が、作中に描かれるメロドラマ演劇の役者の振る舞いと重ね合わされていることを分析している(125-26)。

クレインがそのようにして小説のなかに「演劇」を何重にも利用したのは、単なる表現上の実験を試みるためではないだろう。実際にバワリーに何度も足を運んだ末に完成し、自分の眼に映る通りに人物を描く以外いかなる目的も持っていなかった(*Letters* 133)と述懐される『マギー』の性質を考えれば、作中の表現手法は、あくまでもバワリーの現実を描き出すための手段だったはずである。本論を先取りしていえば、クレインが観察した19世紀末バワリーは、観劇がおもな娯楽であり多くの貧しい生活者達の心のよすがにさえなっていた状況と、彼らを取り囲む生活環境そのものが擬似演劇的な住人同士の関係性によって成り立っていた状況とが、奇妙な二重写しとなって浮かび上がる空間になっていたのではないだろうか。本稿ではまず、『マギー』の登場人物たちの演劇的なコミュニケーションのあり方を観察し、そのような演劇性がバワリーの歴史的・文化的状況から必然的に生み出されていたことを検証したい。

1. 視線の地獄——マギーとピートの場合

『マギー』の登場人物たちはみな、見られることに対して過剰な自意識を抱えている。たとえばピートがバーテンダーを務める酒場の描写には、彼が自分をよく見せることに執着している様子が象徴的にあらわれている。

The interior of the place was papered in olive and bronze tints of imitation leather. A shining bar of counterfeit massiveness extended down the side of the room. Behind it a great mahogany-appearing sideboard reached the ceiling. Upon its shelves rested pyramids of shimmering glasses that were never disturbed. Mirrors set in the face of the sideboard multiplied them. (48)

「模造品」の革、「見せかけの」巨大さ、マホガニー「らしく見える」サイドボード、といった偽物で外見を取り繕うとともに、「キラキラ光る」バー、「ちらちら輝く」コップとそれらを「増殖させる」鏡などの演出によって、ピートが仕切る空間は幾重にも光が飛び交う一種の「舞台」に仕立て上げられている。ピートが価値を置く“respectability”(73)は、こうした外面的な装いによって支えられているのだ。

見栄えにこだわるピートと、その恋人マギーの関係性において、見られることへの意識はもっともわかりやすく表出する。5章ではじめてマギーの前に現れるピートは、“Pete [...] strutted upon the scene” (23) という、いかにも観客を前にした役者が舞台上上がる場面のような描かれ方でアパートに入ってくる。マギーがピートを観察し (“Maggie observed Pete.” [23])、ピートがマギーの視線に気づくことで (“Pete took note of Maggie.” [26])、二人の関係がはじまる。年下のジミーを相手に、自分がいかに強い男であるかを自慢していたピートは、マギーの視線に気づいていっそう虚勢を張ってみせる——“As he became aware that she was listening closely, he grew still more eloquent in his description of various happenings in his career” (26)。ここでも、「見られること」に対するピートの役者的自意識は繰り返し強調されているのである。

数日後、ピートは服装を整えてマギーのもとに現れ、マギーにも「見た目」に気を配るように促す——“‘put on yer bes’ duds Friday night an’ I’ll take yehs teh deh show. See?’ / He spent a few moments in flourishing his clothes and then vanished, without having glanced at [Maggie’s] lambrequin” (28)。こうしてマギーもまた「見られること」に過敏になり、常に自分の服装や外見を他人と比べながら生活するようになる。ピートに対しては「彼の身なりによって富と繁栄が示されていること」(55)を感じる一方で、自身の服装をみすぼらしく思い、街中で優雅に振舞う女性を見ては、彼女たちが身に纏う装飾品こそが女性にとって非常に大事な武器になると感じる(35)。マギーもまた、ピートの視線を意識することで役者的自意識を持つようになるのだ。ただしマギーが、自分に視線を投げかけるピート以外の男たちを「全員悪者」(56)であると考えたことでピートをより特権的なヒーローとみなすことは正反対に、ピートは男たちがマギーに向ける視線を誇りに感じているのだから(55)、二人が望む自分たちの「見られ方」はそもそも大きく隔たっている。だが、いずれにしる二人が意識しているのは外からの「見られ方」である。

外面をたえず気にしながら男たちの視線に怯え、ピートただ一人からの特権的な視線を望むマギーの様子は、“[s]he followed Pete’s eyes with hers, anticipating with smiles gracious looks from him” (62) といった描写に見て取ることができる。しかしそのような、相手や他人の視線ばかりが意識されて成り立つ二人の関係は、同じ場面において、ピートにとってマギーよりも見栄えのいいネリーがミュージックホールに登場することで、簡単に破綻してしまう。黒いドレスを完璧に着こなし、洒落た格好をしているネリーの様子を見たマギーは、自分の「見た目」が彼女に及ばないことをすぐに悟り、呆然とするしかない。その後、ピートは一度もマギーに視線を向けることなくネリーとともにホールを去っていく。より“good-looker” (55) な女性を連れ添わせることができるならば、もはやマギーと過ごすことへの未練などピートにはないのだ。

ヒーローを失ったマギーは、「悪者」たちの視線にいっそう怯えることになる。見た目に気を使うことをはじめに命じたピートを失ってもなお、マギーは「見られること」

から逃れられない——“After a time, she left rattling avenues and passed between rows of houses with sternness and solidity stamped upon their features. She hung her head for she felt their eyes grimly upon her” (74)。17章に “[t]he structures seemed to have eyes” (77) と書かれるように、最終的に居場所を失って娼婦として彷徨うことになるマギーは、街全体が「目」を持っていることを感じながら死んでいくのである。一方、ピートは酒に酔いながらも体面にこだわりつづけ、ネリーたちの前で自分が良い人間であることを必死にアピールするが、結局はお金ばかり巻き上げられて無残にも見捨てられてしまう。

むろん、他人の視線や自らの見た目を意識して振舞うことは、恋愛関係や人間関係においてある程度普遍的なことではあるだろう。だが、マギーやピートがともに自分自身の見た目や他者の視線を執拗なまでに気にしつづけ、作中において外部の視線こそが彼らを駆動させ翻弄する唯一の要因であるかのように描かれるとき、それは明らかに異様な特徴として浮かび上がってくる。彼らは「見られること」に、逃れようもなく呪縛されている。

2. 「道徳的」な振る舞い

自分の外面をよく見せようと過度に意識することは、やがて自らの行動の根拠となる〈内面＝価値基準〉をよく見せようとする振る舞いへとつながり、あたかも酒場を模造品で取り繕うことと同じように、出来合いの「モラル」を身に纏うことへと至る。

上辺ばかりの道徳を『マギー』のなかに見出すことはたやすい。たとえばメアリーが、娘の死を知らされてもお食事の続け、コーヒーまで飲み干してからおもむろに大声で泣き始め、集まってきた住人達の前で決められた台詞を繰り返してマギーに許しを与える物語最後の場面 (84-86) には、彼女の表面的な道徳性がはっきりと描かれている。あるいは、同じアパートの住人たちにしても同様である。彼らは、マギーが未婚のままピートと関係を持てばさかんに悪口を言い立てて軽蔑をあらわにし (46-47)、娼婦となったマギーが死ねば、態度を 180 度変えて彼女の死を嘆いて泣いてみせる (85)。態度の急変ぶりは、彼らの価値基準の空疎さを印象づける。そこには本当の意味での道徳心や死者への同情は存在しない。あるのは、体面としての「モラル」だけである。

こうした表面的な「モラル」から、主人公であるマギーも当然無縁ではない。むしろ、マギーこそが、表面的に過ぎない価値基準しか持ち合わせていない典型的な人物であることは、ピートとともにメロドラマを観劇したのちに、そのヒロインから “culture and refinement” (38) を学べるだろうかと悩むところからも明らかである。マギーがはじめてピートに好意を抱く場面の描写も、まるで自分をメロドラマのヒロインであると信じ込んでいるかのように夢想的である——“Maggie perceived that here was the beau ideal of man. Her dim thoughts were often searching for far away lands where, as God says, the little hills sing together in the morning. Under the trees

of her dream-gardens there had always walked a lover” (25)。この場面で、実際にはピートが延々と自慢話をしていたにすぎないことを思い返してみるならば、マギーがいかにも現実とかけ離れた価値基準で世界を眺めているかがいっそう際立つ。一方、容赦なくマギーを「悪」と決めつけ糾弾していた住人たちが最後に許しを与えるという振る舞いも、“he forgives all the enemies that he has left” (38) と作中で説明される、メロドラマ演劇のヒーローの行動をそのままなぞったものとなっている。

すなわち、『マギー』の登場人物たちが身につけている出来合いの「モラル」とは、メロドラマ演劇の価値観のことなのである。マギーの死をメアリーや住人たちが嘆き悲しんでみせる場面を、Pizerはメロドラマのパロディであると指摘している (126)。たしかにこの場面で、メアリーはなんども同じ台詞を繰り返した挙句に空疎な許しをマギーに大袈裟に与えてみせるし、別の女性も“mission church” (84) から引き出された語彙でマギーの死を嘆いてみせる。Scofieldは、メアリーと住人たちの芝居がかったやりとり、演劇のコール・アンド・レスポンスを見出している (9)。クレインが演劇のパロディとしてこの物語の最終場面を描写したのだとすれば、それはメアリーたちの徹底した「演技性」を強調し、彼らの行動原理がメロドラマの表層的な価値観に拠っていることを印象づけるために他ならないだろう。

3. 歓楽街におけるメロドラマ的「モラル」の内化

では、なぜ彼らはたえず「見られること」を前提として振る舞い、劇場で演じられる安直な「モラル」を「演じる」のだろうか。そこには物語の舞台であるバワリーの状況が関わっているはずである。『マギー』には、劇場やミュージックホール、酒場など、見世物が行われる娯楽施設が頻出する。たとえば、ピートがマギーを連れて遊ぶようになる7章以降、8章、12章、14章と、二人がともに過ごす場面はすべてそうした娯楽施設が舞台となっている。そのような物語の設定と、クレインがあくまでバワリーの「現実」を描き出そうとしていた事実を照らし合わせてみると、そこには登場人物たちの「演劇性」と実際の「演劇」とのあいだに存在したはずの特殊な影響関係が浮かび上がってくる。

マンハッタン南部に位置するバワリー地区は、19世紀から20世紀の初頭にかけて、多様な出し物を提供するミュージックホールや酒場が密集する歓楽街だった (Peiss 93-97)。マンハッタンとボストンをつなぐ幹線道路になっていたバワリーは、19世紀前半までは裕福な住人たちで賑わい、彼らに娯楽を提供するために多くの文化施設がつけられたためである。劇場に関して、1826年にオープンしたバワリー劇場 (The Bowery Theater) を筆頭に、ニューヨーク・シティのなかでもブロードウェイと双璧をなして多くの劇場が建ち並ぶ地域となった。しかし、19世紀末までに移民が大量に流入しはじめると、比較的裕福な層は居住地をアップタウンなどに移し、バワリーは次第にスラム化していく。1878年に激しい騒音を立てる高架鉄道が開通したことも、

『マギー』に“The begrimed windows rattled incessantly from the passing of elevated trains. The place was filled with a whirl of noises and odors.” (35) と描かれている通り、住環境の悪化を促進した。その結果バワリーは、主に貧しい労働者階級の住人たちと移民たちが暮らす地域となり、安酒場や売春宿などいかがわしい店も増え、治安の悪い風俗街の様相を呈することとなった。

そのようにして、もともと多くのミュージックホールや劇場が軒を連ねていた地域がのちにスラム化したことで、厳しい環境下に暮らす住人たちにも演劇や演芸など豊かな見世物文化を享受する下地ができていた。なかでも人々の心を強く惹き付けたのが、メロドラマ演劇だった。観客たちが劇場でメロドラマに熱狂する様子は、『マギー』に以下のように描写されている。

The loud gallery was overwhelmingly with the unfortunate and the oppressed. They encouraged the struggling hero with cries, and jeered the villain, hooting and calling attention to his whiskers. When anybody died in the pale-green snow storms, the gallery mourned. They sought out the painted misery and hugged it as akin. (38)

実際のバワリーでも、観客たちは劇中に繰り広げられる悪行を一斉に糾弾し、舞台上のヒロインに対しては、迫り来る危機を皆で警告していたという。そこにはスラムに暮らす人々の、「〈貧者＝善〉が〈金持ち＝悪〉の支配から自由になる」という典型的なメロドラマの構図への強い共感があったのだろう。Kathy Peissは、客席から感情を露にする熱狂的な振る舞いによって、人々が自分たちと俳優たちのあいだに一体感を作り上げていたと指摘している。さらに、バワリーの劇場に足を運ぶ人々のうちには共同体の感覚や親密さが形成され、劇場は労働者階級の住人たちを結束させるという文化的役割を果たすことになった (140)。

19世紀アメリカで人気を集めたメロドラマは、アメリカ国民のナショナル・アイデンティティを確認する装置であったともいわれるが (一ノ瀬 6)、バワリーの観客たちに植え付けられることになった「一体感」は、18世紀フランスにはじまったメロドラマ演劇が表象していた、より本来的な価値観に近いものかもしれない。Peter Brooksによればメロドラマは、フランス革命後、宗教への信仰が失墜し、それによって生じた価値観の空白を埋めるために発生した劇形式だとされる——“melodrama becomes the principal mode for uncovering, demonstrating, and making operative the essential moral universe in a post-sacred era” (15)。多くの移民が暮らし、それぞれの風習も言語も場合によってはばらばらであり、また貧困ゆえに正規の教育を受けることができず識字率も低かったバワリーの住人たちにとって、わかりやすい勧善懲悪によって示されるメロドラマの「モラル」は、住人同士の規範の空白を埋めるインスタントな共通言語となっていたのではなかっただろうか。ジャン＝マリ・トマソーも「メロ

ドラマの作家たちは、教養の低下とその拡散が認められた歴史上のこの一時期に、道徳と文化を伝達するという役割を断固として引き受けようとしていた」(65)と分析している通り、メロドラマには明らかに教育的な目的が込められてもいた。

こうして、バワリーにおいて、観劇が日常的な娯楽となるとともに、メロドラマ的価値観が見世物を通して住人たちのあいだで共有されることとなったと考えられる。だがむろん、メロドラマにおける善悪の価値基準を内面化することが、実際にスラムの「モラル」を向上させることにはつながらない。むしろ、舞台のうえで観たにすぎない借り物の「モラル」をみなで承認しあうことは、現実には根ざすことのない「モラル」をコミュニティのなかに流布させ、結局のところ現実にあるべき「モラル」を空洞化させることに他ならない。“[S]hady person” (Maggie 38) さえも観劇中は悪人に反感を覚えていたという記述からもわかるように、ドラマのなかの悪を憎むことと、現実において悪を排することは当然直結しない。そのズレを無視することで、現実と乖離した建前ばかりが強化されることになるのだ。

4. 「劇場」としての街と安アパート

メロドラマ演劇に描かれる価値観に強い影響を受けることと、現実において自分たちが演劇的に振る舞うこととは、ふつう因果関係で結ぶことはできない。『マギー』のなかで二つの事態が同時に起きている状況を理解するためには、バワリーの生活環境について別の視点からも検討する必要がある。ここでは劇場の「外」の状況の特殊性に目を向けてみたい。

冒頭の子供同士の喧嘩から、その様子を興味深げに眺める住人たちの姿が描かれるように(4)、『マギー』の登場人物たちの行動は一種の見世物として、街中で常に好奇に満ちた住人たちの視線に曝されている。見物人が登場しない章がほとんど出てこないほど、マギーやジミー、メアリーの言動は常に複数の住人たちに見られている。Dana Brandは、19世紀後半以降のニューヨークという都市自体が、巨大な展示場やスペクタクル、パノラマと類似したものとして人々に理解されていたことを論じている(76)。見世物が行われた酒場やミュージアムの延長上として、街自体が「見られる」対象となっていたという指摘は、たしかに『マギー』に描かれる住人たちの行動の説明にもなっている。街ではいつでも複数の遊歩者たちが見るべきものを探していて、まさにメロドラマ演劇の派手な見せ場を観るように、ジミーとピートの激しい殴り合いや、メアリーが住人と喧嘩する様子を面白がり、“[a]n oath or two, cat-calls, jeers and bits of facetious advice” (40) を投げかけたりするのだ。

ただし、そのような特徴は都市化と群集の出現にともなって、およそどの地域にも生じていたことでもあるだろう。スラムとなっていたバワリーがさらに特殊だったのは、極端な人口密度の高さと、住人たちが暮らす“tenement”と呼ばれた安アパートの住環境にも拠っている。1830年代から出現しはじめたこの集合住宅は、アイルランド系や

ドイツ系の移民流入によるニューヨークの人口密度の急激な増加に対応するため、最小限のスペースに最大限の人数を詰め込むことを目的として作られたもので、細かく仕切られた部屋の狭さはもとより、照明、換気、衛生状態など、あらゆる面で劣悪な住環境しか備えていなかった。1860年代になって状況を改善するため法律による規制が行われたものの、法律制定以前の建物には効力がなく、1880年代にイタリアやロシア、ハンガリーなどからの移民が急増すると、ニューヨークのスラム化した地域はますます過密な人口を安アパートが集まる狭い居住区のうちに抱え込むこととなる (Hayes 6-7)。町中に人があふれ、かつ密集して暮らすパワリーの状況が、こうして作られていった。

マギーたちジョンソン一家も、安アパートの一室で生活している。そしてそれゆえに、彼らの暮らしには家のなかにいるときさえ、プライベートという概念がない。室内の喧嘩は隣人にも筒抜けになり (Maggie 9)、騒ぎがあれば聞きつけた住人たちが部屋のなかにまで入ってくる (69)。屋外／屋内という境界線は限りなく薄く、どこにでも「見物人」が待ち構えているのだ。Betsy Klimasmithが “[s]ensory messages make the hallways parallel the theaters and music halls where the urban spectacle is performed publicly” (102) と指摘している通り、安アパートの住人たちは見世物を観るように互いの生活の一部始終を廊下から覗き見しあい、そこでメロドラマ的価値観にもとづいて自分たちの「モラル」を確認しあう。当然、見られる側の立場からしても、そのような環境のなかでは屋内にいるときさえ常にパブリックに借り物の「モラル」を演じざるをえない。『マギー』の登場人物たちは、みなそのいびつさを引き受けながら行動しているのである。住人同士の「演技」からもっとも超越した存在として描かれているジミーさえ、妹の「墮落」について思いを巡らせた際、最終的には「パブリック」な判断を下さざるをえなかった。

Of course Jimmie publicly damned his sister that he might appear on a higher social plane. But, arguing with himself, stumbling about in ways that he knew not, he, once, almost came to a conclusion that his sister would have been more firmly good had she better known why. However, he felt that he could not hold such a view. He threw it hastily aside. (60)

街中にいても屋内にいてもその言動がたちまち住人たちに伝わってしまうような空間では、本音と建前を使い分けることさえできず、結局は見られていることを前提とした建前で自らを覆い尽くすしかない。3章で子供時代のマギーとジミーが母の暴虐ぶりを恐れて身体を寄せ合っていた場面にもられるような姉弟間のごく自然な情愛も (15-16)、住人間の「モラル」との天秤にかけられたのちには、許されないプライベートな感情として唾棄されてしまうのである。

おわりに——マギーの悲劇とピートの沈黙

以上に見たように、『マギー』の登場人物たちのコミュニケーションの特殊さは、19世紀末パワリーの現実から引き出されたものだと考えられる。彼らはみな、「見ること／見られること」に呪縛された演劇的空間で、空疎な「モラル」を演じつづけなければならなかった。

クレインは、パワリーの「現実」を描くにあたって、この呪縛から抜け出すための救いを用意してはいない。それは、「自分の眼に映る通りに人物を描く」ことを目指した創作姿勢に反することだったのかもしれない。ただし、環境の制約を完全に逃れることは不可能であるにしろ、「見ること／見られること」からわずかに外れていく主人公たちの姿をひそかに書き込むことで、『マギー』は単なる「現実」のドキュメントではない「物語」になりえているのではないだろうか。最後に、マギーとジミーの結末における振る舞いを、自閉した「見ること／見られること」への最大限の抵抗であると考えてみたい。

ピートに捨てられ、家からも追い出され、娼婦となったマギーが街を彷徨い歩く17章では、劇場から流れ出てきた群衆がまだ舞台の輝きに心を燃やしていることがわざわざ説明されるように(75)、場面全体が演劇の舞台と地続きであるように描写されている。Larzer Ziffは、この章でマギーが階級の高い男性から低い男性に順々に視線を向けられながら街を歩いていく描写が、「一夜の出来事ではなく、娼婦としてのキャリア全体を表現している」と述べているが(xiii)、ひとつの場面の中に複数の時空間を凝縮する手法は、同じ舞台上ですべての時空間を表現しなければならない演劇の演出技法を想起させる。そしてそのように演劇的空氣が充満した場面においてもっとも重要なのは、マギーが実際には、娼婦としての振る舞いに失敗しているという点である。この演劇的空間のなかで、マギーは娼婦として「見られる」ことを選んだが、視線を向けた男たちはみなマギーから最終的に目を逸らしてしまう。先に一度引用した、街の建物が「目」を持っているという描写も、「その目は彼女をさっと見て、それから彼女の先、他の物どもを見つめるのだった」(77)と続くように、すべての視線が彼女を通り越していくのだ。この章で固有名を用いられずに“a girl”と呼ばれるマギーは、「ヒロイン」としても「娼婦」としても「マギー」としても見てもらうことがかなわずに、舞台から疎外されていくのである。前の場面で、我を失ったマギーが“Who?”(73)と自問した際に、自分が質問されたと勘違いした通行人が“[n]obody!”と答えたことと反対に、この場面では誰からも「見られない」マギーこそが“nobody”となる。疎外の果てにマギーは死を選ぶのだから、この場面は悲劇に他ならないのだが、しかしその悲劇と引き換えに、マギーは視線に拘束された「舞台」からとうとう降りることを果たす。他殺なのか自殺なのかさえあいまいに描かれるマギーの死は、彼女がパワリーの地獄のような演劇的空間に殺されたという側面と、その空間から脱出を果たして死んでいくという側面との両義性を湛えているのではないだろうか。

一方、ジミーは別のかたちでパウリーの演劇的空間への抗いを試みている。そもそもジミーは、パウリーの「演劇性」におそらくもっとも自覚的な人物である。ジミーの人格形成に決定的な影響を与えた瞬間として、4章には伝道教会で行われていた説教の欺瞞に気づく場面が描かれている(17)。Faye E. Duddenは、19世紀アメリカで、教会の説教をメロドラマの演技と比較して揶揄する風潮があったことを述べているが(16)、『マギー』のなかでも、教会の言葉とメロドラマの「モラル」は、現実と無関係であるにも関わらず住人たちが表層的に用いる価値観として、ほとんど同じ役割を果たしている(Pizer 127)。ジミーが教会の説教の欺瞞を見抜いて「魂を鎧で固めた」(Maggie 17)ことは、それゆえ他のパウリーの人間がとくに空洞化させた“soul”を保ち、パウリーに蔓延するメロドラマ的「モラル」に疑いの目を挟むことも可能にした。とはいえ、かつての酒浸りの父親の行動をなぞり、ピートのシニカルな態度に影響を受け、関係を持った女性を冷たく追い払うジミーが、現実に根ざしたモラルの持ち主であるわけでは到底ない。パウリーの環境の力から、ジミーは決して自由ではない。だがその一方で、ピートの振る舞いは正しいものなのか、自分の姉はほんとうに「墮落」しているのか、といった内面的な逡巡をみせるのは、作中でジミーただ一人である。また、4章の最後で、「ある星が輝く夜」に、ジミーが“Deh moon looks like hell, don't it?”(21)と呟く場面が印象的なのは、それが『マギー』のなかでほとんど唯一、誰にも「見られない」状況のなかで、他人の視線と無関係に発せられた叙情的な台詞であるためだ。そのように、ジミーは演劇的空間の自閉性をしばしば相対化する役割を担う。先述したピートの酒場の「見せかけ」に満ちた「舞台」を滅茶苦茶に破壊してみせるのも、ジミーの役割であった。

『マギー』最終章で、メアリーと住人たちがマギーの死を嘆いてみせる場面がいかにメロドラマ的であるかはすでに述べたが、そこでも重要なのは、そのように演劇的雰囲気色が濃く醸成された空気の中からは、ジミーが無言で退場していくことである——“He took his hat and went out, with a dragging, reluctant step” (85)。自らもマギーを見捨てることを選んだジミーは、姉の死を知った後も特別な反応を示さないが、メアリーや住人たちの「見せかけ」の感情にも決して同調しない。空虚な劇的終幕のなかで、マギーに許しが与えられるという物語のアイロニーに寄与しないジミーの沈黙は、「見ること／見られること」に閉じ込められた、救いのないアイロニカルなメロドラマ的空間への、かすかな抵抗の素振りを示しているといえるだろう。

引用文献

- Brand, Dana. *The Spectator and the City in Nineteenth-century American Literature*. New York: Cambridge UP, 1991. Print.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and*

- the Mode of Excess*. London: Yale UP, 1976. Print.
- Crane, Steven. *Maggie: A Girl of the Streets and Other Tales of New York*. New York: Penguin, 2000. Print.
- . *Stephen Crane: Letters*. Ed. R.W. Stallman and Lillian Gilkes. New York : New York UP, 1960. Print.
- Dudden, Faye E. *Women in the American Theatre: Actresses and Audiences, 1790-1870*. New Haven: Yale UP, 1994. Print.
- Hayes, Kevin. Foreword. *Maggie: A Girl of the Streets: A Story of New York*. By Steven Crane. Ed. Hayes. Boston: Bedford, 1999. 1-15. Print.
- Klimasmith, Betsy. *At Home in the City: Urban Domesticity in American Literature and Culture, 1850-1930*. Hanover: UP of New England, 2005. Print.
- Pizer, Donald. *Realism and Naturalism in Nineteenth-century American Literature*. New York: Russell & Russell, 1976. Print.
- Peiss, Kathy. *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*. Philadelphia: Temple UP. 1986. Print.
- Scofield, Martin. "Theatricality, Melodrama and Irony in Stephen Crane's Short Fiction." *Journal of the Short Story in English* 51 (2008). Web. 30 Aug. 2013.
- Ziff, Lazer. Foreword. Crane, *Maggie*. vii-xxv.
- 一ノ瀬和夫、外岡尚美編『境界を越えるアメリカ演劇——オルタナティブな演劇の理解』ミネルヴァ書房、2001年。Print.
- トマソー、ジャン＝マリ『メロドラマ——フランスの大衆文化』中條忍訳、晶文社、1999年。Print.