日本ハーディ協会会報

32

二〇〇六

# ハーディ研究

日本ハーディ協会会報　No. 32

The Bulletin of the Thomas Hardy Society of Japan

「共感の通路」を求めて―『塔上のふたり』に見られる時間のトリック―
宮崎隆義 *1*

時空の歪み――エグドン・ヒースとユウステーシアは何を象徴するのか？
佐竹幸信 *15*

'Barbara of the House of Grebe' における「病」としてのセクシュアリティ
吉田郁世 *41*

「グリーブ家のバーバラ」におけるゴシックパロディ　菅田浩一 *54*

『森林地の人々』試論―― mind と soul の相克――　表　正幸 *69*

リトル・ヒントックの力学－ホモソーシャルな共同体における女性たち
土屋結城 *87*

*The Mayor of Casterbridge* における視線の構図　長田　舞 *102*

Architecture and Morality in *Tess of the d'Urbervilles*　YOSHIKO ITO *112*

Contrast and Supplementarity: The Spatial Rhetoric of *Jude the Obscure*
SATOSHI NISHIMURA *126*

**Coeditors**

**M. Asada ・ N. Ayuzawa ・ S. Fukasawa**

**Y. Kaneko ・ Y. Kinashi ・ S. Tsuchiya**

日本ハーディ協会

**2006**

# 「共感の通路」を求めて
## ―『塔上のふたり』に見られる時間のトリック―

宮 崎　隆 義

### I

『塔上のふたり』(*Two on a Tower*, 1882) は、Lord David Cecil がプロットの弱さと小説にはなじまないテーマを扱っていると指摘して批判し[1)]、また、Richard C. Carpenter などもこの小説に起こる偶発的な事件を小細工と批判しているような例からも[2)]、概してその評価は低いが、本来もう少し評価されてしかるべき作品のように思われる。1895 年の序文において、Thomas Hardy は、次のように述べている。

> This slightly-built romance was the outcome of a wish to set the emotional history of two infinitesimal lives against the stupendous background of the stellar universe, and to impart to readers the sentiment that of these contrasting magnitudes the smaller might be the greater to them as men.[3)]

ここに述べられていることを考慮すると、この作品は、背景的な要素としている星の世界や宇宙の大きさと、それに対比されている矮小な人間の生の営み、そしてそれぞれに関わる時間の流れ、時間のスケールの違いを意識することが求められているように思われる。それはまた、現在と過去という対比、過去を意識するということにも繋がるだろう。そうした観点に立って、この作品を眺めてみると、Douglas Brown や Richard H. Taylor らが妥当と思われる評価を与えているように[4)]、ハーディの文学の本質を考えてみる上で、最良ではないにしても非常に興味深い作品に仕上がっている。



Lady Constantine と、若い天文学者 Swithin St Cleeve との恋と結婚は、身分の差に年齢の差を加えたいわゆる身分違いの関係や、さらに気質の違いといった点で、いうまでもなくハーディの他の作品にも見られる諸問題を含んでいる。本論では、「共感の通路」(a congenial channel)、これは、「幻想を追う女」(‘An Imaginative Woman’) に出てくる言葉であるが[5)]、夫 Sir Blount との間に「共感の通路」を見出せ得なかった、「いくぶん官能の気質でありながら、することも、いつくしみを向け、気を揉むべき対象もないが故に物憂げな」(perhaps slightly voluptuous temperament, languishing for want of something to do, cherish, or suffer for, 48-49)、「生ける退屈」(a walking weariness, 44) そのものであるコンスタンタイン夫人が、１０歳年下の天文学者スイジンに惹かれ、愛に苦悩しながら、結婚に至る過程、さらには別れとメルチェスター主教 Helmsdale との結婚、彼との再会と死、そうしたものを辿りながら、彼との「共感の通路」を得ようとする様子を、過去と現在という時間の対比、その二重性を絡めながら眺めてみたい。

### II

コンスタンタイン夫人は、アフリカでライオン狩りにうつつを抜かす嫉妬深くて変わり者の夫ブラント卿によって、一切の社交を禁じられ、死ぬほどの退屈さに鬱屈した日々を過ごしている。情熱を内に秘めた黒目黒髪の彼女は、ふと目にした Rings-Hill Speer (37) の塔に興味を抱き、ぜひそこに行ってみたいと考える。草木に覆われなかなか近づくことのできない塔に、彼女は Welland の屋敷の窓からその塔を眺めつつ機会をうかがう。

> The column now showed itself as a much more important erection than it had appeared from the road, or the park, or the windows of Welland House, her residence hard by, whence she had surveyed it hundreds of times without ever feeling a sufficient interest in its details to investigate them. The column had been erected in the eighteenth century, as a substantial memorial of her husband’s great-grandfather, a respectable

officer who had fallen in the American war, . . . .

The fir-shrouded hill-top was (according to some antiquaries) an old Roman camp,— if it were not (as others insisted) an old British castle, or (as the rest swore) an old Saxon field of Witenagemote,— with remains of an outer and an inner vallum, a winding path leading up between their overlapping ends by an easy ascent. The spikelets from the trees formed a soft carpet over the route, and occasionally a brake of brambles barred the interspaces of the trunks. Soon she stood immediately at the foot of the column. (32-33)

「窓」が、閉塞した現実世界からの逃避願望を表すイメージであることはいうまでもないが、容易に近づくことのできないが故にその古い塔に羨望するという点に、またロマン主義の色合いを認めることもできよう。廃墟のような塔に辿り着くために、馬車を降り草木の生い茂った道を歩いて行くという行為には、さながら古城の地下迷路を抜けゆくゴシック趣味の雰囲気も漂っているが、過去を象徴する塔に近づいてその中に入るということは、ある意味では時間の遡行を行っているといってもよい。

この塔は、故人である夫の曾祖父を記念するものであるが、今ではほとんど忘れられてしまっている[6)]。塔の下の部分は草や樹木で覆われ、容易に近づくことが出来なくなっており、ここはいわば現世から忘れ去られた陸の孤島として、ひとつの閉ざされた空間を形作ってもいる[7)]。このあたりには古代のブリトン人たちが埋葬されているともいわれ、死者の世界の象徴である地下と繋がっていると同時に、有史以前の過去を想起させている[8)]。そればかりでなく塔の下部と上部とでは、２月と５月の違いがあるように[9)]、ここにはちょうど地層のように、時間の位相が見られる。

それは、やがて出会うコンスタンタイン夫人とスイジンとの年齢差を暗示してもいるが、さらには、ふたりのそれぞれの内部に見られる時間の位相をも暗示していると考えられる。スイジンは、若いにも拘わらずまるで年寄りのような絶望の表情を垣間見せ[10)]、年下の彼に次第に惹かれてゆくコンスタンタイン夫人は、その年齢にも拘わらずやがて少女のような側



面を次第に見せるようになるのである[11)]。そうした時間の位相は、『青い目』(*A Pair of Blue Eyes*)で、Henry Knight が断崖絶壁で宙吊りとなった時、断崖の地層に露出した古生代のアンモナイトの化石と対峙する場面を思い起こさせる[12)]。また、シカゴ万国博を機に書かれた短編「リールのバイオリン弾き」(‘The Fiddler of the Reels’) において、重要なキー・イメージとして提示されている「時間上の断崖」(a precipice in Time)、「地質学上の断層」(a geological ‘fault’) と捉えることが可能だろう[13)]。退屈な現在の日々に生きるコンスタンタイン夫人が古い塔に興味を持つということ、そして彼女が塔の内部に入った時に、思いがけず新しい紙切れが散乱しているのを目にすることや[14)]、そこで年若い美男子スイジンに出会うことなどは、まさに時間における地層の露出した断層として、新しさと古さ、若さと老いを対照させているのである。

彼女が塔に上がった時、スイジンは研究に没頭していて彼女を通いの者と間違えてしまうが、草木に覆われ過去の時間の中に埋没していた塔の中で営まれていた、現在という時間の中での研究、しかも天文学の最先端の研究が、この塔の古さと対比されて大きな時間の断層を露呈している。こうして古さの中に思いがけない新しさ、若さを見出すこと、それはある意味では、コンスタンタイン夫人の、時間の遡行による自分の若さの発見でもあろう。

嫉妬深い夫の厳命により社交も許されずほとんど未亡人のような生活を余儀なくされていた彼女の退屈で鬱屈した生活は、不在者であるブラント卿、しかもやがて死亡していたことが明らかになることを考えれば、死者であるブラント卿の言葉によって支配されている生活、いわば過去に支配された生活、停止した時間の生活である。この死者からのメッセージは、現在に生き科学の最先端をゆくスイジンを、彼の大叔父の遺言、言葉が支配しようとすることと相似になっている。しかし考えてみれば、スイジンの天文学の研究は、実は、過去からのメッセージを分析することでもあろう。天文学の最先端の成果を求めて、彼が望遠鏡を通してのぞく星の世界

は、皮肉にも遙か遠い過去の姿に他ならないのである。

塔は、前掲の引用でもわかるように、故人を思い出させる記念碑でありながら、同時に忘却を暗示しており、一種の撞着性を帯びているが、それは、現在に生きながらも社交から閉ざされて忘れられようとしているコンスタンタイン夫人の鬱屈した内面をも表している。

塔の中で知り合った若者スイジンは、この土地で牧師補をしていた父と村の娘との「身分違いの奇抜な結婚」(his father's matrimonial eccentricity, 39) によって生まれた子供であり、彼はいわば「ふたつの身分」(two stations of life in his blood, 39) を有している。親の過去を身に帯び、また、その「スイジン・セント・クリーヴ」(Swithin St Cleeve) という名前は、「聖人」つまりは故人の名を冠しており、過去を、さらには死者の世界を担っているといってもよい。その意味で、過去を担っているスイジンが、過去を象徴するこの塔の中にいること、しかも天文学者として望遠鏡で遙か遠い過去を眺めていることは、スイジンが過去と大きな親和性を持っていることを示唆している。現在の生活に嫌気を感じているコンスタンタイン夫人が、古い塔に興味を抱き、そこで見出した若いスイジンは、その若さにも関わらず過去の世界を体現する存在と考えてよいのである。

スイジンは、コンスタンタイン夫人に望遠鏡を覗かせて夜空の星を眺めさせ、宇宙の広大さと悠久さを説明しながら、「現代のコペルニクスのようになりたい」と自分の夢を語る。

> She looked around over the magnificent stretch of sky that their high position unfolded. 'Oh, thousands, hundreds of thousands,' she said absently.
>
> 'No. There are only about three thousand. Now, how many do you think are brought within sight by the help of a powerful telescope?'
>
> 'I won't guess.'
>
> 'Twenty millions. So that, whatever the stars were made for, they were not made to please our eyes. It is just the same in everything; nothing is made for man.'



> 'Is it that notion which makes you so sad for your age?' she asked, with almost maternal solicitude. 'I think astronomy is a bad study for you. It makes you feel human insignificance too plainly.'
>
> 'Perhaps it does. However,' he added more cheerfully, 'though I feel the study to be one almost tragic in its quality, I hope to be the new Copernicus. What he was to the solar system I aim to be to the systems beyond.'
>
> Then, by means of the instrument at hand, they travelled together from the earth to Uranus and the mysterious outskirts of the solar system; from the solar system to a star in the Swan, the nearest fixed star in the northern sky; from the star in the Swan to remoter stars; thence to the remotest visible; till the ghastly chasm which they had bridged by a fragile line of sight was realized by Lady Constantine. (54-55)

スイジンの言葉に見られる撞着性、つまりは、故人である「コペルニクス」という名前にかぶせられた「新しい」(new) という言葉が、彼の名前にもまして、彼の意識の中における時間上の新と旧の断層面を示している。天文学という科学の分野で最先端を目指しながらも、その達成の目標は過去に向けられているのである。また、彼を「アドニス」と喩えることも (the Adonis-astronomer's, 74, this scientific Adonis, 193)、実は、神話のイメージをかぶせながら、彼に過去をかぶせることであろう。

スイジンが説明する、望遠鏡で見えるよりも遙かに多い星の数と、その宇宙の広がりは、人間を矮小化させる。それを彼は、「人間の感情など持たぬ怪物、すなわち広大さ」(impersonal monsters, namely, Immensities, 56) と言い、さらに次のように語っている。

> 'There is a size at which dignity begins,' he exclaimed; 'further on there is a size at which grandeur begins; further on there is a size at which solemnity begins; further on, a size at which awfulness begins; further on, a size at which ghastliness begins. That size faintly approaches the size of the stellar universe. So am I not right in saying that those minds who exert their imaginative powers to bury themselves in the depths of that

universe merely strain their faculties to gain a new horror?' (56-57)

ここで彼が述べている、「威厳」(dignity) から始まって、「壮大さ」(grandeur)、「厳粛さ」(solemnity)、「畏ろしさ」(awfulness)、「恐ろしさ」(ghastliness) へと漸層的に増してゆく宇宙に対する怖れは、なおも宇宙の大きさには到底及ばぬものであり、矮小な人間を無時間とも思える宇宙の存在と対比させるのであろう。

## Ⅲ

天文学における野心と宇宙についての考えを語るスイジンに対する興味が、彼女にも天文学に興味を抱かせ、やがて彼に対する愛情へと変わってゆく。少女のように若返るコンスタンタイン夫人は[15]、ある意味で、ふたりの間にある年齢の差、時間の差を縮めたといえるだろう。しかしながら彼に対する気持ちは、ちょうど、「幻想を追う女」の Ella のように、一方的な様相を呈している。その意味ではまた、年若いスイジンに思いを寄せる彼女の姿は、『恋の霊』(*The Well-Beloved*) の Jocelyn Pierceton の姿とも重なりあっている。

彼女とスイジンは、天文学を共通の基盤とし合う。しかし、天文学の分野で、しかも後に南アフリカでの天体観測によって未知の領域のパイオニアになろうとしているスイジンと、アフリカでのライオン狩りを「地理学上の発見」(geographical discovery, 50) として名を馳せるという野心を抱いていたブラント卿[16]との間に、実は本質的な差はあるまい。ブラント卿に性格的な問題があったとはいうものの、コンスタンタイン夫人の言葉を文字通りにしか受け取ることのできない科学者スイジンは[17]、考えてみればブラント卿と似た人間なのである。気質の違うスイジンに心を寄せ、彼との一体化、「共感の通路」を繋ぎ結婚によって結ばれることを願う彼女と、スイジンとは、至る所ですれ違いを見せほのかなおかしみを生み出しているが、そうした場面にハーディらしい絶妙なユーモアを汲み取ることもできる。



コンスタンタイン夫人がスイジンと出会う塔、下の部分が草木の茂みに包まれ屹立するリングズ・ヒル・スピアは、Peter J. Casagrande が指摘するように、ある意味で男性器の象徴と見なすことも可能であろうが[18]、それよりも森の中にある塔において、コンスタンタイン夫人とスイジンとが結ばれるのは、森が、身分の差や年齢の差も消え失せる世界、無秩序の世界だからである[19]。

## Ⅳ

ブラント卿の死を知らされたコンスタンタイン夫人は、スイジンとの結婚を、彼の将来を考えて秘密裡に進める。バースでの秘密結婚の直前、スイジンの許に彼の大叔父の「遺言書」(will, 137) が届くが、それはまさに死者の「意志」(will) であり、墓の中から語りかけてくる言葉、過去からの言葉である[20]。それを彼は無視し、コンスタンタイン夫人に知らせることなく秘密結婚を進めるが、そうした行為は、彼の父親の「奇抜な結婚」の繰り返しともいえる。秘密結婚をしようという直前に、過去からの言葉が届くということ、また、ブラント卿の死亡時期が誤っていたことが判明し、秘密結婚が法的に無効になるということ、それらは、現在という時間の中に過去が姿を現し、未来に指向するふたりの意図を挫こうとする皮肉な偶然のいたずらでもある。Carpenter に言わせればくだらない小細工に過ぎないだろうが、こうした偶発的な出来事や、手紙の行き違いや滞りといった時間的な交錯、こうしたものも、現在と過去とが時間の断崖に断層のように露出し対比し合っていると考えてよかろう。それはまた、一面では現在が過去に支配され得ることを示しているのであって、コンスタンタイン夫人が、宗教上の慣習である「堅信礼」(confirmation, 51) をスイジンに強く薦めたり、無視しても一向に構わない秘密結婚のために必要な滞在条件など、過去からの社会的慣習に強くこだわる様子も、同様に、過去の支配を逃れることができないことを示しているものと考えることができ

る。

あの『ダーバヴィル家のテス』(*Tess of the d'Urbervilles*) のテスが、自分と同じような女が過去にいたことを知っても何にもならないと思いながらも、過去に囚われざるを得ないように[21)]、コンスタンタイン夫人も、スイジンも、常に過去の幻影につきまとわれているのである。秘密結婚の後、スイジンが、コンスタンタイン夫人の兄 Louis の目を避けるべく彼女の部屋から逃れる時、軽率にもブラント卿の外套を着て逃れるが、彼のその行為は、彼自身に過去というものが担わされていると同様に、亡きブラント卿の過去の幻影をも担っていることを示している。コンスタンタイン夫人が、「私の夫！」(my husband!, 158) と兄ルイスの前でつい叫んだ時、その言葉は、いうまでもなく二重の意味になっているばかりか、現在でも夫の幻影に、過去の幻影に取り憑かれていることを示しているのである。

この作品に見られる様々な引用、つまり神話、聖書、過去の詩人たちの作品からの引用などは、現在のふたりに対して重層なイメージを与えているけれども、同時にそれは、有限の時間に囚われているふたりの現在というものを、そうしたものが表す無時間性と対比させることであり、また同時に過去と相対化させることを示している。宇宙そのものが、そして、その宇宙に広がる星の世界、星座の世界が、神話と強く結びついたものである。

コンスタンタイン夫人は、スイジンの大叔父によって示された条件を知ると、彼の将来を慮り、自己犠牲による「愛他精神」(altruism, 232, 243) によって彼と別れる決意をし、彼を天文学研究のために南アフリカのケープに送り出す。コンスタンタイン夫人は、アフリカでのライオン狩りで名を馳せようと野心を燃やす夫に未亡人のような暮らしを余儀なくされたが、彼女自らが送り出したスイジンも不在者として、彼女に、後にメルチェスター主教の妻になるとはいえ、未亡人のような境遇を強いるのである。そしてやがて病死するメルチェスター主教を考えれば、彼女は、いわば三重に未亡人としての生活を余儀なくされることになる。そうした重なりも、



いわば「過去」の重複として、時間の地層上に断層のように露出しているのである。

## V

３年にわたる南アフリカでの観測を終えた、帰郷者としてのスイジンは、郷里の姿がさほど変わっていないことを知る[22)]。しかしそれは、季節を循環的に繰り返す自然の姿に過ぎず、時間は確実に直線的に過ぎ去っている。

彼が塔に上がることは、コンスタンタイン夫人が塔に興味を抱いて上がる冒頭の場面と相似になっており、この作品は、いわば円環的に、いやむしろ塔の内部の「らせん空間」(the hollow spiral, 272) のように、らせんのイメージを醸し出す物語の締めくくり方となっているといえるだろう。若いスイジンが、老いたコンスタンタイン夫人と幼い自分たちの子供を見い出すことは、作品の冒頭場面のいわば裏返しともなっている。スイジンとの再会による激しい感情の昂揚が原因でコンスタンタイン夫人が命を落としてしまうために、塔の上には、スイジンとその幼い子供が、まさに塔上のふたりとして残されるのである。さらにその周辺に若く成熟した娘 Tabitha Lark を配することによって、名前に込められた「雲雀」のイメージそのままに、未来へ舞い上がるかのような飛翔を巧みに暗示させている構成は、過去の象徴である塔が永遠を指向して天空を仰いでいるように、時間の層を積み重ねて未来に向いていることを示しているといえるだろう。

塔の上で、コンスタンタイン夫人と再会したスイジンは、老いを確実に表している彼女の姿を見て強い衝撃を受ける。彼が胸に抱いていたコンスタンタイン夫人の姿は、別れる前の姿のままに彼の心の中に停止され、永遠化されていたのである。

Yes; he was shocked at her worn and faded aspect. The image he had

mentally carried out with him to the Cape he had brought home again as that of the woman he was now to rejoin. But another woman sat before him, and not the original Viviette. (273)

彼の腕の中で息を引き取るコンスタンタイン夫人は、死によって、その肌に白い大理石の色合いを帯びてゆくが、この大理石の彫像のイメージは、ちょうど「グリーブ家のバーバラ」('Barbara of the House of Grebe') における大理石の彫像のように、スイジンの中で、コンスタンタイン夫人の姿が永遠化されることを示している。

A wave of whiteness, like that of marble which had never seen the sun, crept up from her neck, and travelled upwards and onwards over her cheek, lips, eyelids, forehead, temples, its margin banishing back the live pink till the latter had entirely disappeared. (275)

老いの兆しを見せるコンスタンタイン夫人が死に、残されるのがスイジンと幼い子供となることによって、塔が、新と旧の入れ替わりを示している以上に、内部のらせん空間のように、時間を幾重にも多層化して、天空を、永遠を目指しているといえる。だが、子供は、コンスタンタイン夫人とスイジンとの過去の象徴であり、たとえスイジンとタビサとの結婚とその未来が暗示されていても、そのふたりには、コンスタンタイン夫人とスイジンとの過去が幻影のように張り付くことになるといってよいだろう。

コンスタンタイン夫人にとって、ブラント卿との結婚は、「共感の通路」を得られるものではなかった。それを求めざるを得ないのが人間であろうが、夫との間に実現できなかった「共感の通路」を、コンスタンタイン夫人は、逡巡しながらも１０歳年下のスイジンに求めようとする。彼女は、スイジンの子供を身ごもりながら、彼の将来のために大きく歳の離れたメルチェスター主教と形骸的な結婚をするが、それは、世間体というものに屈しながらも、ひとえにスイジンとの繋がりを得るための、自己犠牲に基



づいたものに他ならない。しかしながら、はるかに歳上の主教との間で繋がった結婚という形の通路は、コンスタンタイン夫人の身に現れた老醜というものに形を変え、スイジンとの通路を復活させ実現しようという彼女の願いを無惨にも断ち切ってしまい、彼女を死の世界に導いてしまう。主教の 'Helmsdale' という名前の響きは、巧妙にアレゴリカルなイメージを生み出しており、その意味で、主教の無念は晴らされるのである[23)]。結婚という契約によって繋がれる通路、それが繋ぎ替えられ、すり替えられながらも、真の「共感の通路」をスイジンに求めようとしたコンスタンタイン夫人の「感情の歴史」(emotional history, Preface) は、一面では愚かしく哀れで切ないけれども、塔の上でスイジンに抱かれて喜びのあまり命を落とす彼女の姿には、矮小な存在に過ぎない人間の、むしろその気高ささえ感じることができる。コンスタンタイン夫人の死に顔には、大理石の彫像のイメージが重ねられているが、彼女のその顔は、荘厳な死故に、石棺の上に象られた彫像 (effigy) のような、なにものも及ばない、壮大で恒久的な宇宙と比肩しうる崇高なものを感じさせるのである。

コンスタンタイン夫人は、「自己愛」(self-love, 232, 243) から、自己犠牲による「愛他精神」(altruism, 232, 243) へと愛情の質を高め、それに応ずるように、最後にはスイジンも「慈愛」(loving-kindness, 274) を持つに至る。人間は孤独な存在であるが故に「共感の通路」を求めざるを得ない。そして人間は、その願いを「希求」(aspire) しながら、崇高な愛へと変容させてゆく。らせんの空間を内部に持ち、過去の人間を記念しつつ未来を指向し天上に向かって高く聳える塔は[24)]、そうした様相を暗示しているようにも思われる。現在という時間の中に生きながらも、過去に支配され、操られ、はぐらかされつつ、いわば過去を内在化させて二重性を帯びた人間の、そのささやかな生は、悲劇的な様相をまといながらも荘厳なまでに気高く思われるのである。

ハーディは、序文の中で、「この軽く構成されたロマンス」(this slightly-built romance) という言葉でこの作品について言及しており、そこ

には多少自嘲的な響きが感じられるけれども、「作品そのものが弁明すべきである」(the pages must speak for themselves) との言葉は、むしろハーディのこの作品に対する自信の現れと考えてもよいのかもしれない。

## 注

＊ 本論は、2005(平成 17)年の日本ハーディ協会第 48 回大会（東京理科大学）に於いて口頭発表したものを再考加筆修正したものである。

1) Cecil, David. *Hardy the Novelist: An Essay in Criticism.* London: Constable and Co. Ltd., 1978: 142.

2) Carpenter, Richard C. *Thomas Hardy.* New York: Twayne Publishers Inc., 1964: 65.

3) 本文中作品からの引用はすべて Hardy, Thomas. The New Wessex Edition. *Two on a Tower.* London: Macmillan, 1975 に依る。

4) Brown, Douglas. *Thomas Hardy.* Westport: Greenwood Press, Publishers, 1980: 15, Taylor, Richard H. *The Neglected Hardy: Thomas Hardy's Lesser Novels.* London: Macmillan, 1982: 121-146.

5) 'Ella Marchmill, sitting down alone a few minutes later, thought with interested surprise of Robert Trewe. Her own latter history will best explain that interest. Herself the only daughter of a struggling man of letters, she had during the last year or two taken to writing poems, in an endeavour to find a congenial channel in which to let flow her painfully embayed emotions, . . .' ('An Imaginative Woman')、下線は筆者。エラは、鬱屈した感情の捌け口を詩作に求めていたが、やがてそれは詩人トゥルーその人に向けられていく。

6) '. . . ; and yet the whole aspect of the memorial betokened forgetfulness.' (34)

7) 'The spot was seldom visited by a pedestrian, except perhaps in the shooting season. . . . The fact of the plantation being an island in the midst of an arable plain sufficiently accounted for this lack of visitors.' (33)

8) '. . . . Many ancient Britons lie buried there doubtless.' (80)

9) 'Though the month was February below it was May in the abacus of the column.' (64)

10) 'The curious juxtaposition of youthful ardour and old despair that she had found in the lad. . .' (52)

11) '. . . , and she looked at one jump ten years more youthful than before—quite a girl in aspect, younger than he.' (66)

12) *A Pair of Blue Eyes,* Chap. 22.

13) 'For South Wessex, the year formed in many ways an extraordinary chronological frontier or transit-line, at which there occurred what one might call a precipice in Time. As in a geological "fault," we had presented to us a sudden bringing of ancient and modern into absolute contact, . . .' ('The Fiddler of the Reels')



14) 'She hesitated to ascend alone, but finding that the door was not fastened she pushed it open with her foot, and entered. A scrap of writing-paper lay within, and arrested her attention by its freshness.' (34)

15) 'She laughed as lightly as a girl; . . .' (67)

16) '. . . ,—a mania for African lion-hunting, which he dignified by calling it a scheme of geographical discovery; for he was inordinately anxious to make a name for himself in that field.' (50)

17) 'He was a scientist, and took words literally.' (274)

18) 'For Viviette, Ring's Hill Speer is a symbol of possible sexual fulfilment, a phallic presence to which she, in her burning loneliness, turns and returns until she achieves both maternity and death within it,' Casagrande, Peter J. *Unity in Hardy's Novels.* London and Basingstoke: Macmillan, 1982: 180.

19) 川崎寿彦.『森のイングランド』. 東京：平凡社, 1978 参照。

20) '. . . this old man who spoke from the grave was not altogether wrong in his speaking; that he was only half wrong; . . .' (230)

21) *Tess of the d'Urbervilles,* Chap.19.

22) 'It seemed but the day after his departure, so little had the scene changed.' (267)

23) 'The Bishop was avenged.' (275)

24) 'Here stood this aspiring piece of masonry, . . .' (33)

## 引用文献


Brown, Douglas. *Thomas Hardy.* Westport: Greenwood Press, Publishers, 1980.

Casagrande, Peter J. *Unity in Hardy's Novels.* London and Basingstoke: Macmillan, 1982.

Cecil, David. *Hardy the Novelist: An Essay in Criticism.* London: Constable and Co. Ltd., 1978.

Hardy, Thomas. The New Wessex Edition. *A Pair of Blue Eyes.* London: Macmillan, 1975.

—— . *Life's Little Ironies and A changed Man.* London: Macmillan, 1977.

—— . *Tess of the d'Urbervilles.* London: Macmillan, 1975.

—— . *Two on a Tower.* London: Macmillan, 1975.

—— . *Wessex Tales and A Group of Noble Dames.* London: Macmillan, 1977.

Taylor, Richard H. *The Neglected Hardy: Thomas Hardy's Lesser Novels.* London: Macmillan, 1982.

川崎寿彦.『森のイングランド』. 東京：平凡社, 1978.

# 時空の歪み――エグドン・ヒースと ユウステーシアは何を象徴するのか？

佐竹　幸信

## 序

『帰郷』(*The Return of the Native*, 1878) のエグドン・ヒース (Egdon Heath) については、これまで様々な論者が色んな見解を述べてきている。たとえばシャーリー・A・ステイヴ（Shirley A. Stave）は、エグドンはやせた不毛の地であり、それが異教神としてのヒロイン、ユウステーシア (Eustacia) の性格造型を失敗に終わらせる要因となっていると述べている[1)]。またH・M・デイルスキ（H. M. Daleski）は、エグドン・ヒースの最大の特徴は、篝火の描写や作中人物の性格描写に少なからず用いられる火や光のイメージと対照的な「暗闇」（“darkness”）にあると主張している[2)]。またマーリン・スプリンガー（Marlene Springer）は、ハーディはエグドン・ヒースを特異な空間として描写するために様々な工夫を行っているが、その工夫の最たるものとして様々な “allusion” の使用を挙げ、それによってエグドン・ヒースが作中人物に多大な影響力を及ぼす、何か得体の知れない空間であるという印象を与えると述べている[3)]。しかしこうした様々な見解はそれぞれ、エグドン・ヒースに実体性があり人物に影響を及ぼす効果があることを指摘してはいるが、その実態については充分に分析が示されてはいない。確かにエグドン・ヒースが不毛の地であり、「暗闇」を象徴し、結局のところ得体の知れないものであることは小説を読めば感じられることである。しかしエグドン・ヒースが具体的には何を表象し、その結果それが作中人物、特にユウステーシアとどのような関係を取り結ぶのかを具体的に明らかにしなければ、この作品における作者ハーディの意図を充分に汲み取り得たとは到底言えないであろう。したがって本論ではまず、この作品の背景であるエグドン・ヒースが一体何を体現し、そのようなエグドン・ヒースがヒロイン、ユウステーシアに対しどのような活躍の場を提供するに至っているかを分析したいと考えている。そしてその分析の過程において、ユウステーシアと二人の男性、すなわちクリム・ヨーブライト（Clym Yeobright）及びデーモン・ワイルディーヴ（Damon Wildeve）との関係についても言及していきたいと考えている。



## 1．エグドン・ヒース

昨今の批評史において、エグドン・ヒースは、あたかも生き物としての意志を有し、作中人物に影響力を及ぼすかのごとく描かれており、一個の「物」として、すなわち一個の「名詞」として扱われることが一般的であった[4)]。しかしエグドン・ヒースは、このように一つのものに還元されるものではなく、逆にそれを解体し、無意味化する力をも有しているのである。光や音が交錯し、風や雨が支配する荒野では、それらから直接影響を受ける感覚や感性の力が人間を圧倒し、人間がある一つの明確な意志を持つことを許さず、またある一つのイデア的観念なり理念なりが世界を統治することを許さない。つまり教育によって観念や理念に支配された人間や、ある明確な意図を持ってこのエグドンに踏み入った者でさえも、そこに交錯する自然が織り成す光や音の圧倒的で感覚的な力に影響されて、いつのまにかその意図を忘れ去り、やがてそれらを棄て去ることにも抵抗を感じなくなるのである。この点に関してエグドン・ヒースの影響力は、『テス』（*Tess of the d'Urbervilles*, 1891）に見られる自然の影響力とは大きく異なっている。『テス』においては、自然はある何ものかの絶対的な意志の象徴として描かれており、かつその意志が作中人物の意志に反映される傾向、特に主人公の破滅を志向する傾向を帯びている。

このように、イデア的な観念や意志が否定されるエグドン・ヒースにおいては、この世界の唯一絶対的基準とみなされる時間もまた、人間の感性や感覚によって相対化され得るものとされている。以下の引用は、クリ

スマスの身振り狂言を行うためにヴァイ大佐（Captain Vye）が住むミスト・オーヴァ（Mistover）に集まった村人たちが、まだやってこないチャーリー（Charley）の登場を待っている場面である。

> The next evening the mummers were assembled in the same spot, awaiting the entrance of the Turkish Knight.
> ‘Twenty minutes after eight by the Quiet Woman [the name of Wildeve’s inn], and Charley not come.’
> ‘Ten minutes past by Blooms-End.’
> ‘It wants ten minutes to, by Grandfer Cantle’s watch.’
> ‘And ’tis five minutes past by the captain’s clock.’
> On Egdon there was no absolute hour of the day. The time at any moment was a number of varying doctrines professed by the different hamlets, some of them having originally grown up from a common root, and then become divided by secession, some having been alien from the beginning. West Egdon believed in Blooms-End time, East Egdon in the time of the Quiet Woman Inn, Grandfer Cantle’s watch had numbered many followers in years gone by, but since he had grown older faiths were shaken. Thus the mummers having gathered hither from scattered points, each came with his own tenets on early and late; and they waited a little longer as a compromise.[5)]

村人たちはチャーリーを待ちながら、現在の時間について様々に異なる時刻を言い合う。つまりエグドン・ヒースには、絶対的な時間が存在せず、そこに住む人々の都合や感覚にしたがって多様な時間の流れが存在するのである。したがってここでは、ベルクソン流の、物理的時間に対する、持続としての体験的時間の優越性が示されていると言えるであろう。物理的時間とは空間化された時間、いついかなるときも「等質なまま」である時間のことであり、体験的時間とは、人間の感覚によって等質な時間同士が浸透し合い「異質化」された時間のことである。

> もし感覚がそれ自身と同一なままにとどまるなら、それはいつまでたっても弱いままだろうし、いつまででも我慢できるだろう。しかし、実は、刺激の増大はその一つ一つがそれに先立つ刺激と有機的に一体化して、いつも終わろうとしながら、何か新しい音が付け加わるたびに絶えず、すっかり変容していく楽節のような効果を全体として与えるものなのである。もし私たちがそれは常に同じ感覚だと主張するとすれば、それは私たちが感覚そのものではなく、空間のなかに位置する、その客観的原因を思い浮かべるからである。そのようなとき、私たちは今度は空間のなかに感覚を繰り拡げ、そして自己展開する有機体の代わりに、また互いに浸透し合う変様の代わりに、同じ感覚が言わば長々と引き延ばされ、それ自身と無限に併置されるのを統覚することになるのだ。[6)]



後で示すことになるが、エグドン・ヒースと一体化している村人たちは、クリムが信奉するような理念などより感覚的なものを重視する。自己の感情や感覚機能にしたがって自由奔放に生きる村人たちにとって時間とは、「先立つ刺激と有機的に一体化して」「変容していく楽節」のようなものであって、個々の人間にとってそのありようは全く異なるのである。このようにエグドン・ヒースにおいては、あらゆる生活の普遍的指針とされていた時間までもが相対化されることで、エグドンは、一般に体系と呼びうる全てのものに対する一種のアンチテーゼとしての様相を呈していると言えるであろう。

このように、いわば感覚的領域の中枢ともいえるエグドン・ヒースに、村人たちは無意識的に同一化している。以下の引用は物語の冒頭、エグドン・ヒースの中でも最も高い場所、雨塚（Rainbarrow）と呼ばれる塚の上でフェアウェイ（Fairway）をはじめとする村人たちが踊り狂う場面である。

> [ ]; and in half a minute all that could be seen on Rainbarrow was a whirling of dark shapes amid a boiling confusion of sparks, which leapt around the dancers as high as their waists. The chief noises were women's shrill cries, men’s laughter, Susan's stays and pattens, Olly Dowden’s

> ‘heu-heu-heu!’ and the strumming of the wind upon the furze-bushes, which formed a kind of tune of the demoniac measure they trod. Christian alone stood aloof, uneasily rocking himself as he murmured, ‘They ought not to do it — how the vlankers do fly! ’tis tempting the Wicked one, ’tis.’ (81)

上の引用場面は、一読して分かるように特に聴覚に重点がおかれている。レヴィナスがいうように「感性的なものの直接性は、感覚がひきうける認識形而上学的な役割に還元されるものではない」[7]とするならば、上の場面はまさに認識形而上学的な考え方を否定するものである。またレヴィナスは次のようにも述べている。「諸感覚を〈語られたこと〉のてまえでとらえることができるとするならば、諸感覚は他の・もうひとつの意味作用を顕わにするのではないだろうか。」[8]上の場面で村人たちは、自分たちの自己陶酔と自己歓喜の感情を言葉によって「語ら」ない。ただ言葉にならない金切り声、笑い声、中当てと木靴の音、ぜいぜいという喘ぎ声といった「音」によって表現するのみである。そして村人たちが発するこうした音に対し、エグドン・ヒースもまた「えにしだ藪を渡るひょうひょうたる風の音」で応える。音とそれを受け取る感覚器官のやりとりは、言葉を介さずいわば絶対的な感覚領域のうちになされるものであって[9]、伝達の媒体としての言葉という存在は無価値なものとされる。村人たちとエグドン・ヒースの交流もまた、音という媒体を通じて感覚的領域のうちに十全になされており、両者のむすびつきを表す術は「語られた」領域には存在しないのである。さらに上の場面では、こうした人間とエグドン・ヒースとのディオニュソス的競演が、燃え尽きようとしている篝火の火の粉を激しくとばす様を見て、クリスチャン（Christian）は不吉な予感にうたれる。「こんなことはしねえがいいに――火の粉のとぶこと、とぶこと！これだから『魔物』が出てくるだ。」火の粉がとぶ様子は視覚に激しく訴えてくるが、こうした視覚を通して入ったイメージは、クリスチャンの中で言葉として或いは何らかの観念として定着する前に、何かわけのわからない漠



然とした「不安感」として感じ取られているのである。

このようにエグドン・ヒースは、あらゆる基準や観念、体系を無化する場所である。従来、エグドン・ヒースは、その実在するものとしての実体性まで問われることはなかったと思われる。しかし上で述べてきたようにエグドン・ヒースは、そこに住む村人たちの感覚や感性の赴くままに、時間という絶対的基準は相対化／無効化され、エグドン自体の物質的な実体性までもが解体されつつあると考えられる（エグドン・ヒースと村人たちの両者の結びつきは決して物質的接触といったものではなく、目に見えない／言語化されない領域での感覚的交感なのである）。つまりエグドン・ヒースは「物」ではなく、人間の感覚機能の力により基準や実体性といったものが空無化される、巨大なブラックホールなのである。

## ２．エグドン・ヒースのトポグラフィー：男性性／女性性

こうしたエグドン・ヒースに、淑女亭（Quiet　Woman）、ミスト・オーヴァ、ブルームズ・エンド（Blooms-End）、雨塚といった、それぞれストーリー展開の中心となるような建物或いは場所が配置されているが、なかでも特に、ミスト・オーヴァとブルームズ・エンドを両極端としたエグドン・ヒースの世界を考えてみたとき、小説全体がある一つの様相を帯びてくるように思われる。したがってここでは、ミスト・オーヴァ、ブルームズ・エンド、そしてその間に広がるエグドン・ヒースの、三つの地域の関係性について考察していきたいと思う。

まず初めにエグドン・ヒースを蔽うハリエニシダ（“furze”）の役割について考えてみたい。ユウステーシアは感情が高まると、以下のようにハリエニシダが蔽う荒野をさまよい歩く傾向がある。「ユウステーシアは、内の炎に暖められて、居ても立ってもいられなくなり、一座の連中を待つどころか、リボンを顔からかなぐり捨てると、門を開けて、そのまま荒野に飛び出した。」（202）「しかし彼女の思考はすぐ彼女自身の人格を遠く離れてさまよい出た。彼女の名前さえ知らない男に対して、激しい、言いよ

うのない恋々の情で一杯になり、まわりの茫々たる焦茶色の荒野へ、さまよえるユダヤ人アハジュイーラスのように、そわそわと出て行く身となった。」（205）ハーディ自身も 1912 年の「序文」で述べているが、ハリエニシダがはびこる荒野は、あたかも娘たちに捨てられたリア王がさまよい歩く荒野のようである。すなわち自分でもどうしようもならない激情に駆られた人間は、その激情の受け皿を求め荒野をさまようのである。またクリムとユウステーシアの恋のそぞろ歩きは、ハリエニシダが生えている領域と生えていない領域の境界でその様相を一変させる。

> Clym took the hand [Eustacia's hand] which was already bared for him [ ] and led her through the ferns. They formed a very comely picture of love at full flush, as they walked along the valley that late afternoon, [ ]. They wandered onward till they reached the nether margin of the heath, where it became marshy, and merged in moorland.
> 'I must part from you here, Clym,"said Eustacia. [ ].
> 'O! this leaving you is too hard to bear!" exclaimed Eustacia in a sudden whisper of anguish.'Your mother will influence you too much; [ ].' ( 265-6）

ユウステーシアとの結婚について母親と口論した後、クリムはミスト・オーヴァと雨塚からなだれ広がっている盆地のはずれへと赴き、その「あざやかな緑の巣の中」（"a nest of vivid green"）、「身を取り巻く羊歯類」（"The ferny vegetation round him"）（264）の中で、ユウステーシアとの恋のひとときを楽しむ。そして二人はその午後を、エニシダはびこる荒野のそぞろ歩きで楽しむのだが、ハリエニシダが途切れ、これから沼地になろうとする地点で、突然ユウステーシアはクリムに別れを告げ、そして不吉な暗示にうたれたもののごとく、彼がブルームズ・エンドの自宅に帰ることに反対の意を示す。「お母さまの感化があまりにもあなたをおさえていくんですもの」とユウステーシアは叫ぶのだが、確かにこの言葉どおり、ブルームズ・エンドでは、クリムは母であるヨーブライト夫人（Mrs Yeobright）



の存在に気をつかい、自己のユウステーシアに対する激しい恋情もややもすると抑圧する傾向があるように思われる。母であるヨーブライト夫人が住むブルームズ・エンドがこのように、法や道徳を体現するものとしてクリムの感情を規制し抑圧する場所だとすれば、ハリエニシダがはびこる荒野は、クリムが自己の感情、すなわちユウステーシアに対する恋の感情を思うがままに解放できる場所である。このようなクリムの傾向を知るユウステーシアは、自分たちの恋を見守り育んでくれるハリエニシダが途切れる場所で、クリムとの別れに嗟嘆の声をあげ、帰宅後のクリムの変心の可能性を危惧するのである。ユウステーシアにとって、自身の家ともいえる荒野から（荒野へ行ってきたと言う息子のクリムに対し、母のヨーブライト夫人は次のように答えている。「ごらんなさい、そんな方へ出かけるとユウステーシア・ヴァイに会うから。」（246））、クリムが背を向け立ち去っていくことは、自身の影響力が遠く及ばない領域へ彼が行ってしまうことを意味したとも言えるであろう。

ここで話を戻して、トポグラフィーの観点からエグドン・ヒースを見た場合の、ミスト・オーヴァとブルームズ・エンドの地勢学的関係について再び考察してみたい。クリムがパリから帰郷するのを村人の話から漏れ聞いたユウステーシアは、ぜひともヨーブライト家を見ておかねばならぬと思い、ミスト・オーヴァの自宅を出てブルームズ・エンドへと向かう。そのときの描写は以下のようになっている。

> She [Eustacia] put on her bonnet, and, leaving the house, descended the hill on the side towards Blooms-End, where she walked slowly along the valley for a distance of a mile and a half. This brought her to a spot in which the green bottom of the dale began to widen, the furze bushes to recede yet further from the path on each side, till they were diminished to an isolated one here and there by the increasing fertility of the soil. Beyond the irregular carpet of grass was a row of white palings, which marked the verge of the heath in this latitude. They showed upon the dusky scene that they bordered as distinctly as white lace on velvet. ( 165）

ミスト・オーヴァは、この小論の冒頭で述べたような感覚が支配する場所である。例えば物語の冒頭、ユウステーシアが Guy Fawkes Day の篝火を焚き、恋人ワイルディーヴの出現を待っている間、風がミスト・オーヴァの辺りの野を疾駆しヒースの壺花（“heath-bells”）を揺らせ様々な音楽を奏でる。同時にミスト・オーヴァは聴覚のみが支配する世界へと変化するのである。またミスト・オーヴァは生命力を暗示するものに取り囲まれている。「（ユウステーシアの住居のそばにある土手の外側の池では）小さなおたまじゃくしやイモリどもが、ぶつぶつ泡を吹きながら浮かびあがったり、水底を我先にと駆けくらべしたりしていた。蟇蛙たちはまるで家鴨の雛のような音を立てて、水際めざして三々五々進んで来る。その頭上では、熊蜂どもが濃くなりゆく光のなかに、羽音の余韻を梵鐘のように引きながら右に左に飛んでいる」（249）。このようなミスト・オーヴァは、「ヴァイ大佐の住まいを固めているハリエニシダに蔽われた土手堀［…］」（240）とあるように、一面ハリエニシダに蔽われた場所である。しかしこのミスト・オーヴァからブルームズ・エンドの方へ歩いていくと、上で挙げた引用に見られるように「ハリエニシダの茂みが道の両側からだんだん遠のき、やがて土地の肥えて来るにつれて、あちこちにぽつりぽつりと数えるくらいにまでに減って」いくのである。そして「不規則な形をした毛氈のような草地の向こうに、一列の白塗りの柵」、すなわちヨーブライト家の柵が並び、それが「その界隈の荒野のはずれを印づけていた」と述べられている。つまりこうした描写から分かるように、ブルームズ・エンドは、人間の感覚や感情、生命力を象徴するハリエニシダに蔽われたエグドン・ヒースから最も遠い場所に位置し、その対立項として示されているのである。すなわちブルームズ・エンドはヨーブライト夫人をもってその頂とし、法と道徳によって、人間の感情を象徴するハリエニシダの侵入から守られた空間なのである。物語の後半、ユウステーシアがワイルディーヴと一緒に、母であるヨーブライト夫人を家から閉め出し、その結果彼女を死に至らしめたと思いこんだクリムは次のように述べている。「とにかく母はもう永眠した。君に何十人、何百人の情夫があろうと、奴らも君も、母にもう侮辱を加えることはできないのだ」（394）。このクリムの言葉が示すように、ヨーブライト夫人は、生前死後を問わず、論理で割り切れない人間感情がつきものの、男女関係をはじめとする人間関係のわずらわしさを超越した存在であり続けているのである[10]。



何よりも社会的体面を重視するヨーブライト夫人は、姪のトマシン（Thomasin）やクリムの結婚に際し、彼ら自身の感情より、その結婚が世間や社会に対してどのような影響を及ぼすかに多くの関心を抱く。したがってヨーブライト夫人が抱く息子クリムへの「愛情」もまた、「絶対にこわれないような形の愛」（247）などといった形而上学的な観念に冒されたものである。また体面ばかり重んじ息子自身の感情を認めないヨーブライト夫人とクリムとの心情的交流も、表面的な「とりとめもない話」（253）によってなされるのみである。ちなみにこうしたヨーブライト夫人の姿は、やはり『ジュード』（*Jude the Obscure,* 1895）において、「文字」が象徴する権威や自己の社会的体面にこだわる結果、ジュード（Jude）と意味のない空虚な会話を交わし続けるスー（Sue）の姿に通底するものがあると言えるであろう[11]。いずれにせよこのように、ヨーブライト夫人を頂点に戴くブルームズ・エンドは、愛や人間的感情の空白の場所でもあるのである。

このように、法や道徳の象徴としてのブルームズ・エンドを一方の極におき、人間の感覚や感情が支配する世界の中枢たるミスト・オーヴァを他方の極として、その両者の間に人間の感情の発露を象徴するハリエニシダの生息の様が段階的に示されているとするならば、ここにエグドン・ヒースの、法と感情のバランスの上に生まれる地勢学（トポグラフィー）ができあがるであろう。こうしたトポグラフィーのあり方は、次のようなトマシンの姿からも明らかである。「トマシンの姿は藪の間の道を、ハリエニシダに引っかかれながら遠のいて小さくなってゆく。ヨーブライト夫人はそれを見守っていた。しまいには谷の奥へと縮んでいって、くすんだ焦

茶色の広野の中の淡青色の一点――彼女自身の希望の力以外にはよるべもないひとりぼっちの一点――となってしまった」(217)。トマシンはワイルディーヴとの婚礼の朝、伯母であるヨーブライト夫人のブルームズ・エンドの家を出、ハリエニシダがはびこる荒野へと一人去っていく。荒野の中を次第に小さく頼りないものとなっていくトマシンの姿の描写は、これまで彼女を守ってきたヨーブライト夫人、すなわち法や道徳の保護の力がいかに強力なものであったかを逆説的に示している。「このかよわい娘をたすけて試練を切り抜けることの出来る、あのしっかり者で分別のあるヨーブライト夫人［…］」(440)。今この保護のもとから逃れ出ようとする彼女を助けるものとしては、「彼女自身の希望の力」しかない。自身を強力に守ってくれた法や道徳と引き換えに、トマシンは今後、「希望」という自己の感情のみにすがって厳しい荒野の生活を耐え忍んでいかねばならないのである[12]。

ところで上の引用から分かるように、ブルームズ・エンドとハリエニシダがはびこるエグドン・ヒースの荒野を隔てているものは、ヨーブライト家の「白塗りの柵」である。ユウステーシアは、クリスマスの身振り狂言の前に、クリム会いたさにブルームズ・エンドの方角へ何度となく足を運ぶのだが、その最後の遠出について以下のような描写がある。「五度目の遠征は午後であった。天気がいいのでいつまでも歩いて、ブルームズ・エンドのある谷間へ降りる頂まで行ってみた。およそ半マイル向うに白塗りの柵が見えたけれども、彼は姿を見せなかった」(175)。ユウステーシアはブルームズ・エンドのそばまで来るものの、遠まきにこの白塗りの柵を眺めるだけで、それをくぐって中に入ることはできない。結局彼女が初めてこの白塗りの柵をくぐることができたのは、クリスマスの身振り狂言役者の一人として、男性に扮してヨーブライト家を訪れたときである。「大胆なユウステーシアは、身振り狂言一座のあとについて、白塗りの柵にある門をくぐり、開けたポーチの前に立った。［…］、ユウステーシアは、つい二マイルのところに住んでいながら、いままでにこの古い妙な家の中



を一度も見たことがなかった」(188)。このように、このブルームズ・エンドの白塗りの柵は、ユウステーシア自身の侵入は禁止するものの、男性として擬装された彼女の侵入を許可するのである。このことは、「白塗りの柵」の外側に広がるエグドン・ヒースと女性性、ブルームズ・エンドと男性性が結び付けられていることを示唆していると言えるのではないだろうか。ヨーブライト家の白塗りの柵は、ブルームズ・エンド＝法や道徳の領域を守るものとして、エグドンと結び付いた女性性を有するものの闖入を拒み、男性として確立されたもののみを通す、監視官としての機能を帯びているのである。

### ３．エグドン・ヒースとユウステーシアの相同性

こうした壮大な舞台背景のもと、この小説のヒロイン、ユウステーシアはどのような役割を果たしているのであろうか。ユウステーシアとエグドンの関係を考えるにあたって、まずは以下の引用部分を検討してみたい。

> Such a perfect, delicate, and necessary finish did the [Eustacia's] figure give to the dark pile of hills that it seemed to be the only obvious justification of their outline. Without it, there was the dome without the lantern; with it the architectural demands of the mass were satisfied. The scene was strangely homogeneous, in that the vale, the upland, the barrow, and the figure above it amounted only to unity. Looking at this or that member of the group was not observing a complete thing, but a fraction of a thing.
>
> The form was so much like an organic part of the entire motionless structure that to see it move would have impressed the mind of a strange phenomenon. Immobility being the chief characteristic of that whole which the person formed portion of, the discontinuance of immobility in any quarter suggested confusion. (63)

上の雨塚の描写は、少し離れた所にいるディッゴリー・ヴェン（Diggory Venn）の目からなされたものである。雨塚の上に立ったユウステーシア

の影法師は雨塚とよく調和し、その全体的光景は不思議なほど「均質的」（“homogeneous”）であるとさえ述べられている。またそこに存在する個々の物体の間には、ユウステーシア自身も含めて、「統一性」“unity” という求心力が働いている。このように彼女は、完全に雨塚、すなわちエグドン・ヒースと融合した存在であることが理解できる。

さらにこのような彼女とエグドンとの融合は、完全な感覚的・感性的領域の内においてなされているものであることが以下の引用から理解できる。

> Suddenly, on the barrow, there mingled with all this wild rhetoric of night a sound which modulated so naturally into the rest that its beginning and ending were hardly to be distinguished. The bluffs, and the bushes, and the heather-bells had broken silence; at last, so did the woman; and her articulation was but as another phrase of the same discourse as theirs. Thrown out on the winds it became twined in with them, and with them it flew away.（106）

上の引用中の “a sound” とはユウステーシアの溜息である。風に揺らされたヒースの壺花が奏でる「夜の荒野の語り声」（“this wild rhetoric of night”）にユウステーシアの溜息が見事に混じり合う。また「断崖」（“bluffs”）や「藪」（“bushes”）、「ヒースの壺花」（“heather-bells”）において夜の沈黙は破られているが、それら自然の物質とならんで、ユウステーシアの溜息においても夜の沈黙は破られたのだと述べられている。さらにユウステーシアの言葉は自然が語る話を別な言葉で表現しなおしたものにすぎず、それは「風に向って投げつけられ、風もろともに絡みつき、風といっしょに飛んで」いく。ちなみに彼女の口は、言葉を発するためでなく、その動きや行為によって直接的に感情を表現するために存在する。「その口は、語るためよりもおののくために、――いや、おののくためよりも接吻するためにつくられたもののように見えた」（119）。いずれにせよこのように、あ



る言葉や観念によった抽象的表現を介さずに、ただ音と風が織り成すイメージと感覚の世界において、ユウステーシアとエグドンの合一はなされているのである。

しかしユウステーシア自身は、このようなエグドンと一体化する自身の存在を激しく忌み嫌う。例えば二つ前に引用した場面のすぐ直後に、次のような一節が続く。

> Yet that is what happened. The figure perceptibly gave up its fixity, shifted a step or two, and turned round. As if alarmed, it descended on the right side of the barrow, with the glide of a water-drop down a bud, and then vanished. The movement had been sufficient to show more clearly the characteristics of the figure, and that it was a woman's.
>
> The reason of her sudden displacement now appeared. With her dropping out of sight on the right side, a new-comer, bearing a burden, protruded into the sky on the left side, ascended the tumulus, and deposited the burden on the top. A second followed, then a third, a fourth, a fifth, and ultimately the whole barrow was peopled with burdened figures.（63）

村人たちによる雨塚への突然の侵入によって、ユウステーシアはその場から姿を消してしまう。それまでは彼女自身の身体がエグドンと一体化していたのだが、村人たちが突然雨塚に侵入し、今度は彼らの姿がエグドンと溶け合っていくと見るやいなや、 彼女は一人その場から立ち去るのである。このような行為は、エグドンと村人たちの融合がつくりなす世界に、自らの身が巻き込まれるのを拒絶しようとする彼女の意志を表象していると言えるのではないだろうか。この小論の冒頭で述べたが、村人たちは感覚的・感性的領域でエグドンと一体化している存在であるが、彼らはそのことを自覚していない。しかしユウステーシアは、自身の内に、特に自身の感覚や感性の内にエグドンとの融合を促すかのような要素を帯びていることを半ば自覚し、それを激しく忌み嫌うのである。

このようにユウステーシアは、エグドン・ヒースと同質の性格を帯びつつも、エグドンに対し激しい嫌悪感を示している。つまりエグドンに呑みこまれていくことは、彼女にとって自己の独自性の喪失を意味していたと考えられる。それを避けるためには、彼女は死をもってさえも自己を他（エグドン・村人たち）から切り離そうとする[13]。彼女はエグドン・ヒースの荒野においてもそれと決して融合されることのない、分節された一個の個体としての自己の保持に全力を注ごうとするのである。こうした彼女の姿は、シンボル化された「声」によって自己の独自性を保とうとするものの、原初的大地＝沈黙の世界への抗しがたい魅力に引きずられて、その闇に呑み込まれていく『闇の奥』（*Heart of Darkness*, 1902）のクルツ（Kurtz）の姿に、極めて近い相同性があると言えるであろう[14]。

## 4．ユウステーシアとサンボリク

ジュリア・クリステヴァ（Julia Kristeva）によれば、ものの定立とその解体において、サンボリクとセミオティクは互いに対立する項として機能し、すなわちサンボリクは定立をたすけ、一方定立に先立つセミオティクは、恒常的に定立を引き裂く存在であると言う。さらにフェミニズム的観点から、このサンボリクによって確立された意味や言語は男性性と、そしてこの意味や言語生成の過程に存在し、それゆえにそれらをゆさぶり解体する可能性を秘めたセミオティクのうごめきは女性性と、それぞれ結びつけられている[15]。

ユウステーシアとエグドン・ヒースの相同性は、両者が多分に女性性・セミオティクを有するところにあると言える。このセミオティクは定立を破壊するものとして、ユウステーシアという個人の人間の主体を解体し、彼女の存在の独自性をエグドンの中へと、すなわち無へと帰しめようとする。しかしユウステーシアのもう一つの側面は、自己を確立してくれるものとしてのサンボリクを渇望し、男性性の象徴たるヨーブライト家の「白塗りの柵」を羨望の念で眺めるのである。すなわち彼女は無の混沌から自



己の独自性を救い出すものとして、男性の存在を切実に要望するのである。例えばワイルディーヴについていえば、彼の職業はもともと技師である。技師とは、あるがままの自然物に手を加え、近代科学が作り上げた尺度によってそれを裁断し、自己の世界へと取り込んでいく職業である。また彼の住む土地は、手つかずの状態で放置されていたエグドン・ヒースの荒野を、何代もの人間が手を加え開墾し、やっと人間の需要に堪え得るものとしたものであった[16]。このようにワイルディーヴの本質は、エグドンならびにユウステーシアにそなわる女性性／セミオティクを開拓し、近代科学主義が標榜するサンボリクに支配されたものへと生まれ変わらせることにあるのである[17]。

またクリムについては、彼が帯びるサンボリク性に関してより明確な表現がある。

> The lineaments which will get embodied in ideals based upon this new recognition will probably be akin to those of Yeobright. The observer's eye was arrested, not by his face as a picture, but by his face as a page; not by what it was, but by what it recorded. His features were attractive in the light of symbols, as sounds intrinsically common become attractive in language, and as shapes intrinsically simple become interesting in writing. (225)

クリムの顔は「絵」（“a picture”）としてではなく「書物のページ」（“a page”）として、そして「顔そのもの」（“what”）に、何か人々を魅惑するものがあると描写されている。つまり彼は、様々な「記録」によってできあがった近代文明社会（＝サンボリクを擁護するもの）の象徴なのである。さらにクリムは、エグドン・ヒースやユウステーシアに象徴されるような無定形で、ただ感覚器官によって把握され得る「本質的に平凡な音」（“sounds intrinsically common”）や「本質的に単純なもの」（“shapes intrinsically simple”）に、「言葉」（“language”）や「文字」（“writing”）を与えることに

よって、形や意味を有する「魅力」／「興味」ある（“attractive”／“interesting”）もの、すなわちサンボリクなものへと生まれ変わらせる機能を帯びているのである。このように彼の本質はその“symbol”性にあると言えるであろう。ユウステーシアは、このような、エグドンという無定形で、得体の知れない闇から彼女を救い出してくれる力を有する男性に、積極的に自身の身を託していこうとするのである。

しかしこうしたユウステーシアの傾向は、男性の出現を待つまでもなく、彼女が常に持ち歩く文明の利器――例えば砂時計や貨幣（これは常時持ち歩くわけではない）――によっても明らかであろう。砂時計は、近代科学主義が標榜するユニヴァーサル・スタンダード（普遍基準）にしたがって、あるがままの時間の流れを人間の勝手な都合によって寸断し、視覚化したものである。本論の冒頭でも述べたが、エグドン・ヒースはこの世界の絶対的基準としての時間を相対化するものであるが、そうした時間なき空間＝カオス・フィールドから逃れ、自己をサンボリクなものの領域に据え置くための一つの手段として、彼女は常時砂時計を携帯するのである。また彼女は、死ぬ直前、すなわち雨塚で、おりからの風雨に打たれながらワイルディーヴとの出奔を逡巡している時、持参して来なかった金銭について次のように想いを馳せている。

> A sudden recollection had flashed on her [Eustacia] this moment: she had not money enough for undertaking a long journey. [...]. Could it be that she was to remain a captive still? Money: [...]. Even to efface herself from the country means were required.（420）

ユウステーシアがワイルディーヴとの出奔を逡巡し、その結果死を選ぼうとしつつある瞬間は、今まさに、彼女の身がエグドン・ヒースに呑み込まれ、それと一体化しようとする瞬間でもある。「[…] 彼女は身を切られるような溜息を吐いて、もうまっすぐに立っていられなくなり、まるで地



下から差し出された手によって雨塚の底に引き込まれるかのように、傘をさしたままへなへなとうずくまってしまった」（420）。「傘からマントへ、マントから荒野草へ、荒野草から地面へとしたたり落ちるしずくの合間あいまに、それとよく似た音が彼女の唇を漏れるのが聞こえた。そして自然界のさめざめとした泣き顔が、所を変えてそのまま、彼女の泣き顔に繰り返されていった」（421）。しかし上の引用文にあるように、こうした極限状況においてもなお、彼女は金銭＝社会／経済的なシンボルに想いを馳せるのである。貨幣はいわば、高度に構造化された社会・経済を成立させる重要な要素であり、誰もがその価値を認めるものである。まさに今エグドンと一体化し、感覚や感性の世界、或いはそのダイナミックな構成粒子としてのセミオティクとの融合をはたそうとする際にも、彼女の内の何かがそれを思いとどまらせ、最後まで貨幣という社会・経済の象徴＝サンボリクの領域に彼女をとどめようとする。このように感性やセミオティク性の象徴たるユウステーシアの中においてさえも、全き主体としての自己、エグドン・ヒースとは別な「個」をなそうとする傾向は打ち消しがたく存在しており、語り手に感情移入したハーディが、この場面の彼女を指して「なおも囚われの身でいなくてはならないのか？」と叫ぶユウステーシアの姿は、人生の最期において、先天的に彼女がそうであったところのセミオティクへの帰還をなそうとしても、 彼女自身の内に居座るそれを阻むサンボリクなものへの、 凄まじいまでの固執の念を指していると言えるであろう[18]。

しかしこれまで述べてきたような問題は、彼女が自身の女性性／セミオティクを一方で温存しながら、他方でそれを、男性によって侵しがたいものとして提示したいと望む気持ちに端を発したものと言えるだろう。つまり男性的でサンボリクなものに憧憬の念を抱きながらも、彼女はそのために、自身の内にそなわる女性性を根絶しようとは思わず、むしろそれを温存、さらには自己の独自性の拠り所にしようとさえするのである。彼女が頻繁にクリムやワイルディーヴ、はてはチャーリーにまで見せる「ものう

さ」は、彼女が体現する女性性という聖域を、男性による侵犯から守る一つの手段であったとも言えるであろう。彼女は男性の登場人物が行う誘いに対し、ものうげな態度、気のない返事をしながら、自身が女性という不可侵領域であることを彼らに知らしめようとする。また彼女は恋人であるワイルディーヴに対して、決して自身の家に入らせることをしない。「ワイルディーヴは今まで、下手に出ているようでいて、心底では高慢なこの愛人から、一度もお入りと言われたことがない」(154)。彼女は、それがたとえ自分の愛人であれ、感覚や感性、すなわち女性性の象徴たる自分の住居＝ミスト・オーヴァへの男性による侵入を固く拒絶するのである。こうした彼女の言動は、彼女にとって男性や、男性が体現するサンボリクが目的ではなく、あくまで女性である自分自身が、男性によって侵しがたく確立されることが最終的な目的であったことを意味している。つまり彼女にとって重要なのは、男性でもエグドンでもなく、エグドンと共有する女性性・セミオティク性を保持しながらも、あくまでエグドンとは別に存立される自己なのである。こうした彼女の意志は、以下のような言葉からも理解できる。「[…] ヒースがこんなにいやでなかったらいいんだけど――それとも、あんた［ワイルディーヴ］をもっと愛していたらいいんだけど」(156)。またユウステーシアが、ワイルディーヴの出奔の誘いに対し逡巡したのは、そうすることによって自身の身が彼によって支配される可能性を恐れたからにほかならないと考えられる。「『友達として公明正大に助けて頂くか、愛人として行動を共にしなければならないか――これはあたしとしてもゆっくり考えてみなけりゃならないことだわ。[…]』」(407-8)。

しかし、ユウステーシアはこのように、エグドンからは隔絶され、なおかつ男性の支配をも受けつけない女性性の聖域としての自己を確立しようとするのだが、そうした行為は結局中途半端なものとして終わらざるを得ない運命にある。例えば彼女の手を握らせてくれと頼むチャーリーに対し、ユウステーシアはその真意が分からないふりをしたり、手を握る時間



の短縮を主張してみたりして、自己の女性としての侵しがたい権威を示そうとするのだが、結局自分が欲しいものを手に入れるためには、自身の女性性（＝フィジカルなもの）を代償にしてしまうのである。すなわち、チャーリーが行うはずであったクリスマスの身振り狂言の役と引き換えに、彼女は 15 分間自分の手を愛撫することを彼に許すのである。いくら彼女が女性という侵しがたい聖域を主張したとしても、周囲の男性は彼女を侵すべき（接触すべき）対象＝フィジカルなものとしてしかみなさない。彼女が男性論理の支配する社会において、あくまで自己の意志を貫き通そうとする以上は、結局自身の内にそなわる女性性・身体性を武器にしていかなければならないのである。このように、ユウステーシアという人間の本質は、理想的自己（＝男性）と現実的自己（＝女性）との狭間で揺れ動く、アンビヴァレントな部分にあると言えよう。

ところでユウステーシアが、自己を男性性やサンボリクに結び付けようとする際、しばしば家に閉じこもる姿が見受けられる。ここに女性としてのユウステーシアと場所（スペース）との関係性についての問題が浮上してくる。先にも述べたように、エグドン・ヒースは女性性と結び付いた開けた空間であり、彼女自身の意志は別として、ユウステーシアが本来の自身の姿を解放できるスペースであると言える。しかしそうした自己の姿を忌避し、男性性と結び付いた自己を保持しようとするや、文明の利器を扱ったり「ものうさ」を装ったりするだけでなく、彼女は家に閉じこもり、物理的にもエグドンとの乖離をはかろうとするのである。その最たる例としては、クリムとの結婚後のユウステーシアの行動が挙げられるだろう。自由な身であった独身時代に、自分とエグドン・ヒースとの相同性を漠然と意識し始めていたユウステーシアは、結婚後、人妻という社会的体面の維持と、クリムの背後からさしていたサンボリクへの加担の念により、サンボリクに与するものとしての自己を構築し、自分とエグドンとの間に存在していた先天的連続性を断ち切るかのごとく、オールダァワース（Alderworth）の自宅に閉じこもり荒野との接触を断つ場面がある。しか

しそれからしばらくして、 クリムとの諍いの後一人荒野へ赴いたユウステーシアは、 荒野に呑み込まれ吸収されるかのように死んでいくのである[19]。このような経緯を考えると、屋内と荒野という二つのスペースは、ユウステーシアとエグドンの関係の二つの極、すなわち乖離と融合をそれぞれ象徴していると言えるのではないだろうか。したがって『帰郷』に現れる「家」は一般的に、ブルームズ・エンドのヨーブライト家をはじめとして、 感性や女性的なもの（セミオティク）の伸張を許す荒野の対立項、すなわち、 エグドン・ヒースにひしめく人間的感受性のうごめきを遮断し、屋内におけるサンボリクなものとしての固定化・確立を促すかのような機能を帯びるものとして描かれているのである。この点に関してシャーリー・A・ステイヴは、「屋内」（“indoors”）（54）をユウステーシアにとって「異質な空間」（“alien space”）（54）とした上で、彼女はクリムとの結婚後、自分の意に反して常時屋内に居ることを余儀なくされたかのような印象を与える書き方をしているが[20]、以上述べてきたような理由から筆者は、彼女本来の姿はどうあれ、むしろそれはユウステーシア自身の意志によるものが大きいとする見解を抱いている。

## ５．結論

本論の冒頭でも述べたように、エグドン・ヒースが、「内在意志」（Immanent Will）をはじめとするある一つの力・法則に還元されてしまうとするのは大きな誤りである。「内在意志」に代表される、ある一つの力・法則といったものは、実体性を帯び、作中人物や読者に対し自身を普遍的尺度として提供することとなる。例えば『テス』などにおいては、ヒロイン、テス（Tess）の不幸の度合いは、人間の意志を超えた、あるなにものかの意志が宿るとされる、周りの事物や自然、風景描写に反映されている。そしてそれを見て読者は、テスの破滅へと至る道が決定的となっていく過程を感じ取ることができるのである。しかし『帰郷』のエグドン・ヒースは、そこに住む人間の感覚・感性によって、ベルクソン的な物理的



時間や物質的実体性までもが、いかようにも歪められてしまう場所である。したがって作中人物とエグドン・ヒースの関係においては、常に前者が後者のあり方を決定する支配的立場にあると言えよう。この点、『テス』における自然とは全く逆である。

またエグドン・ヒース自体も、あらゆるものの実体性／絶対性を無化してしまう傾向を帯びている。例えば道徳的規範をあらゆる生活の指針とし、それにしたがって常に毅然と行動していたヨーブライト夫人も、オールダァワースの息子夫婦の家に向かってひとたび荒野に出るや、進むべき方角を見失い、あてどなくさまよう姿が描かれている。「あちらこちらの坂道をたどってみて、道に迷ったことに気がついた」（338）。またヨーブライト夫人の影響力のもと法や道徳への傾倒を募らせていったと考えられるトマシンも、嵐の中、淑女亭の自宅へ帰る途中荒野で道に迷っている。「『ブルームズ・エンドから来る途中で、道に迷ってしまったの、そして大急ぎで家へ帰りたいの。どうぞすぐに道を教えて下さい！［…］』」（431）。こうした事例は、ブルームズ・エンドにあるヨーブライト家においては絶対的とされる様々な尺度や規範も、エグドン・ヒースというカオス・フィールド上においては、全くその機能を果たし得ないことを象徴的に示す結果になっていると言えるだろう。

こうしたエグドン・ヒースとそこに住まう人間の感覚・感性の対立関係を軸に、ヒロイン、ユウステーシアも自己の理想像と現実像の間を常に揺れ続けている。考えてみると、人間の歴史は、自身と周囲の自然物との差異化、自己の唯一性・独自性の保持への努力の連続であったのかもしれない。しかし人間自身も自然物の一つであってみれば、そうした努力の過程における究極の蹉跌は、人間自身の内に存在すると言えるのではないだろうか。ユウステーシアもまた、自己の存在の独自性を追求し、自身を周りの闇から救い出そうとする過程において、彼女自身の内にもそなわるその同じ闇に足をすくわれていった人物なのである。

## 注

1) Shirley A. Stave, *The Decline of the Goddess: Nature, Culture, and Women in Thomas Hardy's Fiction*（London: Greenwood Press, 1995), pp. 49-51.

2) H. M. Daleski, *Thomas Hardy and Paradoxes of Love*（Columbia: Missouri UP, 1997), p. 84.

3) Marlene Springer, *Hardy's Use of Allusion*（Hong Kong: Kansas UP, 1983), pp. 99-100.

4)　上で挙げた三つの批評もそうだが、『帰郷』についての昨今の批評は、多かれ少なかれエグドン・ヒースを "classical drama" 或いは "classical tragedy" と結びつけてとらえるむきがある。例えばマイケル・ミルゲイト（Michael Millgate）は、『帰郷』における "classical apparatus"、そしてそれが提供する "frame" は過剰であると述べている。(Michael Millgate, *Thomas Hardy: His Career as a Novelist*（New York: St. Martin's Press, 1971)，p. 131.) またジェイコブ・ロッテ (Jakob Lothe) は、エグドン・ヒースは単なる "spatial marker" ではなくユウステーシアやクリムとは異質な隠れた主役であると述べているが、その要因は "classical tragedy" と関連づけられた、そのあたかも生き物としての描写にあるとしている。(Jakob Lothe, "Variants on genre: *The Return of the Native*, *The Mayor of Casterbridge*, *The Hand of Ethelberta*", *The Cambridge Companion to Thomas Hardy*, ed. Dale Kramer（Cambridge: Cambridge UP, 1999), pp. 116-7.）或いはＪ・Ｂ・ブレン（J. B. Bullen）は、classical なアルージョンによってエグドン・ヒースとユウステーシアは北欧と南欧の "paganism" をそれぞれ象徴しており、この二項対立はその後の作品のテーマへと引き継がれていると論じている。(J. B. Bullen, "The Gods in Wessex Exile: Thomas Hardy and Mythology", *The Sun is God: Painting, Literature, and Mythology in the Nineteenth Century*. ed. J. B. Bullen（Oxford: Clarendon Press, 1989), pp. 181-3.）これらの批評が全て、エグドン・ヒースを単なる "spatial marker" とはしていないものの、なにゆえに spatial なものではないのかの理由を充分に提示しておらず、またエグドン・ヒースをある一つのものへと還元しようとする傾向を帯びていることは確かである。

5) Thomas Hardy, *The Return of the Native*（London: Penguin, 1978), p. 186. 本論文でとりあげられている特にことわりのない引用は、全てこの版による。以下、括弧内にページ数のみを記す。

6) アンリ・ベルクソン、『時間と自由』、中村文郎訳（東京：岩波書店、2001 年）、129 頁。

7) エマニュエル・レヴィナス、『存在するとは別の仕方で　あるいは存在することの彼方へ』、合田正人訳（東京：朝日出版社、1990 年）、127 頁。

8) レヴィナス、76 頁。

9) 特に嵐などといった非常事態においてはさらにエグドンの実態はつかみづらくなっているが、真にエグドン・ヒースに馴染んだ者はそれを「歩き慣れた足ざわりの具合」(430)（＝触覚）によって会得することができる。

10) 死後もなおヨーブライト夫人がクリムの中で法や道徳の象徴であり続けているのは、以下のような文面からも明らかである。「他の人たちの思い出の中ではどうあろうとも、母は彼の追憶の中では、ユウステーシアへの彼の愛情を以てしてもその光輝を曇らすことのできなかった崇高な聖徒なのである」(473)。

11) スーにとっては、それによって彼女自身の存在の重みを増したり、或いはオースティンのいうスピーチ・アクト的性格、すなわちそれを発することによって自己をある行為（神への帰伏や信仰生活）へと縛りつける機能を有する言葉そのものが目的であって、その言葉を用いたジュードとのコミュニケーション行為は特に重要性を持つわけではないのである。

12) 法や道徳に与するトマシンとエグドン・ヒースの本質的な異質性は、次のような文面からも理解できる。「[...]柵の彼方に立ちはだかる暗黒の夜空に向って決然と面を上げ、そのまっただ中へ踏み込んでいった」(429)。これは物語の最後でトマシンが、夫ワイルディーヴとユウステーシアの駆け落ちを未然に防ごうと、従兄であるクリムに助けを求めてブルームズ・エンドへ赴いた後、再び勇を鼓して嵐の荒野へと踏み出そうとする場面である。「白塗りの柵」によって守られたブルームズ・エンドに生まれ、伯母のヨーブライト夫人の影響力によって、法や道徳を重視する傾向を深く身に沁み込ませたトマシンにとって、常に柵の外側は、未知なる、混沌とした、「暗黒」が支配する世界なのである。さらにこの後、トマシンの歩みがいかに荒野を渡る風、雨、羊歯によって妨げられるかが詳細にわたって描写されているが、この点、ほぼ同時期の、次のようなユウステーシアの描写と明らかな対照をなしている。「傘からマントへ、マントから荒野草へ、荒野草から地面へとしたたり落ちるしずくの合間あいまに、それとよく似た音が彼女の唇を漏れるのが聞こえた。そして自然界のさめざめとした泣き顔が、所を変えてそのまま、彼女の泣き顔に繰り返されていった」(421)。同じ荒野に降りしきる雨でも、トマシンにとっては彼女の意志に抗う雨であり、ユウステーシアにとっては融合・合一の雨なのである。このように、ユウステーシアと荒野は互いに和合し合う傾向を帯びる一方、トマシンにとって荒野は、本質的に対立するもの以外のなにものでもないのである。このようなトマシンと荒野の対立関係は、上で挙げた引用に続く、次のようなトマシンの自然に対する考え方・感じ方についての描写にその由来を見出すことができるであろう。「ユウステーシアと違って、彼女は空に悪鬼の姿を見たり、叢や木の枝に敵意を感じたりするということがなかった。顔を打つ雨粒も蠍なんかではなくて、散文的なただの雨にすぎなかった。全体としてのエグドンも怪物でも何でもなくて、あたりまえの非人間的な広野にすぎなかった。この土地を恐れる彼女の気持ちは尤もなことだし、不機嫌きわまる際の野面を厭う気持ちだって理の当然である。しかし今、トマシン流の見方からすれば、それは人が大いに難渋を味わい、うっかりすると道に迷い、そして風邪でもひきこみそうな、風の吹きしきる雨びたしの場、というだけのことであった」(430)。トマシンは、ユウステーシアやクリスチャンのように荒野に超自然的なものを感じることがない。トマシンにとってあくまで荒野は「物質」的なもの、ベルクソン流に言えば等質的時空間の支配する場にすぎないのである。したがって荒野は人格を帯びたものとはならないし、ユウステーシアがなすような人間的感受性による荒野との融合は、彼女の場合決してありえないのである。

13) 夫クリムがエグドン・ヒースの自然と一体化して、楽しそうに鼻歌をうたいながらハリエニシダを刈っている姿を見て、ユウステーシアが次のように叫ぶ場面がある。『そんなことをする位なら、餓死した方がましだわ！』(314)。

14) クルツのシンボル化された「声」は、デリダのいう「現象学的声」に通底するものがあると言えるだろう。「[...] 声の『見せかけの卓越性』は、常に本質的にイデア的な性格を有している意味されるもの（シニフィエ）が、つまり『表現された』Bedeutung〔意 - 味〕が、直接的に〔即座に、無媒介的に〕表現作用に現前するこ

とに起因している。そしてこの直接的な現前性は、意味するもの（シニフィアン）の現象学的『身体＝物体』が、それが産み出されるまさしくその瞬間に姿を消すように見えるということに起因している。[…]、それはそれ自身を現象学的に還元して、その身体＝物体の内世界的な不透明性を純然たる透明性に変えるのである。可感的な身体＝物体とその外在性とのそうした消去は、意識にとって、意味されるもの（シニフィエ）の直接的現前性の形式そのものなのである。」（ジャック・デリダ、『声と現象』、林好雄訳（東京：筑摩書房、2005 年）、171-2　頁）。クルツのシンボル化された「声」は、それを志向するマーロウ（Marlow）の意識を通して、イデア的性格を帯びた意味されるもの（シニフィエ）の現前性（＝西洋的ロゴス（＝話す言葉・パロール）による世界観）へとつながっている。しかし万難を排してクルツのもとを訪れたマーロウは、原初的大地の闇によってクルツ自身が取り込まれ無へと帰されたことを知り、クルツの「声」を通して垣間見たイデア的世界は、結局自分の幻想でしかすぎなかったことを悟るのである。

15) セミオティクとサンボリクの概念については、ジュリア・クリステヴァ著『詩的言語の革命　第一部理論的前提』、原田邦夫訳（東京：勁草書房、1991　年）を参照されたい。さらにセミオティク／サンボリクと女性性／男性性の関係については、ジュリア・クリステヴァ著『恐怖の権力　＜アブジェクシオン＞試論』、枝川昌雄訳（東京：法政大学出版、1984 年）に詳しい。

16) ワイルディーヴについてシャーリー・A・ステイヴは次のように述べている。“He is uncomfortable in the presence of the heath-croppers, the wild ponies indigenous to the heath, who are noticed but virtually ignored by most of the Egdon folk.”（56）特にヴェンとの真夜中の賭けの場面で、村人やヴェンが何とも思わない“heath-croppers”をいらだたしげに追い払うワイルディーヴの姿が際立っている。このように、“heath-croppers”に象徴されるありのままの自然は村人やヴェンにとっては何の変哲もないごく日常的なものである一方、ワイルディーヴにとっては彼の神経を逆撫でるもので、彼の開墾された地所と同じく、何らかの人為的な手を加えなければとても扱い得るものではないのである。

17) こうしたワイルディーヴの本質は、次のようなユウステーシアの言葉に集約されている。ワイルディーヴが偶然にも大金を手に入れたことを知って、ユウステーシアは次のように叫ぶ。「何でもあたしの欲しいものを与えられる今、あの人はどんなにかあたしを自分のものにしたいことだろう！」（363）

18) このような、ユウステーシアのサンボリク性への凄まじいまでの固執の念がひときわよく理解できるのは、大金を手に入れたワイルディーヴの噂を聞いた後の彼女の姿からであろう。「ユウステーシアは、ワイルディーヴの幸運に夢中になっていて、クリムの運命の方が彼女の人生行路にどれくらい余計密接であるかを忘れてしまっていた［…］」（364）。ワイルディーヴの大金がもたらすであろう、自己を確立させてくれるサンボリクの恩恵に深く同化し、没入するユウステーシアは、ふと自分がおかれている現実の境遇すらも忘れてしまう。

19) クリムとの諍い後ミスト・オーヴァの実家に戻り、雨塚で死を遂げるまでの間、家に閉じこもるユウステーシアの姿が頻繁に描かれる。「一週間が過ぎたが、ユウステーシアは一歩も家の外へ出なかった」（402）、「望遠鏡を一覗きすると、そのまま家に入ってしまってずっと姿を見せなかった」（403）、「[…] 鎧戸は閉ざされ、扉もしまったままで、[…]」（404）。このような彼女の姿は、彼女がこの時既に荒野と接触するやいなや自身の身が無化されていくような漠然とした不安感を覚えていたことを示唆していると言えよう。そして実際に、家



出を決意し荒野に赴くや、彼女の死或いは荒野による彼女自身の存在の無化は現実のものとなったのである。ちなみにこうした荒野とユウステーシアの関係は、母と子の関係に酷似している。最初に遭遇する他者なる母（荒野）との未分化状態を、ユウステーシアは父の権威を帯びたワイルディーヴやクリムの存在、或いは屋内というスペースで断ち切ろうとするが、結局死を迎えるにあたって母（荒野）のもとへと戻っていくのである。このように、この作品全体をユウステーシアのエディプス以降の精神的成長の過程を描いたもの、ととることも可能かもしれない。

20) すなわちステイヴは“her [Eustacia’s] co-optation by culture”（54）という表現を用い、ユウステーシアが屋内に閉じこもるのは、“culture” による彼女の取り込みによるものだとしているが、むしろ彼女の方が“culture”（サンボリクなもの・確立されたもの）を利用して、自己の存立の安定化をはかっているのである。

# ‘Barbara of the House of Grebe’における「病」としてのセクシュアリティ

吉田　郁世

## 序

女性のセクシュアリティの定義は、19 世紀の間に大きく変化した。ヴィクトリア朝中期のイングランドにおいては、女性は「いかなる種の性的感情にも悩まされることはない」という性医学者ウィリアム・アクトンに代表される説が有力だったが[1)]、ヴィクトリア朝末期になると、「身体上の機能と健康上の必要」という見地から、女性にも性的な快楽をおぼえる能力が備わっていることが認められるようになった[2)]。 しかし、セクシュアリティは科学的な問題として捉えられ、精神医学や病理学の場で研究・管理されており、女性のセクシュアリティは、少しでも規定から外れると「病」とみなされることに変わりはなかった。文学作品においても、セクシュアリティを描写するという行為は依然タブーとされ、厳格で道徳的な検閲制度により統制されていた。このような状況にあって、トマス・ハーディは、「生理学上の事実としての生」を「性的な関係に基づいて」率直に描写することの大切さを訴え、恋愛や結婚の問題と関係が深いセクシュアリティに注目した小説を出版している[3)]。 男女の関係をありのままに表現しようとするハーディの姿勢は、ヴィクトリア朝の検閲制度の観点からは受け入れがたいものであったが、ハーディは長編小説だけではなく短編小説においてもこのテーマを扱い続けている。

「グリーブ家のバーバラ」（‘Barbara of the House of Grebe’）が収録されている『貴婦人の群れ』（*A Group of Noble Dames*: 1890 年初出）は、『ダーバヴィル家のテス』（*Tess of the d´Urbervilles*: 1891）と執筆時期が重なっており、セクシュアリティや出産をめぐる問題に着目している短編作品集



である。「中部ウェセックス現地調査・古物研究会（the Mid-Wessex Field and Antiquarian Club）」のメンバーたちによって皮肉をこめて語られるのは、10 人の貴婦人たちの性と妻や母としての生き方である。『貴婦人の群れ』の一部は『グラフィック』（*The Graphic*）のクリスマス特集号に掲載されたのだが、評判が芳しくなかった。『グラフィック』の編集者であったウィリアム・アルジャーノン・ロッカーは、「ヴィクトリア朝の淑女たちにふさわしい読み物になるように」、出版前の物語の内容を数箇所変更するようハーディに要請したが、この作品は変更後もロッカーの期待にそうようなものにはならなかった[4)]。 特に「グリーブ家のバーバラ」は、当時はもとより後の時代の批評家にも痛烈に批判された作品である。『スペクテイター』（*The Spectator*）の書評は「非常に不快で、不自然」な物語であると非難し、ジョージ・ムーアはこの作品を槍玉に挙げてハーディを嘲笑している[5)]。

「グリーブ家のバーバラ」は、ゴシック風の恐怖体験や虐待行為の細密な描写を特徴とする一方で、女性のセクシュアリティに関する問題を大きく取り上げている。物語の語り手である外科医は、上流階級出身の娘であるバーバラの幼稚さや思慮分別に欠けた行動を嘲笑しながらも、そのセクシュアリティを「病」として興味深げに観察し、バーバラが発狂して死に至るまでの過程をつぶさに語っている。バーバラのセクシュアリティは大胆に描写されているため、この作品からハーディがいかにして当時の検閲制度と折り合いをつけながら女性のセクシュアリティを表現していたのかをうかがい知ることができる。本稿では、観察者としての男性と観察される側の女性という構図を踏まえた上で、作品に表現されているヒロインのセクシュアリティや狂気を、精神医学に代表されるヴィクトリア朝の女性観との比較をもとに、詳しく見ていきたいと思う。

## I

準男爵の一人娘で気立てがよく可愛らしいバーバラは、自分の階級にふ

さわしいという理由で父親が薦めていたアップランドタワーズ伯爵を拒絶し、エドモンド・ウィローズというハンサムな青年と駆け落ちするが、結局は両親を頼って生活せざるを得なくなる。語り手は、バーバラが甘やかされて育った幼稚な娘であり、思慮分別に欠けた行動に出やすいことを強調している。この強調により、読者はバーバラが純粋で世間知らずな娘であるという印象を受ける。しかし、バーバラが自分の運命を変えるための行動に出たことを軽視してはならない。アップランドタワーズの友人は、物語の冒頭で、バーバラが「小鳥と同じで、打算的なところなど全くない」（249）と言っているが、その発言が誤りであることはすぐ後に示されている[6)]。 舞踏会の日、バーバラは仮病をつかって部屋に下がり、そのまま屋敷を出てウィローズとロンドンに向かう。この二人の駆け落ちは「巧妙に計画」（252）され、「前もってよく考え抜いた行動」（252）であり、駆け落ちを促したのはウィローズではなくバーバラである。これら一連の行動により、バーバラが語り手の言うような幼稚で従順な娘であるかどうかは疑わしくなる。バーバラは、ハーディの小説に登場するヒロインたちのように、社会の因襲に抵抗する女性なのである。しかし、小説のヒロインたちの激しい抵抗がしばしば失敗に終わるように、バーバラの抵抗も失敗に終わる。バーバラは経済的な事情や身分違いの結婚をしたことから生じる不安により、両親のもとへと戻るのである。

家柄や血統を重んじるバーバラの両親は、跡取り娘が一般市民にすぎないウィローズの妻となったことを不名誉に感じて落胆するが、ウィローズの容貌の美しさやその祖先が今は零落してしまった貴族の末裔と結婚していたことを知ったために、二人の「身分不釣合いな結婚（*misalliance*）」(255) を許すという打算的な人間である。バーバラにふさわしい人物になってほしいというグリーブ準男爵の願いを受けて、ウィローズはヨーロッパ大陸で教養を磨いて精神的な成長を見せ、ヴェネツィアでは火災に遭った劇場から人々を救出するという英雄的な活躍をする。しかし、頭部に大やけどを負って美貌を失ったウィローズは、バーバラから拒絶されて外国へと旅



立ち、失意のあまり病に侵されて命を落とす。ハーディは、おとぎ話のヒーローのような性格を持ちながら、結局のところ階級差を乗り越えることができず、不幸のうちに人生を終えるウィローズを描くことによって、この物語がより現実に即したアンチ・ハッピー・エンディングになることを示唆している。

やけどで怪人のような姿に成り果てたウィローズを恐怖のあまり拒絶し、逃げ出してしまったバーバラに対して、語り手は彼女が幼稚であることを再び強調し始める。「少女時代の気まぐれな空想」(265) から抜け切れていないために、バーバラの恋愛感情はすぐに冷めてしまうような性質のものとして解釈され、その精神の弱さは彼女が病気がちであることと結びつけられる。バーバラの顔立ちは可愛らしいが「子どものよう（infantile）」（254）であり、その口元は彼女の「神経の過敏さ」（254）を示していると述べられる。バーバラは女性であるがゆえに精神的にも肉体的にも脆弱であり、いつまでも未発達な少女の段階に留まっているとみなされるのである。

バーバラは、愛情よりも家柄を重んじる両親の勧めに従ってアップランドタワーズと再婚するが、新しい夫を愛することができない。バーバラはまだウィローズを愛しており、その愛情は、彼女が彼の死を知った時に鮮明なものとして蘇る。おりしも、ウィローズに生き写しの等身大立像がイタリアから彼女の元に届く。これまでの話の流れからは、純粋で幼さの残っているバーバラが、情熱やセクシュアリティを内に秘めているとは到底想像できないのだが、この彫像がきっかけとなって彼女の意外な性質が徐々に明らかにされていくのである。初めて彫像と対面した時、バーバラはウィローズの不運に対して「激しい哀れみ（passionate pity）」（267）を感じ、像を見つめながら「ある種の恍惚状態」（268）に陥って立ちすくむ。やけどで醜くなったウィローズが、彫像となって「太陽神アポロ」（268）に例えられるような完全な美貌を取り戻したことにより、彼女のセクシュアリティを呼び覚ましたのだ。バーバラのセクシュアリティはアップラン

ドタワーズの視点から描写されており、彫像が届いた翌週、彼は妻の中で何かが大きく変化したことに気づく。バーバラの顔には、それまで見たことのない「静かな恍惚、胸の内にしまわれた至福の色」（268）が浮かんでいた。その後、アップランドタワーズは、妻が毎晩寝室を抜け出し、私室に置いてある彫像に向かって情熱的に愛を囁いていることを知る。

そしてついにある晩、アップランドタワーズはバーバラが私室に入っていくのについて行き、彼女の異常な様子を目にする。

> . . . Barbara within it [the closet], standing with her arms clasped tightly round the neck of her Edmond, and her mouth on his. The shawl which she had thrown round her nightclothes had slipped from her shoulders, and her long white robe and pale face lent her the blanched appearance of a second statue embracing the first. Between her kisses, she apostrophized it in a low murmur of infantile tenderness: 'My only love how could I be so cruel to you, my perfect one so good and true I am ever faithful to you, despite my seeming infidelity! I always think of you dream of you during the long hours of the day, and in the night-watches! O Edmond, I am always yours!' Such words as these, intermingled with sobs, and streaming tears, and dishevelled hair, testified to an intensity of feeling in his wife which Lord Uplandtowers had not dreamed of her possessing (269-70).

亡くなったウィローズに生き写しの彫像は、静物であるにもかかわらず、バーバラのセクシュアリティを呼び覚ます力をもっており、バーバラはウィローズを情熱的かつ誠実に愛したいという欲望を露わにしている。

フランチェスコ・マローニが指摘するように、ハーディはこの物語において「エロスと逸脱との間にある強い結びつき」を扱っているといえる[7)]。女性のエロスや逸脱がタブーとされていた時代にあって、このようなハーディのセクシュアリティの描写は、同時代の人々から激しい非難を浴びた。先に挙げた『スペクテイター』の書評では、バーバラの行動が「彫像相手のぞっとするような性愛行為」であると述べられている[8)]。 また、T. S.



エリオットは、読者に道徳的害悪を及ぼす作品として例に挙げた「グリーブ家のバーバラ」を次のように酷評している: “In Barbara of the House of Grebe we are introduced into a world of pure Evil. The tale would seem to have been written solely to provide a satisfaction for some morbid emotion.”[9)] 同様に、エリオットは、ハーディの後期作品における「極端な感情主義」は「堕落の徴候」であり、「激しい肉欲」は人間一人ひとりの差異を消していると主張している[10)]。

エリオットに代表される反応は、女性のセクシュアリティを恐れ、過度の欲求を示す女性は病気であるとみなしていたヴィクトリア朝の精神科医の態度と重なるものがある。バーバラの振舞いは、19 世紀の医者に狂気の徴候であるとされても不思議はなく、フランスの精神科医ジャン・エティエンヌ・エスキロルならば、バーバラの症状を「エロトマニア（erotomania）」であると診断したであろう。エスキロルはハーディと同世代の人物ではないが、エロトマニアは 19 世紀末になっても、道徳の問題や過度の性欲の問題と関連づけられて研究されていた[11)]。 エスキロルの定義によれば、エロトマニアは「極端な性的感情によって特徴づけられる、慢性的な脳の病気」であり、生殖機能の問題から起こる色情狂（nymphomania）とは区別されている。エスキロルは、エロトマニア的な愛情が「汚れのない高潔なもの」であり、エロトマニアの患者は「無生物」ですら愛情の対象とすることができると主張していた。

エロトマニアは 19 世紀の精神科医が好んで取り上げていた病例であるが、それは、極端な性欲が特徴的である病例として女性患者を描写できると同時に、その精神の汚れのなさを強調できるという理由からだった[12)]。

実際、エロトマニアと診断された女性患者は、バーバラと同じように、本来は善良で信心深い性質を持つ人物として描かれていることが多い。次に挙げたエスキロルのエロトマニアに関する説明は、バーバラの症状に該当するものである。

In erotomania, the eyes are lively and animated, the look passionate, the discourse tender, and the actions expansive; but the subjects of it never pass the limits of propriety. They, in some sort, forget themselves; vow a pure, and often secret devotion to the object of their love; make themselves slaves to it; execute its orders with a fidelity often puerile; and obey also the caprices that are connected with it. While contemplating its often imaginary perfections, they are thrown into ecstasies. Despairing in its absence, the look of this class of patients is dejected: their complexion becomes pale; their features change; sleep and appetite are lost. They are restless, thoughtful, greatly depressed in mind, agitated, irritable and passionate. The return of the object beloved, intoxicates them with joy.[13]

バーバラは亡き夫ウィローズの彫像を飽きずに眺めてエクスタシーに浸り、像に対して永遠の愛を誓っている。クリスティン・ブラディは、バーバラが「宗教的な情熱」の力によってウィローズの像を崇め、自分の作り上げた空想の世界に陶酔しきっていると指摘しているが、これもエロトマニアの徴候にぴったりと一致している[14]。ウィローズの彫像の置き場は、聖像を安置する「天蓋付き壁龕（tabernacle）」（268）であると表現されているため、バーバラは彫像を神として祭っていたといえる。ウィローズは、アドニスやアポロといったギリシア神話の登場人物に例えられるように、常に異教の神のイメージで表象されている。そのウィローズに生き写しの彫像を密かに愛するバーバラは、ヴィクトリア朝の人々の目には官能的な異端者として映ったと考えられる。

一部始終を目撃したアップランドタワーズにとって、バーバラの表情や精神の変化は顕著なものであり、その自己抑制力の欠如に彼は憎悪を感じている。このように、女性のセクシュアリティに対する男性の不安が生じたのは、男女は根本的に違うという神話が揺らぎ、ジェンダーの境界線の曖昧さが露呈した 19 世紀末のことである。男性は女性の底無しのセクシュアリティによって性的・道徳的に堕落する恐怖に怯えていたのである。



曖昧になったジェンダーの境界を再び強固なものとし、男性の不安を解消するためには、「正しい」女性のセクシュアリティを定義する必要がある。こうして、精神医学の世界では、生殖に関わる女性のセクシュアリティのみが「正常」であるとされ、そこから逸脱したものは全て「異常」なセクシュアリティであるとみなされた。精神医学における女性のセクシュアリティの定義は他の分野でも適用されることとなり、19 世紀末の絵画では、性的に貪欲な宿命の女とその凶暴性が流行のテーマとして頻繁に扱われた。文学では、オスカー・ワイルドの『サロメ』（*Salome*: 1894）に象徴されるように、不可能な愛を狂おしく成就しようとするヒロインを通じて、フェティシズムの耽美とともに、去勢に対する男性の恐怖が示されていた。このように、19 世紀末には、女性のセクシュアリティに対する関心が高まる一方で、女性に対する社会的な強迫観念がこれまで以上に強まり、その結果、女性嫌悪的なイデオロギーが急速に広まったといえる。

## Ⅱ

「異常」の象徴である過剰なセクシュアリティを有することを目撃されたバーバラは、アップランドタワーズに虐待されるという罰を受ける。アップランドタワーズの虐待行為は、斬首されたヨカナーンに口づけをしたサロメの恐るべきセクシュアリティを目の当たりにして動揺し、彼女の殺害を命じるというヘロデ王の行為に通ずるものがある。もともとアップランドタワーズは、バーバラが自分を「情熱的に愛せないこと」（266）に次第に苛立つようになり、後継者の生まれる兆しが全くないことで「お前は何の役に立っているのか」（266）と彼女を責めるようになっていた。妻が彫像に対して情熱的な愛情を抱いていることを知った時、アップランドタワーズの怒りは頂点に達する。子が授からなければ、爵位を甥に譲渡しなければならないアップランドタワーズにとって、バーバラの不実な行動は一族の未来を台無しにするような脅威であったといえる。また、アップランドタワーズは、自分には性的欲望を感じないバーバラが、自分よりもは

るかに身分の低い亡き夫の像に夢中になっていることに激しい屈辱を感じたに違いない。バーバラは、ヴィクトリア朝のジェンダー規範を侵犯する危険な女性であり、処罰すべき対象として認識されているのである。後継者を残すことに全く貢献しない妻が、生殖とは無縁の場で性的に覚醒していることを知って不安と怒りに駆られたアップランドタワーズは、ウィローズの像の顔を負傷後の状態そっくりに歪め、嫌がるバーバラに見せ続けるという残虐な仕打ちを始める。

バーバラの「病的」なセクシュアリティを「正常」なものにしようというアップランドタワーズの試みは、「治療（treatment）」（273）として捉えられている。この作品がハーディの心理学の学説への関心を知る上で非常に重要であると主張するローズマリー・サムナーは、アップランドタワーズの虐待行為が 20 世紀に発案された嫌悪療法と合致していると指摘している[15]。ここで注意したいのは、この「治療」と呼ばれる行為が女性の身体を通して行われていることであり、女性の精神を飼いならすことを目的としているということである。この物語の語り手は、「どのようにして恐怖心が性癖を変化させ得るのか」（274）ということに関心を示しており、その科学的な好奇心及び女性の本質やセクシュアリティに対する嫌悪感は、アップランドタワーズの態度に投影されているといえる。バーバラは、女性のセクシュアリティを操作するための実験材料になり下がり、その「症状」がどのような変化を見せるのかということのみに関心が置かれている。

「正常」からの「逸脱者」であるバーバラに対するアップランドタワーズの態度は、「治安判事」（265）として罪人を裁き、罰を与える時の悪名高いまでの厳しさと重なる。自分の行いが妻の「病」を治し、貞節を取り戻すのに効果的であると信じてやまないアップランドタワーズは、バーバラが衰弱しているのにもかかわらず残虐さを増していき、ついにはこのお仕置きに夢中になってしまい、バーバラが正気を失うまで自分がやり過ぎたことに気づかない。こうしてアップランドタワーズは、無意識のうちに



初めて感情をあらわにする。自制心を失っている彼の様子が「正常」でないことは明白なのだが、彼の行為は語り手の外科医や聞き手である研究会のメンバーたちによって糾弾されることはない。それどころか、語り手は、アップランドタワーズの虐待行為を医学的な実験と重ね合わせ、患者であるバーバラの反応を通じて、女性の精神と肉体を分析し、理解する喜びをメンバーたちと共有しているのである。

アップランドタワーズの虐待に耐えられなくなったバーバラは、彼を永遠に愛することを誓ったが、その症状はずっと深刻なものになったことが明らかにされる。

> The upshot was that the cure became so permanent as to be itself a new disease. She clung to him tightly that she would not willingly be out of his sight for a moment. She would have no sitting-room apart from his, though she could not help starting when he entered suddenly to her. Her eyes were wellnigh always fixed upon him. If he drove out, she wished to go with him; his slightest civilities to other women made her frantically jealous; till at length her very fidelity became a burden to him, absorbing his time, and curtailing his liberty, and causing him to curse and swear. If he spoke sharply to her now, she did not revenge herself by flying off to a mental world of her own (274).

アップランドタワーズの「治療」とは、過度な性欲を抑制するための道徳的矯正という名目のもとに女性の性質を故意に変えようとする行為であり、ウィローズの彫像が歪められたように、バーバラの精神も歪められたのである。バーバラはアップランドタワーズに対する激しい性的欲望を抑えることできなくなり、9 年間のあいだに 11 人もの子どもを出産する。しかし、大部分の子どもが早産であったり、数日で亡くなったりして、結局女の子が一人無事に成長しただけである。恐怖の刺激により、アップランドタワーズへの貞節は保たれるようになり、バーバラのセクシュアリティは生殖にのみ結びつくものへと変化したが、それは望ましい状態という

よりも、「新しい病気」として捉えられている。バーバラは、ストーカーのように夫に執着し、頻繁すぎる妊娠を経験することで、肉体と精神が徐々に崩壊していくのである。

このような肉体と精神の崩壊は、月経や妊娠、出産を経験することのない男性と比較して、女性の身体性を強調する一方で、肉体に左右されやすい女性の精神の弱さという定説を裏づける。自制心のない行動を取り続けるというバーバラの変貌は、ヴィクトリア朝の人々にとってひどく不快であり、狂気の沙汰であると捉えられたに違いない。すっかり疲弊しきったバーバラは、療養先のフィレンツェで亡くなる。「異常」の象徴となった彼女は、もはや「正常」な状態に戻ることが不可能であると判断され、この世から葬り去られるのである。

バーバラの死後、メルチェスターの主席司祭が彼女の生涯に着想を得た説教をするが、そこで批判されるのは、バーバラがウィローズの「外形の美」のみに惹かれ、「官能的な愛」に溺れたことである（276）。「官能的な愛」は不道徳であり、往々にして「病」として読み取られるため、バーバラの愛情は、「正常」からの逸脱と捉えられるのである。語り手が物語を終えた後、メンバーたちもまた、ウィローズに対するバーバラの愛情を話題にしている。「本の虫」と呼ばれる年配の者は、「女性にとって本質的な、誠実であろうとする本能」がウィローズへの愛情を呼び覚ましたのだと言う（276）。センチメンタルな者は、「彫像の中に現実」を見、「夢の中にうつつ」を見るバーバラの能力は、「男性が決して持ち得ない」ものだと付け加えている（276）。そして、地方司祭は、バーバラのウィローズに対する愛情が「潜在的な真実の愛というよりは、衝撃を与えられて蘇った情熱の例」であると、メルチェスターの司祭と同様の定義をしている。いずれの発言も、バーバラの性質が女性特有のものであるという見解で一致しており、性差が強調されているのは明らかである。他方、性的に倒錯しており、残忍な処罰を妻に与えたアップランドタワーズの愛情の真偽や道徳性が問われることは皆無である。この点から、狂気に関するダブル・



スタンダードが、セクシュアリティに関するダブル・スタンダードから生み出されたということが明らかになる。

## 結論

ハーディは、「グリーブ家のバーバラ」において、タブーとされていた女性のセクシュアリティの描写を行っただけでなく、それを当時の性差の問題と結びつけて提示している。観察者としての男性医師が語るのは、ヒロインの心身の弱さに端を発する「正常」から逸脱したセクシュアリティと狂気に満ちた行動である。この物語における女性のセクシュアリティは「病理的」なものとして強調されおり、語り手の態度からヴィクトリア朝に存在したジェンダー・イデオロギーが立ち現われてくる。窃視的な語り手は、バーバラの行動や心情を詳細に伝えることで、女性の「本質」に対する嫌悪感と同時に、その「本質」を知るという喜びを聞き手であるメンバーたちと共有している。この物語は、女性不在のホモソーシャルな空間で語られており、女性の「本質」について語り合うことで、メンバーの男性たちは結束を強めているのである。このように、女性のセクシュアリティや狂気を観察することで女性の「本質」を探ろうとする男性の視線や、その観察を通じてジェンダー・イデオロギーが構築されていく過程を暴いているという点で、「グリーブ家のバーバラ」は、非常に重要なハーディ作品であるといえる。

## 注

＊本稿は日本ハーディ協会第 48 回大会（2005 年 11 月 5 日、於東京理科大学）における口頭発表原稿に加筆修正を施したものである。

1) William Acton, *The Functions and Disorders of the Reproductive Organs in Childhood, Adult Age, and Advanced Life Considered in their Physiological, Social, and Moral Relations*. (London: John Churchill and Sons, 1865, 1965), 112.

2) Elaine Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. (London: Virago Press: 1990, 2001), 21.

3) Thomas Hardy, 'Candour in English Fiction' in *The Fin de Siècle: A Reader in Cultural History c.1880-1900*. eds., Sally Ledger and Roger Luckhurst, (Oxford: Oxford University Press, 2000), 117.

4) A letter from William Algernon Locker to Thomas Hardy (25 June, 1890). Michael Millgate, *Thomas Hardy: A Biography*. (Oxford: Oxford University Press, 1982), 304-5.

5) 'A Group of Noble Dames', the *Spectator*, vol. 67 (1891), 164 および George Moore, *Conversations in Ebury Street*. (London: William Heinemann, 1930), 85-95 を参照。

6) Thomas Hardy, *Wessex Tales and A Group of Noble Dames* (London: Macmillan, 1977). 本論での作品からの引用は、すべて New Wessex Edition による。

7) Francesco Marroni, "The Negation of Eros in 'Barbara of the House of Grebe'", *The Thomas Hardy Journal*, vol. 10, no. 1 (Feb 1995), 36.

8) *The Spectator*, 164.

9) T. S. Eliot, *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy*. (New York: Harcourt, Brace and Company, 1933), 62.

10) Ibid., 59-60. 中橋一夫による邦訳に付記された注には、T. S. エリオットが「極端な感情主義」とみなした点が以下のように推測されている：「バーバラが第一の夫の恐ろしい容貌に驚いたり、その美しい肖像に恍惚の境に入ったりする感情の変化は、感情だけが問題になっていて、夫に対する倫理的な意識が稀薄である。殊に第二の夫の復讐に見られる恐怖は全く病的な感情を刺戟するばかりで、この夫には人間らしい善悪の倫理感からの苦悩がない。こういうところをエリオットは、伝統の喪失から生れる悪魔的な影響と考えているのであろう。」中橋一夫訳（平井正穂・小野寺健加筆）「異神を追いて」『エリオット選集』第 3 巻所収（東京：弥生書房, 1959） 82-83 を参照。

11) 例えば、Esquirol の説を支持していた Alexander Morison は、狂気と人相学の関係に関心を持ち、特にエロトマニアの患者の表情を治療前後で比較した書物を出版している。また、「エロトマニア」という用語は、George Egerton や Sarah Grand などのセクシュアリティを扱う作品を批判する際に使用されている。James Ashcroft Noble, 'The Fiction of Sexuality', *Contemporary Review*, vol. 67 (Apr 1895), 490-98 および Hugh E. M. Stutfield, 'Tommyrotics', *Blackwood's Edinburgh Magazine*, vol. 157 (1895), 833-45 を参照。

12) Jenny Bourne Taylor and Sally Shuttleworth, eds., *Embodied Selves: An Anthology of Psychological Texts 1830-1890*, (Oxford: Clarendon Press, 1998), 229.

13) Jean Étienne Esquirol, 'Mental Maladies: A Treatise on Insanity' (1837) in *Embodied Selves*, 258.

14) Kristin Brady, *The Short Stories of Thomas Hardy: Tales of Past and Present*. (London: Macmillan, 1982), 61.

15) Rosemarie Sumner, *Thomas Hardy: Psychological Novelist*, (London: Macmillan, 1981), 23-30.



# 「グリーブ家のバーバラ」における ゴシックパロディ

菅 田　浩 一

トマス・ハーディ（Thomas Hardy）の短編小説「グリーブ家のバーバラ」（"Barbara of the House of Grebe," 以下、「バーバラ」とする）は、1 枚のゴシック絵画のように思える。陰鬱な空を背景にして、アップランドタワーズ（Uplandtowers）というゴシックタワーが聳え立ち、バーバラという蔓草がタワーに絡みついている。タワーの足元では、ウィロウズ（Willowes）の醜い彫像の破片が地面から少し見えている。そんな構図である。

この構図は、18 世紀後半から 19 世紀前半の英国古典ゴシック小説のパロディとなっている。パロディとは、今現在に視点を据えて先行する文化を criticise することである。「バーバラ」におけるゴシックパロディの図像には一体何が描き込まれているのか。古典ゴシック小説の何を継承し、何を変えているのか。

デイヴィッド・パンター (David Punter) は、英国古典ゴシック小説は 18 世紀後半における中産階級の貴族に対する恐怖感を描いていると指摘する。つまり、中産階級は「奇妙な階級の混血」（*Literature* 425）から生まれた新興勢力で、由緒正しい貴族階級と違って、「誕生のトラウマのようなもの」（*Literature* 425）を抱えている。ゴシックは中世の封建時代の暴虐を描いており、土地所有者階級に対する中産階級の恐怖心を代弁しているというのである。クリス・ボールディック（Chris Baldick）によれば、ゴシック小説は「貴族あるいは尊大な地方の旧家の根強い暴虐と腐敗」（xxi）を描く。古典ゴシック小説は、「近代によって葬られた専制」（xxi）がいつ復活するかもしれないという中産階級の恐怖心を描き込んでいるのである。

「バーバラ」は土地所有者階級の暴虐を描いており、古典ゴシック小説のテーマを継承していると言える。とはいえ、古典ゴシック小説では、ヒーローとヒロイン双方が土地所有者階級に属しており、2 人がめでたく結婚して物語の幕を閉じるのに対して、「バーバラ」では、ヒーローが市民階級の若者であり、土地所有者階級のヒロインと階級が異なる。この変更は、古典ゴシック小説との決定的な違いとなっている。前述のゴシック絵画で言えば、ゴシックの悪漢であるはずのアップランドタワーズがヒロインのバーバラと結婚し、2 人でヒーローのウィロウズを踏みつけにしている。以下、「バーバラ」におけるゴシック絵画の絵解きをして、そのパロディ性を明らかにする、というのが本稿の目的である。

ゴシックは、性、死、奇形、狂気、暴力など、タブー（taboo）のミステリーを暴くジャンルである。タブーを暴くことは、禁忌を表に出すことであり、世間一般の価値観を転倒させる性質を持つ。したがって、制度検閲の的になり、制度転倒の起爆剤になる。

ハーディの未出版の処女作『貧乏人と淑女』（*The Poor Man and the Lady*, 1868）は、アレクサンダー・マクミラン（Alexander Macmillan）から「上流階級批判の要素が強すぎる」という理由で出版を拒否され、ジョージ・メレディス（George Meredith）から、「過激な階級風刺は批評家の餌食になる」ので、若いうちから自らの政治的社会的思想を宣言すべきではないと忠告を受けた（Page 334）。これは、階級批判が当時の英国でタブーであったことの証であり、土地所有者階級の専制が 19 世紀後半の英国でまだ生きていたということになる。前述のパンターやボールディックの定義にしたがえば、ハーディは職業作家としての出発に際して、すでにゴシック的なテーマを持っていたと言える。しかし、前述の死や性は、人間が誰しも直面する根源的なテーマであり、ゴシックでなくとも、多くの小説で描かれており、それらをすべてゴシックと呼ぶことはできない。ゴシックをゴシックたらしめているものは何か。

それは sublime と grotesque という 2 つの観念である[1]。sublime と



grotesque は、恐怖に関する美的感覚を表現する用語であり、ゴシックの 2 大要素としてきわめて重要である。たとえば、穏やかに降り積もる純白の雪に埋もれた死は、恐怖よりも美しさを強調し、リンチにかけられた血まみれの死はおぞましく怖い。前者は読者に死についてじっくりと考えさせる効果があり、宗教的な含意を持つ。一方、後者は読者の死への恐怖心をあおるばかりで、宗教的な含意がない。前者は sublime で、後者は grotesque である（菅田「ゴシック小説と sublime」43）。ゴシックは sublime と grotesque を使って読者の感覚を刺激しながら、タブーを描くジャンルである。前述の例では、死というタブーを描くための表現方法として、純白の雪という sublime な自然や、暴力や流血の grotesque が使われるのである。

人間には怖いもの見たさがあり、ゴシックは人間の好奇心を強く刺激する。アン・ラドクリフ（Ann Ward Radcliffe）によれば、恐怖には terror と horror の 2 種類あり、両者は正反対の観念である。前者は、人間の「魂を拡張し、人生の高みに向けてその能力を覚醒」（149）させる。後者は、人間の「魂を縮ませ、凍らせ、その働きをほとんど無力」（149）にする。したがって、ラドクリフの定義を援用すれば、terror と horror は、それぞれ sublime と grotesque に対応し、両者は正反対の観念であるというのが古典的な分類方法である。

とはいえ、実際はそうとも言い切れないのではないだろうか。これらの語はすべて、恐怖に関する美的感覚を表現する用語として、どこか重なり合うものがあり、完全に区別することは不可能だと思われる。sublime ／ terror を徹底的に追求すれば grotesque ／ horror が見えてくるかもしれないし、その逆もあり得るかもしれない。そのような可能性が皆無だとは誰にも断言できないと思えるのである（菅田「ゴシック小説と sublime」44）[2]。しかも、現代では terror や sublime の意味合いがすっかり変質したという意見もある。パンターの定義を援用すれば、sublime は grotesque に吸収されたとみなされる。18 世紀の sublime は、山の崇高など、怖いけれど美的であったが、21 世紀の sublime は、神ではなく、ただ恐ろしく醜悪

なものとなり、grotesque の観念に吸収されてしまった、というのである（“Terror” 235; 菅田「ゴシック小説と sublime」53-54）[3]。

sublime と grotesque 双方は、18 世紀から現代まで、その意味内容が変化している。ハーディはどこに位置するのか。簡潔に言えば、人間の社会において、キリスト教の神の観念が揺らいで、grotesque な世界に近づいていく過渡期の作家と言える。ハーディは sublime に関して、grotesque に吸収された 21 世紀的 sublime ではなく、18 世紀の古典的な sublime を想定し、それを変形させたりアイロニカルに機能させる作家である。したがって、以下で言及する sublime はすべて 18 世紀的 sublime を指すものとする。

具体的に見てみたい。

前述した通り、sublime は、人間に超越的な力を感じさせて人間を高めるもので、漠然とした宗教的感情を伴う。古典ゴシック小説では、基本的にキリスト教の創造神を想定しているのに対して、「バーバラ」で強調されるのは、神ではなく、家系という血の運命である。つまり、土地所有者階級同士が結婚し、「身分違いの結婚」（255）[4] が破綻することは、すでに生まれた時点で決定済みであり、この力は、社会の convention や親の野心より、もっと強烈に人間の人生を支配しているというのである。

「バーバラ」で、“blood” という単語は 3 度使われて（251, 252, 253）、いずれもウィロウズとバーバラの階級が異なることを示す文脈で使われている。また、ウィロウズの先祖が貴族の末裔と結婚し家系が絶えたことは、身分違いの結婚をして破局するウィロウズの運命を暗示している。一方、バーバラは、父と祖父が「立派な市民であった」（265）ことぐらいしか主張できない男性よりも、十字軍遠征で多数の異教徒を殺害した家系に生まれた男性の方が夫として相応しいと考える。これは、彼女が土地所有者階級の男性と結婚し、自分たちとは階級が異なり異質な存在であるウィロウズを踏みつけにすることを示唆している。つまり、先祖の行為は何世代も後の若者によって反復されるということであり、血の運命の怖さを強調し



ていることになる。さらに、「遺伝的な性質」（247）は、アップランドタワーズでは冷静で策略家の血筋、バーバラでは衝動的な性質、ウィロウズでは誠実さとして図式化され、アップランドタワーズが他の 2 人に対して専制的な立場にあることが示されるのである。

一方、「バーバラ」では、自然の sublime と神の摂理（providence）がアイロニカルに使われて、grotesque に繋がる。

自然の sublime は、『フランケンシュタイン』（*Frankenstein*,1818）や『ユードルフォの謎』（*The Mysteries of Udolpho*, 1794）のアルプス山脈など、古典ゴシック小説で多用された。人間は壮大な山を見上げて怖さを感じると同時に、そのような自然を創造した神の偉大さを思うのである。providence は、『オトラント城』（*The Castle of Otranto*, 1764）で、正統な王位継承者の名を告げたアルフォンソ（Alfonso）の亡霊が天空に現れた聖ニコラス（saint Nicholas）に迎えられ光に包まれて姿を消したり、『イギリスの老男爵』（*The Old English Baron*, 1778）で、正統な後継者のエドマンド（Edmund）を迎えるべく、風が吹いて邸の扉がすべて開いたりする場面などで描かれる。

*O.E.D.*（1989）によれば、“sublime” は、ラテン語 “*sublimis (sub + limen)*” から来ており、“*sub*” とは “up to,” “*limen*” とは “lintel” を意味する。“lintel” とは、「楣（まぐさ）：窓や戸口の上部に渡した横木」のことで、“sublime” は「高く持ち上げる」という含意を持つ。

自然の sublime は、グランドツアーに出たウィロウズの手紙に関する語り手の説明で言及される。モンスニでアルプス越えの体験をしたウィロウズは、バーバラに「恐ろしい吹雪」（254）に遭遇し命の危険を感じたと書き送る。「バーバラ」の時代設定は「あと 20 年ほどで前世紀が終わろうとする頃」（247）つまり 1780 年頃で、古典ゴシック小説全盛の時代にあたる。自然の sublime は、17 世紀末のグランドツアー体験者によって英国の国民に紹介され、18 世紀後半からの古典ゴシック小説の主要な観念に発展した。ウィロウズの手紙は、「アルプス山脈を見たときの恍惚とした喜

悦は、恐怖や、ときにはほとんど絶望と混ざり合い、異常なほど強烈な感覚だった」（381）と書いたジョン・デニス（John Dennis）など、17 世紀末のグランドツアー旅行者たちの文章を思わせる。

ウィロウズはアルプス越えの体験を通して、壮大な自然の魅力を知り、人間的に高められる。バーバラは手紙の文面から、「夫の精神的成長」（254）を見てとる。彼は物語の最初の方で、バーバラの両親に会う場面で初めて登場する。バーバラの母親に「優しい口調で声をかけられるまで、とても控えめに後方で座っている」（252）ような若者で、礼儀をわきまえた好青年であることが伺えるが、人生における経験が浅く人間的に未熟な感じは否めない。その彼がイタリアでの火事における人命救助で「もっとも英雄的な」（256）働きをしたことは、アルプスという sublime な自然を体験した彼が人間的に成長したことの証である。

しかし、救出作業のさなか、ウィロウズは大火傷を負う。たしかに、彼は “the blessing of Providence”（256）のお陰で一命を取り留めるが、それはきわめて残酷な形、奇形としてである。彼の「美しい外見」（257）は、バーバラが彼を夫として選んだことを正当化できる「唯一のささやかな長所」（257）である。それが失われたことで、土地所有者階級の夫としての社会的地位の高みから引きずり下ろされるのである。

sublime の垂直方向のイメージは、バーバラにも使われる。彼女が上を見上げる場面は 2 度あって、その使い方は対照的である。

> . . . she[Barbara] made inquiry of the excellent parson under whom she sat on Sundays, at a vertical distance of a dozen feet. But he could only adjust his wig and tap his snuff-box; for such was the lukewarm state of religion in those days, . . . (264, emphasis added)

この引用で、バーバラは、醜いウィロウズを拒否した償いとして、慈善事業を始めるべく、「立派な牧師」に相談するが、彼は自分の鬘の具合を直し、嗅ぎタバコの箱を叩くだけで、何のアドバイスもしてくれない。



彼女が神の代理人であるはずの牧師を見上げても、せいぜい 12 フィートで、はるか頭上の神には遠く及ばない。この場面に崇高な感覚は皆無である。

一方、置手紙をして姿を消したウィロウズを待ちながら、アップランドタワーズとかなり親しくなったバーバラの態度は次のように語られる。

> She[Barbara] even began to look up to him[Uplandtowers] as a person of authority, judgment, and prudence; . . . (265, emphasis added)

バーバラは、アップランドタワーズを「権威と判断力と思慮分別を兼ね備えた人物として仰ぎ見る。」彼女が上を見て眼にするのは、神ではなく、アップランドタワーズというゴシックタワーである。

一方、“elevation” という単語は物語の冒頭近くで、アップランドタワーズに関して、一度だけ使われる。前述した通り、sublime は人間を高めること（elevation）という含意を持つが、アップランドタワーズの場合、その意味が大きく変えられている。アップランドタワーズは 19 歳という年齢にしては「老成した冷笑的な頑固さ」（247）を持つ人物で、冷酷な暴君である。彼がそのような人間になってしまった第一の原因は「遺伝的な性質」にあるが、"an elevation which jerked him into maturity, so to speak, without his having known adolescence”(247, emphasis added)のせいでもあると語られる。12 歳で第 4 代伯爵となり、周囲の人間から甘やかされ、青年期の挫折や悩みを知らずに育った彼は、人間性が歪んでいる。“elevation” という単語は、そのような人間の高さ、つまり下の階級を見下ろして君臨する土地所有者階級の社会的地位の高さと怖さを表現するのである。

ゴシック建築の尖塔は神への憧憬を意味し、18 世紀における sublime の意匠の 1 つとなっている。しかし、アップランドタワーズというゴシックタワーは、神への憧憬ではなく、暴虐の象徴となっている。アップランドタワーズは、「密猟者や密輸業者や蕪泥棒を裁く厳しさで悪名高く」（265）、

「多くの人や物事を嫌悪して」（266）おり、無慈悲な暴君であることが強調される。彼はサディスティックな人物で、ウィロウズの美しい彫像を醜く加工し、「治療」（272）と称して、バーバラの人格を加工するなど、古典ゴシック小説の悪漢の convention を継承しているのである。

とはいえ、語り手は、アップランドタワーズは、「かなり利己的であったが、彼にも愛情があった」（273）とか、「奇妙で厳しく残酷だが、愛情があった」（275）と述べて、バーバラに対して、歪んではいるが愛情があったことが指摘され、古典的なゴシックの暴君とは違った面が強調される。実際、バーバラの死後、彼はあれほどこだわっていた直系の子孫を諦め、彼の嫌っていた甥に爵位が渡るのを承知の上で、残りの生涯を独身で過ごすのである。一方、古典ゴシック小説のヒロインは、悪漢の手を逃れて、ヒーローの若者と結ばれる。しかし、バーバラはヒーローを見捨ててゴシックの悪漢と結ばれるので、彼女もまた、古典ゴシック小説の convention を変えていると言える。バーバラとアップランドタワーズは、ゴシックのカップル、つまり階級の怖さを体現する共謀者であると同時に、grotesque 趣味を共有するゴシック美学愛好者でもある。

アップランドタワーズがバーバラに醜い彫像を見せる場面は、夫の妻に対する暴力的行為（domestic violence）として、アップランドタワーズの怖さを描いているが、一方で、バーバラ自身、grotesque な彫像に惹かれている。醜い彫像を見せられた初日、彼女は失神するが、２日目は次のように描写される。

> . . . , he[Uplandtowers] allowed the doors to remain unclosed at the foot of the bed, and the wax-tapers burning; and such was the strange fascination of the grisly exhibition that a morbid curiosity took possession of the Countess as she lay, and, at his repeated request, she did again look out from the coverlet, shuddered, hid her eyes, and looked again, all the while begging him to take it away, or it would drive her out of her senses. But he would not do so yet, and the wardrobe was not locked till dawn. (273, emphases added)



バーバラは怖いと思いながら、掛け布団から顔を覗かせ、体を震わせ、眼を覆って、また見るという行為を繰り返す。「皮膚を剥いだ人体模型」（261）と形容される外見を忠実に再現したその彫像は「不思議な魅力」があり、怖いものみたさという彼女の好奇心を刺激する。語り手は、医師の立場から、彼女の grotesque な彫像への好奇心を「病的」と診断するが、ここでの語り手の声とハーディの声は必ずしも一致しない。

「バーバラ」は、病的に過ぎるとか不道徳であるとして、ゴシックを否定し排除しようとするテクストではない。ハーディはむしろ、神経過敏で心身ともに衰弱しているバーバラにとって、ゴシックのショックは余りに強烈であるとして、ゴシックの魔的な魅力を語っている。前述の引用場面は、ゴシックの暴君としてアップランドタワーズの怖さを描くと同時に、バーバラに対するゴシック鑑賞のレッスンになっていると解釈できる。3 日目の夜、バーバラは、「眼を大きく見開いて、その怖いほどの魅力を持つものを凝視」（273）する。この直後、彼女は狂ったように笑い出し、癲癇の発作を起こす。この場面は、バーバラがゴシック美学に開眼したことを、きわめてドラマティックに描いているのである。

発作の収まったバーバラが醜い彫像を捨てることは、彼女が反ゴシックの人間に変化したということではない。彼女はウィロウズの思い出を捨て、アップランドタワーズというゴシックの暴君に心を移し、いっそう深くゴシックにのめり込む。バーバラに拒絶されたウィロウズの帰国を待つ間、次第にアップランドタワーズと親しくなったバーバラは、「まるで兄に接するかのように気安く話しかけた」（265）として、2 人の関係が近親相姦的であることが暗示される。彼らの関係は、それほど深くゴシック的である[5)]。

劇的な性質の変化という「新たな病気」（274）を患った彼女は、夫が一時でも見えないと嫉妬に狂う女となり、アップランドタワーズというゴシ

ックタワーに絡みつき、身動き出来ないようにがんじがらめにする。この図像は、本来の grotesque の意味に重なる。

元来、“grotesque” は美術用語である。15 世紀末のイタリアでネロ皇帝の黄金宮殿が発掘され、この遺跡が “grotta（イタリア語で「洞窟」）” と呼ばれた。この地下遺跡の壁には、唐草模様のなかに動物や植物や人間や神話の生物などをあしらった模様が描かれており、これらの模様が “grotteschi（グロッテスキ）” と呼ばれて、英語の grotesque に転じたのである（Harpham 23-27; Cornwell 273）。

バーバラと蔓草の比喩は、テクストで２度言及される。ウィロウズへの償いとして慈善行為を行いながら、次第にウィロウズへの呵責の念が薄れていくバーバラの様子が、「人間の心は壁を這う蔓草のように変わりやすいものである」（264）と形容される。さらに、アップランドタワーズとの結婚が自然に思えてくる様子が「バーバラは彼を愛していなかったが、彼女の愛は本質的にスイートピーや蔓草のようなもので、すがりつき花を咲かせるため、もっと丈夫な枝を必要とした」（265）と述べられる。grotesque 模様とは、蔓草が絡み合う模様であり、アップランドタワーズに絡みつくバーバラはまさに grotesque 模様の主要なモチーフに変身している。

装飾美術の用語としての grotesque は、祝祭的 grotesque と結びつく。祝祭的 grotesque は、grotesque 模様を、動植物や神話の怪物が一体となって遊び戯れる、きわめて豊穣な模様だと解釈する。カーニヴァルとは、人々が階級、年齢、性別、職業などの区別を超えて一緒に笑い遊ぶものである。始まりも終わりもなく、まるで「お互いに生み合うかのよう」に絡み合う grotesque 模様は、カーニヴァルの精神と合致しており、豊かな模様とみなされるのである（バフチーン 34-35）。

「バーバラ」は祝祭的 grotesque をパロディ化している。そもそも火事が起こり、ウィロウズが奇形になるのは、他ならぬカーニヴァルの当日である。これは、祝祭的 grotesque のブラックユーモアとなっている。しかも、火事の夜、劇場で上演されていたのは「イタリアの喜劇」（256）である。イタリア喜劇といえば、16 世紀から 17 世紀前半にかけて隆盛したコメディア・デラルテ（commedia dell’arte）が連想される。これは、仮面即興喜劇であり、たとえば、2 人の主人に仕えて給料を 2 倍に増やそうとした召使が、それぞれの主人の前に出るのに、2 種類の仮面を使い分けて、観衆の笑いを誘うというものである。仮面劇はカーニヴァルで演じられ、滑稽で祝祭的だが、「バーバラ」では、ウィロウズの醜悪な顔を覆う人工的な仮面として、おぞましさが強調され、死のイメージを喚起する。

アップランドタワーズに絡みつくバーバラは、9 年のうちに 11 人の子供を出産し多産な女性となるが、そのなかの 5 人は未熟児か生まれて数日間で死亡し、バーバラ自身、「心身ともにすっかり衰弱」（274-75）して死亡する。彼女の多産は豊穣ではなく、死と繋がる。ゴシックタワーに絡みつく蔦は、死と再生が一体となった祝祭的 grotesque ではなく、死の grotesque の図像を描く。

生前のウィロウズは誠実で礼儀正しい好青年よろしく、バーバラ以外の女性関係や、バーバラとの性的な関係は一切描かれない。しかし、第 6 代伯爵による館の増築工事に伴い醜い彫像の破片が発掘されると、それらは古物研究家によって「不具になったローマのサテュロス」（275）または「寓意的な死神の彫像」（275）の破片だと鑑定される。15 世紀末の記録によれば、黄金宮殿の壁画には「蛇髪女魔（メドウサ）、女面鷲身神（ハーピーズ）、生殖神（プリアポス）、森の精（ドリアード）の怪物、牝ライオン、山羊足、虎、半人半獣森神（サテュロス）、残忍な牝熊、らくだ、美しい象、葉模様と鳥のある帯状装飾（フリーズ）」（東野 210）が描かれているとあり、grotesque 模様のモチーフの 1 つとして、サテュロスの名前が挙がっている。サテュロスは山羊の角と耳と長い尾と蹄、あるいは馬の尾を持つ半人半獣の森の精である。色情的で酒好きで、笛や笙を好んで奏でて踊り狂う彼らは、豊かな生命力を謳歌する祝祭的な生き物である（呉 310-11）。サテュロスの比喩は、じつはウィロウズが快楽的で豊かな sexuality の持ち主であったことを明らかにしている。しかし、ウィロウズというサテュ

ロスは「不具」である。「寓意的な死神」とも喩えられるので、祝祭的 grotesque のパロディとして、死のイメージを喚起するのである。

一方、バーバラは ウィロウズと駆け落ちをした頃は “a good and pretty girl”(248)や “almost infantine”（253）などと形容され、火事の後ウィロウズと再会したときは “young and inexperienced”（264）などの表現で、幼さが強調される。彼女の sexuality は、アップランドタワーズの妻となった後、初めて描かれる。深夜、ろうそくの明かりのなか、両腕を彫像の首に巻きつけ、髪の毛を乱し、すすり泣き、愛の言葉を繰り返し、何度も彫像にキスをする彼女は、じつは「強烈な情熱」(269)、つまり豊かな sexuality の持ち主である。彼女の様子を見たアップランドタワーズが「伯爵位の後継者の望みはこんなところで消えていたのか」（269）とつぶやくことを考えれば、彼女が彫像を抱きしめる場面はかなり性的な意味が込められていると読むことができる。前述した通り、祝祭的 grotesque はすべての生物が遊び戯れてお互いを生み合う模様なので、階級の異なるバーバラとウィロウズとの間に子供が生まれていたならば、2 人の結婚は祝祭的 grotesque として解釈できる。しかし、2 人の結婚生活は破綻し、夫の死後、彫像との間に子供が生まれるはずもない。バーバラの彫像愛は彼女の豊かな sexuality を暴露するが、同時にそれは不毛の sexuality として、祝祭的 grotesque をパロディ化しているのである。

アップランドタワーズとバーバラが儲けた 11 人もの子供のうち、唯一生き残った娘は、土地所有者階級の男性と結婚し、バーバラ家の女系という血の運命を反復し、バーバラとアップランドタワーズもまた、家系図のなかに埋もれていく。

アップランドタワーズの屋敷である Knollingwood Hall の “knoll” とは、「丸い丘」という意味で、聳え立つゴシックタワーの高さを強調し、一方で、“knell（弔いの鐘）” という意味もある。Barbara は、“barbarous（野蛮な）” で、ゴシックの暴虐を表し、Willowes は “willow（柳）” で、花言葉は「見捨てられた恋人」である。



蔦の絡んだゴシックタワーの鐘は、ウィロウズの惨めな死を弔い、自分たち夫婦のゴシックを高らかに祝福すると同時にそのはかなさを嘆きつつ、響き渡る。「バーバラ」は、ゴシックパロディとして、sublime と grotesque が複雑に交錯し、階級こそゴシックとまで言えそうなほど、強烈なハーディの階級意識が透けて見える、見事なゴシック絵画となっているのである。

## 注

＊本稿は日本ハーディ協会第 48 回大会（2005 年 11 月 5 日、於東京理科大学）での口頭発表原稿を加筆修正したものである。

1) 基本的に、sublime は、修辞学の sublime、自然の sublime、エドマンド・バーク（Edmund Burke）の sublime、デイヴィッド・モリス（David B. Morris）によるゴシックの sublime、デイヴィッド・パンターによるテロリズムの sublime の 5 つがある（菅田「ゴシック小説と sublime」43-56）。 grotesque は、ヴィクトル・ユゴー (Victor Hugo) による奇形の grotesque および喜劇的 grotesque、ヴォルフガング・カイザー（Wolfgang Kayser）による恐怖の grotesque、ミハイル・バフチン（Mikhail Bakhtin）の祝祭的 grotesque がある（菅田「ゴシック小説の特質―― grotesque を中心に――」43-55）。さらに、ミシェル・フーコー（Michel Foucault）による panopticon（一望監視施設）の分析が、人間が人間を監視する社会のシステムの醜悪さと怖さを暴露しており、現代的 grotesque の解説になっているという解釈もある (Dunne, *A New Book of the Grotesques*, pp.1-12)。

2) grotesque ／ horror から 18 世紀的 sublime ／ terror が生まれる例としては、映画『ヴィタール』(塚本晋也監督、2004）がある（菅田「映画『ヴィタール』のゴシック性」 15-16)。

3) パンターによれば、21 世紀の terror は terrorism の恐怖を意味する。そもそも “terror” にはフランス革命のもっとも狂暴な恐怖時代を意味する “the Reign of Terror” という語がある。これはルイ 16 世の処刑された 1793 年から 1794 年 7 月クーデターでロベスピエールが倒されるまでのいわゆる山岳党支配の時代を指す。つまり、terror は 18 世紀末のヨーロッパにおいて horror と同様の意味を持ち、21 世紀に入ると政治的社会的なイデオロギーに塗り込められて horror の観念に吸収されてしまったというのである。前述した通り、terror と sublime、horror と grotesque はそれぞれほぼ同義語とみなせるので、パンターの定義を援用すれば、sublime が grotesque に吸収されたと解釈できるのである。

4) Thomas Hardy, “Barbara of the House of Grebe,” *A Group of Noble Dames* (1891), *Thomas Hardy: Collected Short Stories*, The New Wessex Edition (London: Macmillan, 1989) 255. 以下、本文からの引用はすべてこの版に拠る。引用は本文中に頁数のみを記す。

5) モリスによれば、山や雷や幽霊など、バークによる sublime の例はたんなる小道具に過ぎず、心理学的視点が欠落している。読者がゴシックに惹かれるのは、それが死と近親相姦を描いているからであり、フロイト

の小論「不気味なもの」(“The Uncanny”) が有効である (Morris 51; 菅田「ゴシック小説と sublime」51-52)。

## Works Cited


バフチーン、ミハイール　川端香男里訳『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』東京、せりか書房、1988.

Baldick, Chris. Introduction. *The Oxford Book of Gothic Tales*. Ed. Chris Baldick. Oxford: Oxford UP, 1993. xi-xxiii.

Cornwell, Neil. “The Grotesque.” *The Handbook to Gothic Literature*. Ed. Marie Mulvey-Roberts. London: Macmillan, 1998. 273.

Dennis, John. *Miscellanies in Verse and Prose*. 1693. *The Critical Works of John Dennis*. Ed. Edward Niles Hooker. Vol.2. Baltimore: The Johns Hopkins P, 1967.

Dunne, Robert. *A New Book of the Grotesques: Contemporary Approaches to Sherwood Anderson's Early Fiction*. Kent: The Kent State UP, 2005. 1-12.

Hardy, Thomas. “Barbara of the House of Grebe.” *A Group of Noble Dames*. 1891. *Thomas Hardy: Collected Short Stories*. Intro. Desmond Hawkins and Notes F. B. Pinion. The New Wessex Edition. London: Macmillan, 1989. 247-276.

Harpham, Geoffrey Galt. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton: Princeton UP, 1982.

呉茂一『ギリシア神話』東京：新潮社、1994.

Morris, B.David. “Gothic Sublimity.” *New Literary History* 16 (1985): 299-319. Rpt. in *Gothic: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Ed. Fred Botting and Dale Townshend. Vol.2. London: Routledge, 2004. 50-68.

Page, Norman, ed. *Oxford Reader's Companion to Hardy*. Oxford: Oxford UP, 2000.

Punter, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London: Longman, 1980.

---. “Terror.” *The Handbook to Gothic Literature*. 235-240.

Radcliffe, Ann Ward. *The Mysteries of Udolpho*. Ed. Bonamy Dobree. Oxford: Oxford UP, 1980.

---. “On the Supernatural in Poetry.” *The New Monthly Magazine and Literary Journal*. Jan. 1826: 145-152.

Reeve, Clara. *The Old English Baron: A Gothic Story*. Ed. James Trainer. Oxford: Oxford UP, 2003.

Shelley, Mary. *Frankenstein or The Modern Prometheus*. The 1818 Text. Ed. Marilyn Butler. Oxford: Oxford UP, 1993.

菅田浩一 「映画『ヴィタール』のゴシック性」 『からしだね』 善通寺、四国学院大学英文学会、2006. 15-16.

---.「ゴシック小説の特質―― grotesque を中心に――」 『英米文学』第 50 巻第 1 号　西宮、関西学院大学英米文学会、2005. 43-55.





---.「ゴシック小説と sublime」『英米文学』第 50 巻第 2 号　西宮、関西学院大学英米文学会、2006. 43-56.

東野芳明『グロッタの画家』東京、美術出版社、1968.

Walpole, Horace. *The Castle of Otranto: A Gothic Story*. Ed. W.S.Lewis. Oxford: Oxford UP, 1998.

# 『森林地の人々』試論
## ── mind と soul の相克 ──

表　正幸

### 序

批評家のスクワイアーズ（Squires）は、テオクリトス（Theocritus）とウェルギリウス（Vergil）の牧歌をプロトタイプとしながらも、19・20 世紀に生き残った小説に「牧歌的小説」という範疇を設け、人生の複雑さが表現できるので、その分野が使われている[1]と指摘して、ハーディ（Thomas Hardy）の『森林地の人々』（*The Woodlanders*, 1887）[2]が、その一例であると論評する。それは、同作品で、立ち退きに始まり、見捨てられた恋人、牧歌的な登場人物たちと牧歌的な背景、邪魔者、小屋への逃亡、エンディングの牧歌的哀歌といった古典的な牧歌のモチーフ[3]が現代風にアレンジされながらも、踏襲されているからである。もちろん、こうしたジャンル分けに異論はないが、残念なことに、彼自身が指摘している「人生の複雑さを表現する」という観点からは、『森林地の人々』は論考されていない。では、ハーディは、この作品で、どんな人生の複雑さを、またそれをどのように表現しようとしたのであろうか。こうした疑問にふとさそわれるのは、楚々とした箱入り娘のイメージをその名に留めたグレイス・メルベリ（Grace Melbury）が帰って来るのが、子供が雇い主にとって金の卵[4]である農村社会と、子供が「効率のよい教育投資の対象」（a better return, 95）となる産業社会とが並存するリトル・ヒントック（Little Hintock）という寒村だからである。そこで次節では、グレイスの父親ジョージ・メルベリ（George Melbury）が村社会で果たしている役割を通して、リトル・ヒントックがどんな社会であったかをもう少し詳しく分析して、先の疑問を解決する出発点としたい。



### I

自分の小説では「一見ばらばらに見える出来事」[5]が淡々と描かれているというハーディの言葉を受けて、批評家のグレガー（Gregor）は、わけても『森林地の人々』に関しては、中心人物が不在であるためにユビキタスな著者の存在が、この一見ばらばらに見える出来事間に関連性を持たせている[6]、と指摘する。例えば、マーティ・サウス（Marty South）の断髪、ジャイルズ・ウィンターボーン（Giles Winterborne）の立ち退き、グレイスの結婚、荘園領主夫人フェリース・チャーモンド（Felice Charmond）へのメルベリの直談判、エドレッド・フィツピアーズ（Edred Fitzpiers）の不倫の果ての逃避行、グレイスとフィツピアーズが元の鞘に収まることと言った一連のエピソードがグレガーの分析に当てはまるのであろうか。なるほど、これらの出来事が密接に関連しているとは言えないかも知れないが、違う視点から作品を読んで見ると、どの出来事においても、それに関わりのある人物は皆、還暦を迎えかけた元締め格の男メルベリの判断と言葉をきっかけとしたり、それをよりどころにしたりして行動を起こしていることが分かる。つまり、彼こそが、言わば、作品中の様々な出来事の楔だと言えるのである。では、この観点からマーティの断髪というエピソードを検証してみよう。

リトル・ヒントックにマーティという、髪以外はこれと言って美しい所のない 20 歳前後の娘が住んでいた。彼女が病床に臥す父親に代わって垂木細工を作る夜なべ仕事に精を出していると、断髪売買の仲介をおおせつかった床屋が自宅まで訪ねて来た。しかし彼女は、ジャイルズを密かに慕っているので、断固として断髪を拒んで床屋を追い返した。やがて仕事が一段落し、垂木細工を寄せ場に運んで来ると、マーティは、一年ぶりの愛娘の帰郷を間近にひかえ、眠られぬ身を夜風にさらしたメルベリと、後添いの妻との話しを漏れ聞く。そこで、彼がなぜ、ジャイルズを娘婿にし

ようと決めたのか、そのいきさつが明らかにされる。かつて、ジャイルズの父親から婚約者を奪い取ってしまったという良心の呵責から逃れるために、メルベリは、娘に都会教育を施し、いたらぬところのない女性として娘を若者に嫁がせることを思いついた。この父親の語るグレイスとジャイルズの来し方行末がマーティの聴き耳を射抜く。娘心が唯一つの誇りとした髪に彼女が惜しげもなくハサミを入れるのはこの直後の出来事なのである。

ところで、ジャイルズの父親が不幸な結婚生活を送ったかどうかなど作品中で一度も述べられることはないのだが、メルベリは自分のしでかしたことがもとで、「野郎の幸せをこなごなにしてしまった」(the other man's happiness was ruined, 36）と言い切り、その償いとして娘とジャイルズとを結婚させると言う。このように見ていくと、今、考察してきたマーティの断髪を巡るエピソードは、メルベリの判断と言葉をきっかけに彼女が髪を切っているという点で、やはり彼が作品中の様々な出来事の楔となっているということを示す一例だと言えるのである。同様に、村人にとって雲の上の存在であるチャーモンド夫人に手紙で契約更改を懇願してみるようにジャイルズに助言したのも、また、気が変わって、娘がフィツピアーズと結婚するように仕向けたのも、娘婿の浮気をやめさせようとチャーモンド夫人に直談判し彼女に考え直させたのも、深酔いした娘婿を投げ飛ばして、彼が家出する直接原因をつくったのも、娘に夫とやり直すように説得したのもすべてメルベリである。どのエピソードを見ても、全員、彼の判断と言葉をきっかけとしたり、それをよりどころにしたりして行動している。従って、メルベリは、他人の行動に直接間接に圧力をかけながら、作品中の様々な出来事の楔となっているのである。

さて、フィツピアーズとチャーモンド夫人は上流階級、メルベリとグレイスは中流階級、ジャイルズとマーティは労働者階級であり、それぞれがそれぞれの階級の代表者であることは言うまでもないが、今、述べたようにメルベリを通して、階級の異なるこの６人は、互いに深い関わりを持つ



ようになる。実は、この陰の立役者たるメルベリの原動力は、階級意識なのだが、それがどのように形成され、後々まで揺曳しているかを追って行く過程で、リトル・ヒントックの社会的経済的な構造をもつまびらかにすることができる点は興味深い。そこで、彼の階級意識で照射してリトル・ヒントックの社会的経済的な構造をあぶりだしてみよう。

たたきあげのメルベリは娘に出来る限りよい教育を受けさせようとするのだが、実は、それは、かつてジャイルズの父親から恋人を奪い取ったという後ろめたい追憶から逃れたいと思っているからだけではない。無学な彼が少年の頃に恥を掻かされ、そのことがトラウマになっているからでもある（45)。そのため、手塩にかけて育てた娘が「我が家のホープ」(the social hope of the family, 93）だと高値をつけるにいたり、親の欲目やおのれのトラウマのせいで労働者階級の男に嫁がせることに二の足を踏むようになる。が、ある冬の朝、親子で森を散歩しているときに、こうした迷いを一気に払拭する出来事が起こった。メルベリは、狐狩りをしていた男の暴言にかつて受けたトラウマがよみがえり、労働者階級の男と結婚させてはせっかくの教育投資が無駄になることを痛感し、娘が玉の輿に乗るように仕向け始めるのである（92)。

こうした彼の思考の裏側には、「貴族崇拝」(That touching faith in members of long-established families as such, 152）が見え隠れしているのだが、それにとどまらず、こうした階級意識が、村全体で親譲りとなっている以上、労働者が下層階級と位置づけられて、社会的にも経済的にも硬直した社会構造が生み出されていることが、リトル・ヒントックでも観察できたとしても何ら不思議はない。そうした階級社会では、労働者階級にとって、子供は労働力でしかないが、言うまでもなく、そのために無学であるジャイルズやマーティは、貧困を克服する望みもなく額に汗して日々の糧を得るよりほかにないという厳しい現実に置かれることになる。実際、この二人が、たとえ『森林地の人々』というタイトルが彷彿とさせる牧歌的な田園で、心のどかに暮らしているように見えても、現実はそれとは程

遠い世界で生きているということが、「偉大なる織物」（the great web）という喩えを通して描かれている。

> Hardly anything could be more isolated or more self-contained than the lives of these two [Giles and Marty] walking here in the lonely hour before day, when grey shades, material and mental, are so very grey. And yet their lonely courses formed no detached design at all, but were part of the pattern in the great web of human doings then weaving in both hemispheres from the White Sea to Cape Horn.（39）

因縁深い庭先の植木に呪縛され気の触れた父親を養うため、あくせく働くマーティ、その姿は決して裕福といえるものではなく、真の貧困は隠すというドーセット州の労働者の御多分に漏れず[7]、彼女もまた、貧困にあえぐ姿を隠そうとするのである（34）。また、土地契約更改の落ち度から、生家を立ち退かされたジャイルズの仮寓に、夫の影に怯えたグレイスが落ち延びて来たとき、ジャイルズが吹き曝しの肥木屋で死んでいくのも、実は、「自己犠牲」（self-sacrifice, 274）からでもなければ、「残酷な礼節」（cruel propriety, 277）のせいでもない。「女神」（a deity, 251）と思える女に対する男のプライドと神経質さから、貧しさを隠そうとした[8]からではなかったか。「白海からホーン岬までの両半球」でなされる日々の営みによって、歴史的に作り出された階級社会という構造が「偉大なる織物の柄」という心象を通して示唆されているが、ジャイルズやマーティもこの構造の中に絡め取られており、自由に身動きが取れないということを先の引用は示しているのである。

以上のような階級社会という構造の中で、メルベリの痛烈な階級意識や上昇志向が俗物根性の産物だと言ってしまえばそれまでだが、彼は、ジャイルズやマーティが属する労働者階級を材木商人として束ね、愛娘を玉の輿に乗せて上流階級とのつながりを持とうとしている点で、階級間の楔



としても働いて、作品世界の創造に貢献している。そして、グレイスは、このような子供が労働力として位置づけられる農村社会と子供が教育投資の対象となる産業社会とが並存する村、すなわち、ありふれた人間社会の縮図であるリトル・ヒントックに、他ならぬこの父親に都会教育を施されて帰郷するのである。

## Ⅱ

グレイスは、一年ぶりに、物語の舞台である古巣のリトル・ヒントックに現れるのであるが、原作者の関心がおもむくところは、『森林地の人々』以前の作品のヒロインとは、明らかに異なっている。例えば、バスシバ（Bathsheba）[9]やエリザベス＝ジェイン（Elizabeth-Jane）[10]やユーステイシア（Eustacia）[11]に関しては、人目に触れる容姿が人物の内面を伝える一手段としてリアリズム的に用いられているが、グレイスの描写は、こうした手法を一切否定するところから始まる。

> It would have been difficult to describe Grace Melbury with precision, either then or at any time. Nay, from the highest point of view, to precisely describe a human being, the focus of a universe, how impossible! But apart from transcendentalism, there never probably lived a person who was in herself more completely a *reductio ad absurdum* of attempts to appraise a woman, even externally, by items of face and figure.（52-3）

この引用にあるように、グレイスに関して、「外見からですら女性の人間像を探ろうなどという試みは頓挫する」と、その容姿によって女性の内面を伝える手法は否定される。そこで、「宇宙の中心」という言葉を中心に、この引用を敷衍すれば、人間中心的な近代思想を体現する女性であるグレイスの内面こそが原作者の関心のおもむくところだと言ってもよかろう。

前節で述べたように、リトル・ヒントックが牧歌的な田園などではなく、ありふれた人間社会の縮図でしかないからこそ、グレイスが、そこで暮らすということになると、ジャイルズの田舎暮らしの欠点には目をつぶるという生来の鷹揚さ（82）と、後天的な「教育によって刷り込まれた嗜好」（implanted tastes, 89）との間に生じる葛藤や、そこから織り成される複雑な人間関係にいかに苦しむかは思い半ばに過ぎる。実際、グレイスが接触する二人の男性――人生の冬にもたとえられる逆境に耐えて一途な純情を彼女にささげながら果てるジャイルズと、女性遍歴を重ねる都会育ちの内科医フィツピアーズ――との愛別離苦の問題を通して描かれる彼女のこころの遍歴が、のちに作者の手で次のような要約となって結晶している。

> [. . .] this impressionable creature, who combined modern nerves with primitive feelings, and was doomed by such co-existence to be numbered among the distressed, and to take her scourgings to their exquisite extremity. （265）

ここにある「近代神経」と「原始的感情」の相克に関して、グレガーは、グレイスがのちのスュー・ブライドヘッド（Sue Bridehead）のための素描であり、この相克が徹底的に描かれるのは、『日陰者ジュード』（*Jude the Obscure,* 1896）を待たねばならないと述べている[12]し、批評家のサムナー（Sumner）は、描き方が不十分ながらも、それらの相克によってもたらされた分裂した自我こそがこの小説の最大の関心事であると述べる[13]。たとえ、グレガーやサムナーが指摘するように、「近代神経」と「原始的感情」の相克がこの作品で描き切れてはいないとしても、作品中のグレイスの ‘soul’（202）と ‘mind’（276）という言葉を手がかりに、彼女のこころの相克をこう捉え直すことは無駄ではないであろう。つまり、*OED* によれば、「感情の宿る所」[14]である ‘soul’ がグレイスの「原始的感情」の源となっており、一方、‘mind’ とは「知性をつかさどるところ」[15] であるが、



「教育」（cultivation, 204）が発達させたその ‘mind’ が彼女の「近代神経」をすり減らしているのではないか、と。実は、こうした観点が、本論の目的であるハーディがこの作品でどんな人生の複雑さを、またそれをどのように表現しようとしたのかという疑問を解くためのヒントを提供してくれるのである。そして、それによって、階級間の楔の役割を果たす父親の言いなりになるグレイスと、フィツピアーズとの結婚、そして、その破綻が次のような表情を覗かせるはずである。

中傷されたと思い込んでふてくされ、リトル・ヒントックに遁世した斜陽族のフィツピアーズであったが、地縁も土地への愛着もない彼は、いつしか科学書よりも恋愛小説を好んで読んでは、空想の世界に浸り孤独を紛らわせるしかなくなっていた。こうしたわび住まいが骨身に応え始め、ついに自分の淫欲をもてあますようになると、「理想的な彼女」（an ideal mistress, 123）が欲しくてたまらなくなるが、２７歳前後で、野心的な結婚を望む彼は、あくまで遊び相手以上の相手を求めない。そんなときグレイスが目に留まったが、狭い田舎という土地柄のせいで、都合よく彼女を慰みものにすることはできなかった。この後、彼の愛欲自体はスューク・ダムソン（Suke Damson）とねんごろになって満たされるが、当然、孤独なこころの渇望は満たされないままだった。そこで、幸せになる秘訣はあまり高望みしないことだと彼なりにリトル・ヒントックに落ち着くことを納得し、グレイスとの結婚を決める。不幸なことに、このときフィツピアーズは自己分析がよくできていなかった。ある晩、ジャイルズに向かって、フィツピアーズは、プラトニズムの影響が色濃いシェリー（Shelley）の詩やスピノザ（Spinoza）を援用して自らの博学と名口調に酔いつつ、自分の恋愛観をまくしたてるが、そこから窺えるように、彼がグレイスとの関係に求めていたのは、プラトンの『饗宴』で説かれているような肉体関係の基盤になりうる愛であり、「グレイスならフィツピアーズのこころを満たせるだろう」（Grace Melbury would serve to keep his *soul* alive, 131。イタリック体は筆者）という原作者の分析が示すように、感情が宿る所として

の ‘soul’ の渇望を満たしてくれる女だった。しかし一方で、都会教育を施され、親譲りの「貴族崇拝」から脱皮できないグレイスが、この一見押し出しのいい知的職業人との結婚に求めていたものは、情緒的な心の交流というよりは、むしろ上流階級の貴族的生活が保障する知的な精神生活であった。ここにハーディが作品の序文でことさら読者の注意を喚起している「夫婦のすれ違い」（matrimonial divergence）の元凶が露呈するのである。

> Grace had been so trained socially, and educated intellectually, as to see clearly enough a pleasure in the position of wife to such a man as Fitzpiers. [. . .] the possibilities of a refined and cultivated inner life, of subtle psychological intercourse, had their charm.（156）

このように二人の結婚ははじめから、破綻する宿命を負っているのだが、さらに追い討ちをかける様に、「イデア」（the Idea, 129, 139）の化身と決めて言い寄ったグレイスが、世の常の女にすぎない凡庸の現し身となってフィツピアーズの夢を醒ました。それらの結果として、多情なフィツピアーズに、チャーモンド夫人との痴情に溺れること以外の行動を予想するのは常識外であろう。それは、批評家の目には「性の対象」[16] となる能力しか持たないと映ったとしても、ソウルメートを求めるフィツピアーズの目には、夫人こそが「真にこころある女性」（a soul of souls, 178）だと映るからである。ソウルメートを求めて女性遍歴を重ねる男と、教養ある伴侶との知的な精神生活を結婚の目的としたグレイスの間には、愛でもあり愛をも越えた「底知れぬ媒体」（a bottomless medium, 192）など芽生える余地はない。ジャイルズが相手のことなど眼中にないまま、自分の思いをまくし立てるこの二人に、「奇妙な類似」（the curious parallelism, 118）を感じ取ったとき、彼は、ベクトルは似通っていても、この二人のこころが平行線のままで、交わることはないということを皮肉にも直観していたのかも知れない。



夫に幻滅され浮気されてしまったグレイスに関しては、「近代神経」と「原始的感情」という二面うち、浮気の誘因となった前者がまず、強調される。結婚式の段取りをめぐって意見が食い違うと、「今は女心より商略を優先させるべきときなのだとグレイスは考えた」（She deemed the point one on which she ought to allow sentiment to give way to policy, 157）と理性的に行動するように努めるし、結婚後、夫の浮気を疑ったときは、夫婦生活の失敗を噛みしめながら、「この壮麗な夕映えの田園風景のなかにも、彼女の置かれた状況と同じように腐った果物の仁があったので、グレイスは、果実に虫が付かない、結婚に悲しみがない世界がこの宇宙に一つでもあるのだろうかと思った」（In all this proud show some kernels were unsound as her own situation, and she wondered if there were one world in the universe where the fruit had no worm, and marriage no sorrow, 190）と哲学的なまでに冷静に受け止める。

ところが、結婚生活の破綻に比例して、グレイスのこころの天秤は「近代神経」から「原始的感情」へと傾き始める。なるほどフィツピアーズとの結婚直後、一度は自分の素性が汚点であるとへりくだりはする。が、Hintock の村人を蔑む夫としっくりいかなくなるにつれ、人為の虚飾が剥がれ落ち、「原始的生活を求める抑えがたい衝動」（passionate desire for primitive life, 192）がグレイスの中で頭をもたげ始めるのである。この過程でグレイスは、「教育」がおのれの惨めさの元凶であることを父親にかこつまでに苛立ちをつのらせながらも、その癒しとして、人妻であるにもかかわらず、「疑いもなく、こころとこころが魅かれあう」（drawn together, no doubt, by their souls, 53）ジャイルズへの未練をかきたてられ、彼の姿に「飾りなき自然」（Nature unadorned, 191）すら見出すようになる。

さて、チャーモンド夫人と大陸に雲隠れしていた夫から、不倫関係を清算して帰って来るという手紙が届いたとき、夫との対面を嫌ってグレイスがうった逃避行はこの小説中最大の見せ場といえようが、それは、このとき、彼女の ‘soul’ が機能不全に陥るからにほかならない。では、感情の

源である ‘soul’ が機能不全に陥るとはどういうことか。それは、彼女の感情が麻痺するということである。ジャイルズへの慕情を抑え切れなくなると、グレイスは、「人を臆病にさせるけじめ」（timid morality, 278）と離婚をめぐるままならない「社会の法」（social law, 270）とにただでさえ苦悩していたのに、逃避行の真っ只中で、ついには感情の処理ができなくなってしまうのである。それは、ジャイルズの掘立小屋に押しかけながらも、彼を風雨の吹きさらす外へ追いやってしまうという世間体を気にしすぎる自分のやましさやら、自分の置かれている惨めな境遇と夫に対する嫌悪と反発やら、人目をはばかって引きこもっているはがゆさやら、篠突く雨と吹きすさぶ風に強まる一方の侘しさやらが一緒くたになって、感情処理が限界に達するまでにグレイスの ‘soul’ が追いつめられたからである。そして、彼女が、教育によって植え付けられた「潔癖さ」（fastidiousness, 249）や「社会常識」（the proprieties, 252）をかなぐり捨てて、ジャイルズに小屋に入って欲しいと懇願するとき、‘soul’ の機能不全をもたらす感情の暴走をそこに見ずにはいられない。

> Don’t you want to come in? Are you not wet? *Come to me, dearest! I don’t mind what they say or what they think of us any more.*（275）

これは、言わば、グレイスの ‘soul’ の断末魔の叫びであった。この後、グレイスが感情を強く表白することはなくなってしまう。たとえ、ジャイルズの死を通して、教養や嗜みが純粋な人間性の前では無に帰する（295）ことをグレイスが学んだとしても、すべては手遅れであった。「原始的感情」の源である ‘soul’ が機能不全に陥ってしまったグレイスには、もはや「近代神経」をすり減らす形でそれと連動する ‘mind’ しか残されていない。「様々な面でグレイスの心労は極めて大きかった…」（The strain upon Grace’s *mind* in various ways was so great [. . .], 276, イタリック体は筆者）と示されるように、彼女は、感情が暴走した後の出来事すべてを理性の力



でしか捉えることができなくなってしまっているのである。そして、いざジャイルズの今わの際に接すると、「恐ろしい考えにグレイスはとりつかれていた」（A dreadful enlightenment spread through the *mind* of Grace. 277, イタリック体は筆者）と彼の死期を悟り、自分の置かれた状況を冷静に分析する。このときの「私の正しさはいつも何て身勝手なものなの…正し過ぎだわ！残酷な礼節のせいで、女がずっと諦め切れずにいた最愛の人が死にかかっているなんてことがあっていいの」（how selfishly correct I am always——too, too correct! Can it be that cruel propriety is killing the dearest heart that ever woman clasped to her own! 277）という言葉に、たとえ ‘soul’ の叫びの響きがあったとして、もはや弱々しいこと限りない。この言葉を残して、彼女は、内科医である夫の助けを請おうと、実家に戻るのだが、道すがら、「ウィンターボーンの霊が彼女に同行して、彼女の頭から闇を取り除いているようだった」（The spirit of Winterborne seemed to keep her company and banish all sense of darkness from her mind, 280）と、ジャイルズは霊的な意味で、グレイスは感情の源として、二人の ‘soul’ がもう元には戻らないことが示唆される。さらに、たどり着いた朧月夜に照らされる実家の描写にも、しばしの間であったが恋焦がれた「素朴な森の生活」（homely sylvan life, 215）の生気はもはやない。

> The two white gates were distinct, and the white balls on the pillars: and the puddles and damp ruts left by the recent rain had a cold, corpse-eyed luminousness.（280）

ここには無機質な建物と、冷たい水が死人の目のように輝いているだけである。これもまた、ジャイルズもグレイスの ‘soul’ も蘇らないことをただ強調するだけである。

今、述べてきたような面が、ジャイルズの死後も、グレイスの思考と行動に顕著に現れる。彼女は、彼の死と自分の行動が無関係である証拠を

欲しがって、ひたすら客観的に状況を分析しようとするし、また、夫と縒りを戻したことも、法律上離婚が認められず、世間体の悪さから実家に留まれない以上、彼女の現実的で怜悧な判断であったとしか言いようがない。第一節で述べたように、リトル・ヒントックも、ありふれた人間社会の縮図でしかない。そのありふれた人間社会で暮らすとなると、感情の麻痺したグレイスにこれ以外の行動を期待することは、ないものねだりでしかないのではなかろうか。

## Ⅲ

ハーディは、'Diagrams shewing Human Passions, Mind, & Character — Designed by Thos. Hardy. 1863'[17] と記した、人のこころを分析したスケッチの中で、'Passions' を中心にして 'Intellect' と 'Will' とを左右に配置した樹の図を残している。この分析の心理学的、精神分析学的な正誤はさておき、ここで取り上げるべきは、人のこころそのものを探求し、それを表現する手段として、ハーディがどのような工夫を凝らしたかであろう。例えば、『帰郷』(*The Return of the Native,* 1878) のエグドン・ヒース (Egdon Heath) と同様に、『森林地の人々』でも、かつての恋情に再び火がつき、フィツピアーズが邪恋に走る (183) という場面で、自然を登場人物の心象風景として用いている。

さて、人物の心理を表現する手段という観点からすると、『森林地の人々』を書いている時期に、ハーディが残した次のメモは意味深長であろう。

> Novel-writing as an art cannot go backward. Having reached the analytic stage it must transcend it by going still further in the same direction. Why not by rendering as visible essences, spectres, etc. the abstract thoughts of the analytic school?[18]

このメモのくだりは、取りも直さず、登場人物のこころを分析とその結果



という抽象的なプロセスを、「目に見える本質」(visible essences) や「霊」(spectres) を通して描写してはどうか、という提言だと思われる。実際、他の小説中における「目に見える本質」の描きこまれ方に着目してみても、そう思わずにはいられない節がある。例えば、「男と女の魂の本質が目に見えるとすれば、ユーステイシアの魂の色は、紅蓮の炎のようだと思っていいだろう」(Assuming that the souls of men and women were visible essences, you could fancy the colour of Eustacia's soul to be flame-like.)[19] と、抽象的な 'soul' に 'flame-like' という可視的なイメージが与えられている。同様に、グレイスの「生命の流れ」(the current of her life, 130) や「存在の流れ」(The current of her being, 292) という形で、彼女の生命活動が「目に見える本質」を備えたものとして、それにも「流れ」という可視的なイメージが与えられているのである。

一方、「霊」を通して具体的なイメージを与えようとする、この手法は、思いの外、斬新な試みではなかろうか。こうした観点から見ると、『森林地の人々』の冒頭の章で、「存在するかも知れないもの」(what might be) や「寂寥の夢魔」(an incubus of the forlorn) という形で描かれる心霊現象が、ハーディにとって新しい心理描写の布石となっていると言ってもよい。

> The physiognomy of a deserted highway [. . .] bespeaks a tomb-like stillness more emphatic than that of glades and pools. The contrast of what is with what might be probably accounts for this. To step, for instance, at the place under notice, from the hedge of the plantation into the adjoining pale thoroughfare, and pause amid its emptiness for a moment, was to exchange by the act of a single stride the simple absence of human companionship for an incubus of the forlorn. ( 25 )

「実在するもの」(what is) だけでなく、「存在するかも知れないもの」がこの人影も見えない道路におり、そこに一歩足を踏み入れることは、「寂寥の夢魔」と一緒に過ごすことだと言うのである。そうしたこの世のもの

でないものたちは「馬車を駆る青白い亡霊の行列」（a wan procession of coaching ghosts, 25）となって現れもするのであろう。

こうした作品世界の創造の例は、『森林地の人々』の随所に現れる。まず、ヒントック村には「二兄弟の亡霊」という怪談がある。また、夏の風物詩として描かれるヨハネ祭前夜の午後九時前後の風景として、日光が「ぼんやりとして不気味な暗がりやおどろおどろしい片隅」（the weird shadows and ghostly nooks of indistinctness）に届かなくなり、想像をたくましくすると、木々の枝に「黒ずんだ顔や会葬者の姿」（swarthy faces and funeral figures, 139）が見える。夫との対面を嫌って、グレイスが実家から逃げたとき、彼女を取り巻く鬱然たる樹木は、夜になると「落ち葉の季節よりもはるかに不気味」（more spectral far than in the leafless season）で、そこには「見知らぬ顔や人影」（strange faces and figures, 266）が現れていた、と自縛霊を彷彿とさせる。

もちろんハーディにゴシック小説を書くつもりは毛頭ない。だとすると、こうした作品世界は、「霊」を通して人物の心理描写に可視的なイメージを与えようとする手法の布石となっていると考えるのが妥当ではなかろうか。実は、この手法は、前節で述べたグレイスの感情の歯止めがきかなくなり、やがて彼女の 'soul' が機能不全に陥る場面の直前で使われているのである。

> [. . .] as the storm went on it was difficult to believe that no opaque body, but only an invisible colourless thing, was trampling and climbing over the roof, making branches creak, springing out of the trees upon the chimney, popping its head into the flue, and shrieking and blaspheming at every corner of the walls. As in the old story, the assailant was a spectre which could be felt but not seen. [. . .] She seemed almost to be apart from herself——a vacuous duplicate only. The recent self of physical animation and clear intentions was not there.（273-4）



この引用に示されているように、「目に見えない無色のもの」が小屋の上で暴れ回り、かまびすしくわめくかたわら、そこで眠るグレイスは、自分が肉体から離れてしまい「空ろな複体」になったような感覚を覚える。これが幽体離脱であれ、離人症であれ、この描写は、彼女の崩壊寸前の 'soul' の危機を伝えるのである。もっとも、この手法自体が奏功したかどうかは、読者の判断に委ねられる所であるが、先ほど引用したメモの直後についている「このアイディアは、小説ではなく、詩というもっとふさわしい媒体を通じて実行に移された」[20] という但し書きを見ると、ハーディ自身にとって、この手法はまだ試行錯誤の段階で、満足の行く出来ではなかったのだろう。何れにせよ、前節で述べた「近代神経」と「原始的感情」の相克の果てに、感情の麻痺するグレイスの生々しい姿こそがハーディの描きたかったものであることだけは疑えない。そして、そんなグレイスの姿をどのように描くか、その描き方の可能性が、「牧歌的小説」の枠組みや自然描写を通じての心象風景に負けず劣らず、「霊」を使ったこの手法によっても広げられたと言ってもあながち間違いではあるまい。

## 結 び

ハーディの妻は、夫が「いくつかの点で、『森林地の人々』は自分の最高傑作だった」[21] としばしば語っていたと伝記の中で述懐しているが、後年、ミルゲート（Millgate）の編集した自叙伝ではこのくだりは削除されている [22]。今となっては、原作者がこの作品をどう受け止めていたか、その真偽はわからないが、先鋭な時代意識を持って、この作品に取り組んだことだけは確かなようだ。ハーディは、幼い頃に胚胎した故郷への愛着を捨て切れないまま、都会教育によって現代的な価値観を刷り込まれた一人の女性のこころのひだを抉り、そこに「近代神経」と「原始的感情」の二重構造を見出し、その女性が真綿で首を締めるような mind と soul との相克に引き裂かれたあげくに、アパシーに陥るという過程を描く。言い換え

れば、貴族崇拝が親譲りの習慣となってその思考の底に染みついてしまった村人たちの社会では、解放されて生きようとするグレイス一個人の精神の力はあまりにも弱く、‘mind’と‘soul’との相克に折り合いをつけるべく社会制度や因襲を打破するにはいたらなかったのである。その結果、彼女が楽に生きる道としては、感情を麻痺させたまま暮らし続けるよりほかはないであろう。

## 注

1） Squires, Michael. *The Pastoral Novel: Studies in George Eliot, Thomas Hardy, and D. H. Lawrence.* Charlottesville, USA: the UP of Virginia, 1974. p.2.

2） Hardy, Thomas. *The Woodlanders.* この作品のテキストは、The New Wessex Edition （hardback） 1985 年の版を使用した。以下この作品からの引用はすべてこの版を用いてページ数をカッコ内に併記する。

3） Squires. p. 172

4) Hardy, Thomas. ‘The Dorsetshire Labourer.’ *Thomas Hardy's Personal Writings: Prefaces・Literary Opinions・Reminiscences.* Ed. Harold Orel. London: Macmillan, 1966. p. 185.

5） Gregor, Ian. *The Great Web: the Form of Hardy's Major Fiction*. 1974. London: Faber & Faber, 1982. p. 33. 原語は‘a series of seemings’。

6） Gregor, Ian. pp. 168-9.

7） Hardy, Thomas. ‘The Dorsetshire Labourer.’ p. 174.

8） Hardy, Thomas. ‘The Dorsetshire Labourer.’ p. 172.

9） Hardy, Thomas. *Far from the Madding Crowd.* 1874. The New Wessex Edition. London: Macmillan, 1985. p. 30. Bathsheba は‘a fair product of Nature in the feminine kind’と描写されている。

10） Hardy, Thomas. *The Life and Death of the Mayor of Casterbridge: A Story of a man of Character.* 1886. The New Wessex Edition. London: Macmillan, 1985. p. 45. Elizabeth-Jane は‘Her face, though somewhat wan and incomplete, possessed the raw materials of beauty in a promising degree’と描写されている。

11） Hardy, Thomas. *The Return of the Native.* 1878. The New Wessex Edition. London: Macmillan, 1985. 「夜の女王」（Queen of Night）と題された章で、ユーステイシアの美しさが詳述される。

12） Gregor, Ian. pp. 156-7.

13) Sumner, Rosemary. *Thomas Hardy: Psychological Novelist*. 1981. London: Macmillan, 1986. p. 98.

14） ‘Soul.’ *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 1933. ‘soul’は、次のように定義されている。‘3. a. The seat of the emotions, feelings, or sentiments; the emotional part of man's nature.’



15) ‘Mind.’ *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 1933. ‘mind’は、次のように定義されている。‘18. In more restricted application: The cognitive or intellectual powers, as distinguished from the will and emotions.’

16) Williams Merryn. *Women in the English Novel, 1800-1900*. London: Macmillan, 1984. p. 182. 原語は‘sex objects’。

17) Hardy, Thomas. *The Literary Notebooks of Thomas Hardy*. Ed. Lennart A. Björk. vol. 1. London: Macmillan, 1985. p. 4.

18) Hardy, Florence Emily. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928.* 1962. London: Macmillan, 1975. p. 177.

19） Hardy, Thomas. *The Return of the Native.* 1878. p. 82.

20） Hardy, Florence Emily. p. 177.

21） Hardy, Florence Emily. p. 185.

22） Hardy, Thomas. *The Life and Work of Thomas Hardy: by Thomas Hardy.* 1984. Ed. Michael Millgate. London: Macmillan, 1985. p. 192.

# リトル・ヒントックの力学
## ー ホモソーシャルな共同体における女性たち

土 屋　結 城

ハーディ作品の多くはウェセックスと彼が名づけた地方の農村共同体を舞台にしており、1887 年の作品『森林地の人びと』も例外ではない。ハーディの生きた時代は、鉄道の拡張とそれに伴う都市の急速な発展などにより、農村が著しい変化を遂げている時代であった。ハーディの一連のウェセックス小説においては、初期の作品では牧歌的で住民同士の結びつきも強い農村が描かれパストラル小説の体裁を成しているのに対し、後期の作品では、そのような共同体は崩壊してしまっている。中期の作品『森林地の人びと』は、舞台がリトル・ヒントック (Little Hintock) という農村に限定され、外界から隔絶した農村とそこに侵入してくる者、そしてその侵入者の影響により変容していく農村という構造がわかりやすい形で提示されている。この小説をこのような単純な構造に帰す読み方には多くの反論があり[1)]、これらの批評に理を認めるものの、やはりこの作品では、外部の世界から来た者とネイティブである村人たちの対立が顕著な形で表されていることは否めないと思う。本稿では、その対立を規定しているものは何なのかをより明確にし、この作品で描かれている農村共同体の変化とはどのようなものなのかを明らかにすることを目的とする。その過程で必然的にリトル・ヒントックという共同体の本質が問われることになる。

### I

『森林地の人々』の舞台であるリトル・ヒントックは森に囲まれ、住民である村人たちは材木の取引やりんご酒の製造で生計を立てている。この村は「自己充足的(“self-contained”)」で、「緊密な相互依存関係



(“closely-knit interdependence”)」[2)]が見られ、「孤立している (“secluded” )」(25) 村で、内部では近親結婚 (intermarriage) が多いため「姻戚関係や他の関係で結びついていない家は二軒とない (“there were hardly two houses in Little Hintock unrelated by some matrimonial tie or other.”)」(25) ほどである。しかし一方で村以外の世界との交流が全くないわけではなく、移動労働者の存在が確認できる上、メルベリー夫人 (Mrs. Melbury) やシューク・ダムソン (Suke Damson) のように他の地域から村に移住して来た者もいる。このことについてメルベリー夫人は夫であるメルベリーに以下のように語る。“when *I* saw Hintock the first time I thought I never could like it. But things gradually get familiar, and stone floors seem not so very cold and hard, and the hooting of owls not so very dreadful, and loneliness not so very lonely, after a while.”(80)。 ここからは、多少の困難を経つつも、村の生活に溶け込んだ夫人の様子が読み取れる。一方のシュークも、村の若者ティム・タンズ (Tim Tangs) と婚約しており、夏至前夜の祭りにも参加しているなど、村のネイティブたちと変わらない生活を送っているようである。彼女が他所からの移住者であることは小説の最後になって明かされる事実であるが、それまでの彼女の態度、振舞いからだけではこの事実はわからない。つまり、リトル・ヒントックはある程度、他からの流入者を許容しつつ、自己充足的で孤立した社会を維持している。

このようなリトル・ヒントックにおいて、明らかに受容されていない者たちがフィッツピアーズ (Fitzpiers) とチャーモンド夫人 (Mrs. Charmond) である。この二人は何において他の流入者たちと違うのだろうか。生まれや育ちがリトル・ヒントックではないからというだけでなく、彼らの村人たちとのかかわり方、或いは彼ら自身の自己認識のあり方にその理由があるように思われる。この二人に共通する興味深い要素として、二人ともリトル・ヒントックの村人たちからは「理解(“fathom”)」され得ない存在であり、その点に彼らのアイデンティティがあることが挙げられる。グレイス (Grace) と結婚した後のフィッツピアーズは、自らが村人た

ちからもはや “an extrinsic, *unfathomed* gentleman of limitless potentiality, science and social” (184, 強調筆者) とは見なされず、今や “Mr. Melbury’s compeer, and therefore in a degree only one of themselves” (185) と見なされていることに気づく。そしてフィッツピアーズはその状況から逃れようとチャーモンド夫人からの依頼にこたえて彼女の往診に出かけるのである。一方のチャーモンド夫人については *“her past had never been fathomed* by the honest minds of Hintock.” (195, 強調筆者) であると描写される。知られていないのではなく理解されていないのである。女優であったという彼女の過去は村人たちの理解の範疇外にある。この文章はさらに “she rarely volunteered her experiences” (195) と続き、彼女自身、「ヒントックの素朴な者たち (“the honest mind of Hintock”)」から理解されることを求めていないことがわかる。両者ともに自分たちが村人たちから理解され得ない存在であり、「彼らの一員 (“one of themselves”)」ではないという点に自らのアイデンティティを見出している。社会的地位の高さを保持しつつも村人から理解され得る存在になることは可能であろう。この二人はそのような理解のされ方を拒否している点においてアウトサイダーであることを自ら求めている。

特にチャーモンド夫人は幾度かリトル・ヒントックへの違和感、嫌悪感を吐露する。その中で彼女は次のようにリトル・ヒントックを評する。 “Hintock has the curious effect of bottling up the emotions till one can no longer hold them. I am often obliged to fly away and discharge my sentiments somewhere, or I should die outright.” (190)。ここで夫人が言及している “the curious effect of bottling up the emotions” とはどのようなことであり、一体何に由来するものなのだろうか。何が彼女にこのように言わしめているのだろうか。彼女のこの発言の背後にあるものを、村人たちの言説を分析することにより考察してみたいと思う。



## II

ハーディ作品の例に漏れず、物語中には何度かこの村人たちの会話が詳細に描写される。なお、以後本稿では、作中で集合的に扱われている、メルベリーやウィンターボーン (Winterborne) のもとで働いている労働者たちのことを便宜的に「村人」と呼ぶことにする。この村人たちは仕事をしながら村の過去の話にふけっている。そこで語られることは “the tales, chronicles, and ramifications of family history”(26) であり “sundry narratives of their fathers’, their grandfathers’, and their own adventures in these woods” (139) のようなものである。これらの話は、共同体の歴史を若い世代に伝えることにより、共同体としての過去からの連続性を保つ役割や、村人たちの共通認識を養い共同体としてのまとまりを作る役割を担っているとも言えよう。また例えばコートリー (Cawtree) がショッツフォード (Shottsford) について “you can’t victual your carcase there unless you’ve got money; and you can’t buy a cup of genuine there” (30) と語るとき、聞き手の村人たちは、リトル・ヒントックとショッツフォードとの違いを認識し、それによって浮かび上がるリトル・ヒントックのアイデンティティを確認することができる。

このような村人たちの会話から読み取れるものは、彼らが形成している共同体が非常にホモソーシャルなものということだ。労働者の多くが男性であるという点から当然のことだが、さらには、彼らが話す話が父親や祖父からの伝承であるという点からもこの共同体が父系的、男性中心的であることが明らかであろう。具体的な例としては、チャーモンド夫人の噂話をしている際のクリードル (Creedle) の発言が挙げられる。クリードルは夫人について、“my brother-in-law told me and I have no reason to doubt it, . . . that she’d sit down to her dinner with a frock hardly higher than her elbows. ‘Oh, you wicked woman!’ he said to himself when he first see her” と語る (26)。情報源が義理の兄弟であるというのは、前述したようにリ

トル・ヒントックでは村人がほぼ全員姻戚関係などの関係を持っているという状況を反映している。クリードルは、それを言ったのが義理の兄弟だから、という理由だけでその内容を鵜呑みにしているばかりでなく（“I have no reason to doubt it”)、彼の倫理的判断をも内面化してしまっている。親戚・姻戚関係にある者が言うことはそれだけで信頼に足るのである。さらに、これが義理の「兄弟」が言ったことである点にも注目すべきであろう。村の情報、噂は主に男性の間を流通しているのである。チャーモンド夫人が捕らわれているのはこのように村人たち、特に男性たちを中心とする村人たち相互のネットワークが張り巡らされた村なのである。

このような男性中心の共同体での女性の一つのあり方とは、女性性を押し殺すことであろう。このようにして共同体に入りこんでいる女性が少なくとも二人いる。グラマー・オリヴァー (Grammar Oliver) とマーティ・サウス (Marty South) である。グラマー・オリヴァーは彼らの前に出るときには次のように振る舞う。“She had two facial aspects – one, of a soft and flexible kind, which she used indoors; the other, with stiff lines and corners, which she assumed when bustling among the men outside” (27)。つまり、メルベリー家の中では、女性的な一面 (a soft and flexible mind) を保持していられるが、男たちの前ではより男性的な面 (stiff lines and corners) を前面に押し出す。また一方のマーティ・サウスは後述するように女性性を自ら放棄した女性である。二人はこのようにして男性的な空気をまとうことにより、或いは女性性を放棄したことにより、村人たちのホモソーシャルな空間に入り込んでいるのである。

いま一つの女性のあり方としてここで提示したいのは、レヴィ＝ストロースが言うところの「交換可能な財」としてのあり方である。リトル・ヒントックの村人たちが形成している男性中心の共同体においては、女性を交換することにより、さらに男性同士の絆を強めることができる[3)]。グレイスを例にとると、ブーメラ (Penny Boumelha) の指摘にもある通り、本作品中では彼女は「何度も経済の用語を用いて描写され」ており[4)]、こ



のことはつまり「彼女はメルベリーの未来への投資であり、彼の生涯の労働から上がる利益であり、それゆえにあらゆる資本同様、彼女は慎重に有効利用されなければ / 夫をもらわなければならない (“she must be carefully husbanded”)」ことを示している[5)]。この観点からすると、村人たちが娘に高い教育を受けさせたメルベリーを批判しているのは、彼が資本である娘に投資し過ぎたと考えられているからだと解釈することができる。

そして、チャーモンド夫人はこの交換の流通から外れているために、村人たちからの理解の範疇外にあるのではないだろうか。まず、彼女は木の見分けがつかない (“hardly knowing a beech from a woak”) 点において、リトル・ヒントックの農業生産において無力であり役に立つことはないだろう。そのために “She’s the wrong sort of woman for Hintock” と評価されてしまう (248)。さらに村人たちの非難の対象となるのが、外国人の恋人がいたり、男性の前でもあらわな格好をしたり、さらにはフィッツピアーズと関係を持つという、その過剰ともいえるセクシュアリティであろう。夫人がマーティの髪の毛を買って自分のかつらにするエピソードも、彼女がマーティのセクシュアリティを取り込んで自分のものにした行動であったと言える。女性を交換可能な財と見なす村人にとっては、生殖、再生産に結びつかないセクシュアリティや性的欲望は必要のないものである。チャーモンド夫人が感じる “the curious effect of bottling up the emotions” とはその過剰なセクシュアリティを制御しようとする村の力なのではないだろうか[6)]。

## Ⅲ

共同体との関係がアンビバレントなのがいわば帰ってきたネイティブであるグレイスである。彼女はリトル・ヒントックに戻ってきた当初は、自らのアイデンティティにおいても、その性質においても、ほぼアウトサ

イダーのようである。特にビタースィート種のりんご (bitter-sweet) とジョン種のりんご (John-apple) の区別がつかなくなっている点においては(42)、チャーモンド夫人のように "the wrong sort of woman for Hintock" と断罪されてもおかしくない。グレイスはネイティブであるジャイルズとアウトサイダーであるフィッツピアーズの間を揺れ動くが、これはまさに彼女自身の内部での、村への帰属意識と外界の教育で育まれた都会的な意識の間での揺れ動きと読むことができよう。グレイスの両面性は小説後半でジャイルズの手配で Three Tans で昼食をとる場面によく表れている。そこには、村の共同体に溶け込もうと努力しつつも、しかしやはり馴染めずにいるグレイスの姿がある。

この両面性は、ガーソン (Marjorie Garson) の指摘にもあるように、最後に「別人になってしまったかのような」[7] 変化に行き着く。この変化の原因はフィッツピアーズとの離婚騒動やジャイルズの死などが絡まった複合的なものであろうが、彼女がその変化を遂げる直前に起きる人捕り罠 (man-trap) のエピソードに特に注目したい。シュークの夫ティム・タンズがフィッツピアーズを陥れようとして仕掛けた罠にグレイスの衣服がひっかかってしまい、その結果、二人は和解し再び結びつくというこのエピソードは象徴的な意味に富んでおり、多様な解釈を誘う[8]。この罠のエピソード及びその後のグレイスの「変化」を考える上で、グレイスがフィッツピアーズと中部地方へと旅立ったあとの村人たちの会話は示唆に富んでいる。グレイスがフィッツピアーズとともにいることを父親に知らせなかったため村人たちが彼女の探索に借り出されるという出来事が起き、とんだ無駄骨を折った村人たちは憤って口さがなく彼女を非難する。しかし、やがて "But this deceiving of folks is *nothing unusual* in matrimony" とコートリーが擁護し、さらに "I knowed a man and wife . . ." と他にも似たような夫婦を知っている、と話が続く (364、強調筆者)。さらには旋盤工と呼ばれる男が "At present Mrs. Fitzpiers can lead the doctor *as your mis'ess could lead you*, . . . She's got him quite tame" と語る (365、強調筆者)。グレイスとフ



ィッツピアーズのこのような関係がいつまで続くかについての見通しは明るくないものの、現時点ではグレイスは村人たちが知っている他の女性、特に「夫を手なずける妻」の像に完全に合致する存在になっている。グレイスは今や上述した会話にも見られるように、村のほかの夫婦や自分たちの妻と同様の存在、つまり彼らにとっては非常に馴染み深い者たちと同様の存在として認識されているのである。この段階においては、グレイスは、村人たちから理解され得る、村の女性たちの一員という立場に収まったことになる。この観点からすると、人捕り罠は彼女を村人の価値観の中に捕らえる役割を果したと言える。

グレイスがフィッツピアーズとの和解を決意した場面を詳細に見ると、さらなる解釈が可能である。グレイスは彼が大叔母の財産を受け継ぎ、中部地方でのパートナーシップを購入したことを聞く。そしてその場所と家の詳細を聞くに至って「非常に興味を持つ ("Grace became much interested")」(358) のである。この和解によりグレイスは「ひとかどのパートナーシップ ("large partnership")」を持つフィッツピアーズと "husbanded" されることになる。グレイスをメルベリーの資本と考えるならば、彼女はその投資に見合うだけの、或いはそれ以上の利益をあげたことになる。換言するならば、メルベリーはグレイスの教育にかけた費用を回収できる上に、さらに重要な要素として、社会的地位の高い人物との姻戚関係を手に入れることができるのである。メルベリーやこの土地の者たちだけに限らないことであろうが、作中でも "That touching faith in members of long-established families as such, . . . which is still found among old-fashioned people in the rural districts, reached its full perfection in Melbury" と言及されており(160)、家柄への信念あるいは信仰の根強さを読み取ることができる[9]。グレイスはフィッツピアーズと結びつくことにより、メルベリーに社会的な地位と財産の両者をもたらすのである。それゆえに、彼女は村人たちから多大な交換価値のある女性として認められた、と考えることもできるのではなかろうか。

## Ⅳ

しかし、ではなぜ村人たちから理解され、認められたグレイスはリトル・ヒントックを去ってしまったのだろうか。表面的には、フィッツピアーズが中部地方でのパートナーシップを得たからであるが、ここではさらに村人たちの立場から、特にマーティ・サウスに焦点をあててこの問題を考察してみたい。彼女はグレイスとフィッツピアーズの和解を促進する契機となった出来事の多くに関係している。チャーモンド夫人の髪の毛は実は自分の髪の毛から作られたかつらであることや、ジャイルズの死の床での彼とグレイスとの関係についてについてフィッツピアーズに直言したのはマーティである。さらに、先ほどの人捕り罠のエピソードがある。これを仕掛けたのは生粋のネイティブであるティム・タンズである。この罠は前述したように、グレイスを村人の価値体系の中に取り込む役割を果しているとも言えるが、結果としてはグレイスとフィッツピアーズの和解とそれに伴う離村を促進した。マーティはジャイルズを自分のものにしたいと願って、そのためにフィッツピアーズとグレイスを結び付けようと画策し、また一方のティムは自分の妻と関係を持っていたフィッツピアーズを痛い目にあわせたいと思い行動したが、その結果アウトサイダーである人々を追い出すのに成功したことになる。グレイスは村人たちから理解され得る存在になったにも関わらず、別の村人の手によって追い出されてしまったのである。さらに悲劇的なのはチャーモンド夫人である。彼女は異国の地で昔の恋人に殺された挙句、墓を残すこともできず、さらには住んでいた屋敷からは彼女の痕跡が全て消されるであろうことが示唆される (335)。存在していたことすら記録として残すことができないのである。

ここで考慮に入れるべきなのは、村人たちとの関係、距離において、またその性的欲望、セクシュアリティの発現においてチャーモンド夫人と似たような立場にいたフィッツピアーズである。夫人が死後このような扱いを受けるのに対し、フィッツピアーズはグレイスも職も手に入れた状態



で去る。フィッツピアーズは最終的には良い環境を得て、自らの意志でリトル・ヒントックを去るが、チャーモンド夫人は完全に追放されるのである。このアンバランスさは当然、ジェンダーの差によるものであろう。ホモソーシャルなリトル・ヒントックの共同体においては過剰な女性のセクシュアリティは脅威であるが、過剰な男性のセクシュアリティは、問題含みではあっても痕跡さえ絶たなければならないほど忌み嫌われるものではないのだろう。

では、このようにしてアウトサイダーたちを完全に追放したリトル・ヒントックの村は再び外界から完全に孤立した自己充足的な状態に戻るのだろうか。この点を考察する上でいま一度マーティに焦点をあててみたい。この作品はマーティがジャイルズの墓前で呟く言葉で締めくくられる。この言葉がリトル・ヒントックの今後を考えるうえで重要な意味を持つと思うからである。

マーティは村人たちとともに仕事をし、彼らが築くホモソーシャルな共同体に溶け込んでいる。マーティがその空間に入り込めた理由というのは、前述したように、彼女の女性性の欠如にあろう。最初に作品に登場するとき、彼女は「彼女には大き過ぎる皮のグローブ (“a leather glove, much too large for her”)」と「彼女には大きすぎる皮のエプロン (“a leather apron . . . which was also much too large for her figure”)」(10) を身に着けて、父の代わりに円材作りに従事している。グローブやエプロンが大きすぎるのは父親のものを身に着けているからであろう。マーティはまず男性的な装いで男性の仕事をしている人物として小説に登場するのである。

さらに父の死後、喪服を着ているマーティは “a slim figure in meagre black, almost without womanly contours as yet” (109) と描写される[10]。女性らしさが未発達であるという描写は最後のジャイルズの墓前にいる場面でも見られる。“the contours of womanhood so undeveloped as to be scarcely perceptible” (366)。さらにこの場面では “she . . . looked almost like a being *who had rejected* with indifference the attribute of sex for the loftier quality of

abstract humanism.” (366、強調筆者) と、マーティが自ら女性性を拒否した存在であることが示唆される。女性性を拒否する態度については、髪の毛をチャーモンド夫人に売るエピソードからも読み取れる。この出来事はチャーモンド夫人からのレイプ、或いは搾取であると解釈され得る。確かにチャーモンド夫人がマーティのセクシュアリティを譲り受けた側面はあるだろうが、この行動の直接の契機となったのはグレイスをジャイルズと結婚させるつもりだと述べたメルベリーの言葉であり、チャーモンド夫人の欲望や経済力ではない。髪の毛を女性のセクシュアリティや開放性(“accessibility”)のシンボルだというならば[11)]、マーティは自らの意志で自分のセクシュアリティ、より厳密に言うと性的な豊かさを放棄したと解釈することができる[12)]。

このように女性性を自ら放棄したような存在であるマーティが最後に呟く言葉にはどのような意味があるだろうか。彼女は、ジャイルズの墓前で、グレイスが飾った花を取り除き、自分が持ってきた花を置く (366)。グレイスの花が枯れており (“withered”) マーティの花が新鮮である (“fresh”) ことは、彼女たち二人のジャイルズへの思いを象徴しているものであろう。グレイスのジャイルズへの思いは過去のものとなり、彼女が墓参りの約束さえ忘れてしまったのに対して、マーティのジャイルズへの思いは今も変わらぬままなのである。そして彼女は次のように呟く。“Now, my own own love, . . . you are mine, and on’y mine; for she has fotgot ‘ee at last, although for her you died. But I – whenever I get up I’ll think of ‘ee, and whenever I lie down I’ll think of ‘ee.” (367)。ここでのマーティは、グレイスがジャイルズのことを忘れ、彼を独占できることになったことに満足しきっているようである。そして寝ても醒めても彼のことを考えるであろうと述べる。しかし、死者にいくら思いを寄せても、その関係は何ものをも生み出すことがない。たとえジャイルズが死なずにマーティが結ばれていたとしても、マーティの未発達な女性性を考えると彼女が次世代の生産に貢献できた可能性は低い。死者との交歓となるとさらに不毛である。



この村には、他に前述したティムとシュークの夫婦がいるが、この夫婦は、結婚後早々にニュージーランドへ移住してしまう。シュークはもともとリトル・ヒントックへの移住者であるが、ネイティブであるティムでさえ、移住を控えたときには 「彼にとってヒントックはすでに死んだものであった (“Hintock was dead to him already”)」 と感じる(353)。小説中に登場した若いネイティブたちに注目すると、その一人であるジャイルズは死に、マーティは恐らく再生産の機能を欠いており、いま一組の若いカップルは村の外に出て行ってしまう。特に再生産の能力に関しては、チャーモンド夫人がフィッツピアーズと関係を持ち恐らくは妊娠した点から[13)]、ネイティブたちとアウトサイダーたちは明らかである。アウトサイダーたちは性的に豊かであるのに対して、ネイティブたちは次世代を生み出す能力に欠けているのだ[14)]。村を再生産していくためには、ときには異質とも思える存在をも取り込み、村を活性化させる必要があるのではないだろうか。

マーティに関しては、さらに興味深い性質がある。作中では、彼女はとりわけ存在感のない人物として描かれるのである。まず外見は次のようである。“[T]he girl’s hair alone . . . was depicted with intensity and distinctness, while her face, shoulders, hands, and figure in general, were a blurred mass of unimportant detail, lost in haze and obscurity.” (11)。人目につかない (“obscure”) のは外見だけではない。彼女の父親が死んだときも、村人たちはみなジャイルズのことは考えたが、誰もマーティのことは考えなかったし (105)、最後にマーティがジャイルズの墓に向かっている場面でも、彼女とすれ違った村人たちはすぐにマーティのことを考えなくなってしまう (366)。彼女と近しい存在の人物として描かれているはずのジャイルズでさえ、傍にいる彼女の存在を忘れてしまうことがある (64)。マーティのこの存在感の希薄さは一体、何に由来するものなのだろうか。

マーティはグレイスから、「木、果実、そして花の言葉を話すことができる (“you and he could speak in a tongue that nobody else knew . . . the

tongue of the trees and fruits and flowers themselves.")」(331) と評されるが、それだけでなく、彼女自身が木や果実や花にしばしば喩えられる。髪を切ったあとの様子は、「花をもぎ取られたよう ("deflowered")」であり(20)[15]、ジャイルズからは 「門柱の上のりんご ("an apple upon a gate-post")」 (22) のようであると言われ、さらに仕事に従事しているときには鳥に喩えられる (136)。作中でこのように動物や植物に喩えられるのはマーティだけではないが、マーティの場合これらの表現に加え音の描写が特徴的である。木靴を履いていれば "Click, click, click" (34) と音を立て、木を切っていれば "Chop, chop, chop" (235) と音を立てる。このような規則的な音を立てるものとして他に登場しているものにリスがいる。"a squirrel . . . cried chut-chut-chut" (328)。マーティが立てる規則正しい音は、このリスのように単調な行動にいそしむ動物の営みを連想させる。つまり、マーティの性質とは村人たちが構成しているホモソーシャルな空間のそれよりも、自然にそして森により近いものであると考えられる。森の言葉を解するだけではなく、彼女自身がそれらと一体化しているかのような存在であり、彼女の存在は森に溶け込んでいるかのようである。そのために、村人たちはときに彼女の存在を感じなくなってしまうのではないだろうか。このように考えると、リトル・ヒントックは村人たちの共同体と、マーティが体現しているような森と二つのレベルの存在物から成り立っていると言えよう。

リトル・ヒントックの村とは、階級、経済力、ジェンダーの違い、村人たちが築いている価値体系、そして森の存在、これら全ての力関係が複雑に絡みあっている場なのである。それらの力は必ずしも一定の方向を志向するものではなく、時には協同し合い、時には背離し、さまざまな方向に動きながらも全体として一つのまとまりをもつ共同体を形づくってきた。しかし、今やフィッツピアーズやチャーモンド夫人あるいはグレイスのような存在の出現によって、そのバランスは崩れつつあるようだ。この小説で描かれているのは、その複雑な力関係のバランスがまさに崩れつつある瞬間なのである。



## 注

本稿は英文学東京若手の会第３回大会（2005年7月14日於東京大学）における口頭発表「*The Woodlanders*の構図」の原稿に加筆修正を施したものである。

1）Merryn Williams, *Thomas Hardy and Rural England,* (New York: Columbia U. P, 1972). Penny Boumelha, *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form,* (Brighton: Harvester P., 1982), 参照のこと

2） Thomas Hardy, *The Woodlanders*, (1887, Harmondsworth, Penguin, 1998), 8. 以下この作品からの引用はこの版を用いて、本文中括弧内に頁数を示す。

3) 女性を媒介とした男性同士のホモソーシャルな絆についての議論はイヴ・K・セジウィック『男同士の絆―イギリス文学とホモソーシャルな欲望』上原早苗・亀澤美由紀訳（名古屋大学出版会、２００１年）に拠っている。

4） Penny Boumelha, "The Patriarchy of Class," *The Cambridge Companion to Thomas Hardy,* ed. Dale Kramer, (Cambridge: Cambridge U. P., 1999 ), 141.

5） *Ibid*, 141.

6） Boumelha は作中の "emotion" を "desire" と読み替え、本作品を解釈している。この解釈に則るならば、夫人が感じる "bottling up the emotions" を彼女の性的欲望に対する押さえつけであると考えることは不自然ではない。

7）Marjorie Garson, *Hardy's Fables of Integrity: Women, Body, Text,* (Oxford: Clarendon P, 1991), 85.

8） Man-trap についての議論の例としては Jonathan G. Glance, " The Problem of the Man-Trap in Hardy's *The Woodlanders,*" *The Victorian Newsletter* 78 (1990): 26-8 が挙げられる。

9） 登場人物たちの家系への意識の高さは本作のみに見られるものではないが、本作品においては、ハーディが改変するごとにフィッツピアーズの家柄が上昇している点から読み取ることができよう。

10） John Sutherland は、マーティの男性的な装い、女性らしい輪郭の欠如といった性質から、彼女がスー・ブライズヘッドとは異なるタイプの New Woman であるという結論を導いている。Sutherland の解釈は示唆に富んでいるが、本稿では、マーティのこのような性質は、不毛性と結びつくという観点から論じている。John Sutherland, *So You Think You Know Thomas Hardy? : A Literary Quizbook,* (Oxford: Oxford U. P., 2005), 164-5 参照のこと。

11） Patricia Ingham, Note to *The Woodlanders.*

12） マーティのセクシュアリティに関しては多くの批評家が論じている。Williams, p163-8, Boumelha, p107-8, Ingham, Introduciton to *The Woodlanders*, xxx, を参照のこと。

13） Ingham の注によると、チャーモンド夫人の死の原因として言及されている " the effect of fright upon her personal condition at the time "の " personal condition "は彼女が妊娠していたことへの遠まわしの言及である。

14） 特にマーティとジャイルズの不毛性については Penny Boumelha, " The patriarchy of class," 142 参照のこと。

15）"deflowered" という表現には凌辱されたという意味も含まれ、チャーモンド夫人の行為を凌辱と

見なす読みを正当化するが、ここでは本来の意味が de-flower 、つまり花をもぎとるという意味であることに注目したい。



# *The Mayor of Casterbridge* における視線の構図
## ――「視る」エリザベス - ジェーンとヒロイン像をめぐって

長 田　舞

クリスタル・パレス（水晶宮）は 1850 年ロンドンで開催された万国博覧会を象徴する建造物であり、英国の繁栄と工業技術の高さを誇示するものである。この巨大なガラス製の建造物は当時イギリスが高度なガラス製造技術を持ち、また上質なガラスの大量生産が可能であったことを示している。窓はヴィクトリア朝の小説や絵画においても重要なモチーフとして用いられ、トマス・ハーディ（Thomas　Hardy）の作品においても窓[1)]はしばしば描かれている。ハーディが視線や視覚的な効果に強い関心を持っていたことは彼の作品からも読み取ることができ[2)]、ハーディの作品において、窓と視るという行為は密接に関係している。

*The Mayor of Casterbridge* (以降 *MC*)（1886）のエリザベスージェーン・ニューソン（Elizabeth-Jane　Newson）は、たびたび窓から建物の内部または外部に起きている出来事を “silent observing woman” (86) として眺めている。彼女は、カスターブリッジに登場した時から影のような目立たない存在として描かれ、作品終盤まで彼女が観察者という立場を他者へ明け渡すことはない。窓を介在することで、エリザベスージェーンと対象物の間には一定の距離が保たれ、あたかも彼女の観察は客観的であるかのようにみえる。しかし、偶然観察を始めたエリザベスージェーンは、徐々にある目的から周囲を注視するようになる。Robert　Langbaum も “Elizabeth-Jane keeps her eye on Farfrae as though she were competing with Henchard for his affection” (Langbaum 130) と指摘しているが、エリザベスージェーンがファーフレ (Donald Farfrae) への恋愛感情から観察をしているのは明白であ

り、客観的にみえるエリザベスージェーンの観察は、実は主観的なのである。

Laura Morgan Green はハーディと他の作家を比較し、“Hardy's heroines are different: these female protagonists represent their creator's – that is, masculine – ambitions” (Green 103) と指摘している。ヒロインの視覚化という面からみたとき、ハーディは女性登場人物達を理想像ではなく生身の人間として描き、ヴィクトリア朝の他の作家達とは明らかに異なる女性登場人物を創造している[3)]。ハーディが生み出した魅力的なヒロイン――因習と戦ったテス (Tess Durbeyfield) や「新しい女」またはフェミニストとしてみなされるスー (Sue Bridehead)――はハーディ作品の特徴でもある。*Far From the Madding Crowd*.（*FFMD*）(1874) のバスシバ・エヴァディーン (Bathsheba Everdene)、*The Return of the Native* (*RN*) (1878) のユーステイシア・ヴァイ(Eustacia Vye)、テスそしてスーは当時の因習から逸脱した言動や思想から、ヴィクトリア朝小説の典型的なヒロイン像の枠を超えたものとしてみなされているが、*MC* のヒロインであるエリザベスージェーンは、テスやスーとは逆の位置にいるかのようにみえる。本作品を通して視る行為の遂行者として描かれているエリザベスージェーンは、思慮深く、冷静、そして男性を惹きつける女性的な魅力が削ぎ落とされた人物として描かれているからである。本稿においてはエリザベスージェーンがおこなう観察という行為に注目し、彼女がもつヒロインとしての特異性を検証していきたい。

## 1

思慮深く、知的というのは観察者エリザベスージェーンの特徴だろう。

> The desire—sober and repressed—of Elizabeth-Jane's heart was indeed to see, to hear, and to understand. How could she become a woman of wider knowledge, higher repute—'better,' as she termed it—this was her constant inquiry of her mother. (22)



母親スーザン (Susan Henchard) は娘の「見て、聞いて、知りたい」という強い欲求を目の当たりにし、彼女の探究心や向上心を満たす為にヘンチャード (Michael Henchard) を探し出す。また、ヘンチャードが偶然目撃した彼女の部屋の様子、“Evidences of her care, of her endeavours for improvement, were visible all around, in the form of books, sketches, maps, and little arrangements for tasteful effects” (111-2) にも彼女の知的欲求が表れており、作品終盤、ファーフレとエリザベスージェーンを再び結びつける小道具として本が用いられていることからも彼女が知的な人物として創造されていることがわかるだろう。

エリザベスージェーンは黒衣を身にまとい *MC* に登場する。彼女には若さ特有の美しさがあるが、彼女の地味な服装は男性の関心を引くことはない。エリザベスージェーンとは対照的にルセッタ (Lucetta Templeman) は、「人々の視線の対象物」“the observed and imitated of all the smaller tradesmen's womankind” (176)、 として描かれている。Penny Boumelha はハーディの女性登場人物について以下のように述べている。

> [...] Hardy moves towards an attempt to depict the woman as self-perceiving sexual subject, and at the same time give the external or erotic response of the male observer. (Boumelha 34)

ルセッタ、バスシバ、*The Well-Beloved* (1897) のエイヴィス (Ann Avice Caro) などは Boumelha が指摘する “self-perceiving sexual subject” (Boumelha 34) だろう。一般的に、女性の衣服は性差の概念と密接に関係しているが、ハーディの小説においてもそれは例外ではない[4)]。“Unlike Elizabeth-Jane, Lucetta believes that clothes make the woman, and Lucetta's misplaced faith in the value of appearances is the immediate cause of her death” (Bullen 149)、外

見への偏重がルセッタに死をもたらしたという Bullen の指摘は、やや行き過ぎの感をぬぐえないが、空虚な内面しかもたないルセッタの本質を言い当てている。ルセッタは男性の視線の対象物として描かれているだけでなく、自ら意識してその対象となっているのである。

> Conventionally speaking he conversed with both Miss Templeman and her companion; but in fact it was rather that Elizabeth sat invisible in the room. Donald appeared no to see her at all, and answered her wise little remarks with curtly indifferent monosyllables, his looks and faculties hanging on the woman who could boast of a more Protean variety in her phases, moods, opinions, and also principles, than could Elizabeth. (133)

ファーフレが高台館（High Street Hall）を訪れた際、ルセッタに魅了された彼の目には、そこにいるはずのエリザベスージェーンの姿は映らない。王族の訪問の場面においても、ヘンチャードが魅力的に着飾ったルセッタに目を奪われる、“She[Lucetta] appeared so bright and pretty that, as it seemed, he[Henchard] was experiencing the momentary weakness of wishing for her notice” (200)。女性登場人物の外見や身体的な特徴の詳細な描写は、女性登場人物が常に男性から視られる対象であることを示唆する。魅力的な女性をみつめる男性という視線の構図には、視られる対象/被支配者と視る者/支配者という関係がある。ルセッタの華やかで魅力的な外見は周囲の視線を集め、魅力的な対象物としてのルセッタをヘンチャードやファーフレがみつめる。ルセッタと男性登場人物達の視線の構図には視線の権力構造をみることができる。

しかし、*MC* における視線の構図において、重要なのはエリザベスージェーンが “from the background Elizabeth-Jane watched the scene” (200) 遠くから主要人物達の様子や出来事の全貌を静観していることである。エマウの食卓 (“The Supper at Emmaus”) の場面でも、“Elizabeth-Jane, being out of the game, and out of the group, could observe all from afar, like the evangelist



who had it write it down [...]” (138)、エリザベスージェーンは三人の様子を遠くから観察している。このようにエリザベスージェーンの置かれた状況――透明 (invisible) な存在、離れたところから (from the background)、福音書の作者 (the evangelist)――の説明が繰り返し言及されることによって、彼女が主要人物達から一定の距離を置いた場所から冷静に彼等の様子を観察しているという印象が読者に与えられる。さらに興味深いのは、エリザベスージェーンが視る者/支配者である男性たちをその外側から観ていることである。つまり、彼等を静観するエリザベスージェーンは、視られる対象/被支配者である女性が男性を観るという行為によって、視線の権力構造を破綻させているのである。

## 2

ハーディの他の作品の人物達、ガブリエル・オーク (Gabriel Oak)、ディッゴリー・ヴェン (Diggory Venn)、ジョスリン・ピアストン (Jocelyn Pierston) にも観察者の側面がある。ヴェンやオークは想いを寄せる女性を助けることはあるが、相手に対して積極的に行動をおこすことはない。基本的に一定の距離をおいて彼女たちを見守る彼等の献身的な愛情は作品をとおして重要な働きをし、最終的に彼等は慕う女性と幸福な結末を迎える。このような地味ではあるが重要な役回りをする彼等とエリザベスージェーンには通じるものがある。しかし、これらの男性観察者に共通しているのは――暗闇や物陰に潜んで彼等が恋い慕う女性の言動を静観する――覗き見的な要素である。確かに彼等の対象物に対する異様なまでの執着と観察行為はエリザベス―ジェーンのそれとは一線を画す感がある。なぜならば、エリザベスージェーンは知的好奇心と道徳観を持った人物として描かれ、ひたすら冷静な観察に徹しているかのようにみえるからである。

また、上記二人と比べ、より積極的な観察者であるジョスリンやボールドウッド(William Boldwood)は入手した視覚的情報をもとに彼らの想像力によって対象者に対する理想や幻想を創り出す[5)]。一見、エリザベスー

ジェーンには彼等のような妄想癖――ファーフレについて勝手な想像を抱く――はないようにみえる。

> A seer's spirit took possession of Elizabeth, impelling her to sit down by the fire and divine events so surely from data already her own that they could be held as witnessed. She followed Lucetta thus mentally—saw her encounter Donald somewhere as if by chance—saw him wear his special look when meeting women, with an added intensity because this one was Lucetta. (131)

ルセッタとファーフレの関係を察知したエリザベスージェーンは二人が逢っている様子を想像する。ここで語り手は "seer" (131)「観察者/預言者」とエリザベスージェーンを形容し彼女の妄想へ予言的な要素を含める。しかし、同時にファーフレへの想いからこのような想像を抱く彼女は "This discerning silent witch" (131)、「魔女」とも形容される。ハーディは、社会の規範や慣習から逸脱した女性のことを「魔女」と形容しており[6]、エリザベスージェーンにもそのような側面を読み取ることは可能だろう。

> Her lodgings being nearly opposite her stepfather's former residence, now Farfrae's, she could see Donald and Lucetta speeding in and out of their door with all the bounding enthusiasm of their situation. She avoided looking that way as much as possible, but it was hardly in human nature to keep the eyes averted when the door slammed. (172-3)

度重なる引越し[7]もエリザベスージェーンの行動の特徴であるが、ルセッタとファーフレの結婚後、エリザベスージェーンは、元ヘンチャードの家であるファーフレの家の近くに移り住む。彼女の部屋の窓からは二人の様子を視ることができ、視ないように努めてはいても、"it was hardly in human nature to keep the eyes averted when the door slammed"（173）「人間の性質上つい視てしまうのだ」と語り手から回りくどい説明がそえられる。



このような記述は、エリザベスージェーンの視線の対象物に対する異様なまでの執着を緩和するだけでなく、彼女の観察が持つ覗き見的な側面をできるだけ排除し、彼女の観察の正当性を高めている。しかし、既に指摘したようにエリザベスはファーフレへの思慕から周囲を視ているのであり、彼の様子を視たいが為に頻繁に引越しをする彼女の行動には彼への強い執着がみられ、彼女のなかに窃視者的 (scopophiliac) な要素を読み取ることは可能だろう。

## 3

ハーディの作品には、あたかも眼前に広がる風景か映像そのものであるかのような躍動的で鮮明な心象風景を想像させる力がある。ハーディの視覚化の手法に対して Judith Mitchell は窃視者 (scopophilic) という言葉を用いて以下のように述べている。

> Hardy is undoubtedly one of the most scopophilic novelists in the nineteenth century, and his vivid visualizations of figures as well as landscapes contribute to his reputation as a representative of high realism [...]. (Mitchell 174)

思慮深く精神的に熟成したエリザベスージェーンは、窃視者 (scopophilic) のような作家ハーディの理想的な観察者として捉えられている[8]。エリザベスージェーンを観察者として配置することは、観察者/男性・被観察者/女性という視線の権力構造を動揺させており、女性を視る男性の外側にさらに女性をおくことは *MC* における視線の構造の特徴であろう。

華麗な衣装で着飾ったルセッタと異なり、エリザベスージェーンは地味な服装ゆえに男性的視線の対象にはならなかった。しかし、作品を通して、エリザベスージェーンが観察者の立場にとどまることはない。ルセッタの死後、ヘンチャードが観察者の座を占め、望遠鏡を手にした彼が遠方

からエリザベスージェーンとファーフレの散歩を眺める。そして、かつてのエリザベスージェーンのように、ヘンチャードは観察を通して、ファーフレが彼女へ想いを寄せていることを察するのである。エリザベスージェーンからヘンチャードへという観察者の移行は、ヘンチャードがカスターブリッジでの中心的な役割を喪失し、人々の関心の対象ではなくなっていることを意味し、同時にルセッタが占めていた位置、注目の対象者へエリザベスージェーンが移ったことを示している。

皮肉なことに、視るという主体的な行為の遂行者であったエリザベスージェーンは、結局、視られる対象へと変化していくのである。そのような彼女の変貌は、作品終盤、ファーフレとの結婚という形でより鮮明となる。黒衣で作品に登場したエリザベスージェーンが白いドレスを身にまといファーフレと踊る姿は、彼女の幸福な未来を予感させ、市長夫人となった彼女を周囲が羨望のまなざしで眺めることは容易に想像できるだろう。また、このようなヒロインの結婚という結末は、ヴィクトリア朝の道徳観と重なり合う安定したものであり、能動的なヒロインから受動的なヒロインへと変貌を遂げたエリザベスージェーンは旧来のヒロインの典型から逸脱することなく、逆に彼女がその位置を占めることによって作品は安定した結末を迎える。ハーディはバスシバ、ユーステイシア、テス、スーと旧来のヒロイン達にはない側面を持った女性達を描いているが、彼女達の大志は貫かれることはない。彼女たちは最終的には死に至るか、結婚というヴィクトリア朝的な鋳型にはめこまれてしまうのである[9)]。それはエリザベスージェーンにも当てはまる。*MC* 以降ハーディの作品からエリザベスージェーンに代表される観察者は姿を消す[10)]。しかし、エリザベスージェーンを観察者とすることはフィッピアーズに代表される男性登場人物が持つ欲求——恋愛対象を見たいという欲望——が女性にもあるということを示している。ハーディは、家庭の天使に代表されるヴィクトリア朝的な女性像から逸脱したヒロインを露骨に描くことを避けるために、あえて女性的な魅力を削ぎ落とし、思慮深く知的な人物としてエリザベスージェーンを創造したのである。



## 注

本稿における引用は全て *The Mayor of Casterbridge*. Edited by Phillip Mallett. New York: Norton, 2001 からである。

1) ハーディ作品における窓の分析には William B. Thesing "'The Question of Matrimonial Divergence": Distorting Mirrors and Windows in Hardy's *The Woodlanders*.' Jacqueline Hooi 'The Window-Frame as Metaphor in Thomas Hardy's Fiction and Poetry' などがある。

2) E. B. Pinion は "The evidence indicates not only that pictures helped to quicken and enrich Hardy's own visual impressions, but that his growing experience as a creative writer intensified his interest in the technical aspects of visual presentation" (Pinion 16) *Thomas Hardy: Art and Thought* において指摘している。またハーディ作品における視覚化の分析については J. B. Bullen *The Expressive Eye: Fiction and Perception in the Work of Thomas Hardy* (1986)。ハーディ作品における視覚的効果については Kate Flint, "'Seeing is Believing?': Visuality and Victorian Fiction." *A Concise Companion to the Victorian Novel*. Edited by Francis O'Gorman. Oxford: Blackwell, 2005. 25-46. John Hughes, 'Visual Inspiration in Hardy's Fiction', *Palgrave Advances in Thomas Hardy Studies*. Edited by Phillip Mallett. London: Palgrave Macmillan, 2004. 229-254.

3) Rosemarie Morgan は "Hardy begins where the majority of Victorian novelists left off, with 'real', flesh-and-blood women [...]" (Morgan xi) と言っている。

4) 男性の視線の対象物として描かれているルセッタや *The Woodlanders*(1887)のフェリス・チャーモンド夫人 (Felice Charmond) は流行の先端をいく華やかな服装をしている。

5) *FFMC* 19 章、*The Well-Beloved*. Part Second 6 章に妄想にふける彼等の様子が描かれている。

6) *RN* で村人達はユーステイシアのことを「魔女（witch）」と呼んでいる。

7) *MC* の中でエリザベスージェーンは 7 回引っ越しをしており、常に彼女の視線の先にはファーフレがいる。

8) 観察者エリザベスージェーンについて Ian Gregor は "Hardy is going to need her 'quiet eye' less in the dramatic unfolding of the tale—though she has her small part of play here too—than as a way of enabling us to understand its resolution" (Gregor 125) と言っている。Julie Grossman は "Elizabeth-Jane is ultimately the ideal observer for Hardy. Observation and understanding become one, converging in thoughtful action" (Grossman 635-6) と思慮深いエリザベスージェーンの性格について言及している。『トマス・ハーディの小説の世界』、「第 4 章『キャスターブリッジの市長』——悲劇的人物の創造——」において、鮎沢乗光氏も寡黙な観察者エリザベスージェーンについて分析している。

9) バスシバ、グレース、スーなどは結婚という枠から逃れられず、社会の規範から逸脱した性的な行動をおこなったユーステイシア、ルセッタ、テスなどは死に至る。

10) *The Woodlanders*.のマーティ・サウス (Marty South) にもエリザベスージェーンのような

観察者的な側面を読み取ることができるが、興味深いことに彼女も女性性の象徴である髪を売るなど女性的な魅力が欠落した人物として描かれている。

## 引用文献


Hardy, Thomas. *Far from the Madding Crowd*. Edited by Robert C. Schweik. New York: Norton,1986.

---. *The Mayor of Casterbridge*. Edited by Phillip Mallett. New York: Norton, 2001.

---. *The Return of the Native*. Edited by James Gindin. New York: Norton, 1969.

---. *The Well-Beloved*. Edited by Patricia Ingham. London: Penguin, 1997.

---. *The Woodlanders*. Edited with Notes by Dale Kramer. Oxford: OUP, 2005.

Boumelha, Penny. *Thomas Hardy and Women*: *Sexual Ideology and Narrative Form*. Sussex: Harvester Press, 1982.

Bullen, J.B. *The Expressive Eye: Fiction and Perception in the Work of Thomas Hardy*. Oxford: Oxford UP, 1986.

Flint, Kate. "'Seeing is Believing?': Visuality and Victorian Fiction." *A Concise Companion to the Victorian Novel*. Edited by Francis O'Gorman. Oxford: Blackwell, 2005, 25-46.

Green, Laura Morgan. *Educating Women: Culural Conflict and Victorian Literature*. Ohio: Ohio UP, 2001.

Gregor, Ian. *The Great Web: The Form of Hardy's Major Fiction*. London: Faber and Faber, 1974.

Grossman, Julie. "Thomas Hardy and the Role of Observer", *ELH*, Fall (1989) Vol. 56, 619-638.

Hooi, Jacqueline. "The Window-Frame as Metaphor in Thomas Hardy's Fiction and Poetry", *Trivium*, Summer 22 (1987): 89-102.

Hughes, John. "Visual Inspiration in Hardy's Fiction", *Palgrave Advances in Thomas Hardy Studies*. Edited by Phillip Mallett. London: Palgrave Macmillan, 2004. 229-254.

Langbaum, Robert. *Thomas Hardy in Our Time*. New York: St. Martin's Press, 1995.

Mitchell, Judith. "Hardy's Female Reader", *The Sense of Sex: Feminist perspectives on Thomas Hardy*. Edited by Margaret R. Higonnet. Urbana: University of Illinois Press, 1993, 172-187.

Morgan, Rosemarie. *Women and Sexuality in the Novels of Thomas Hardy*. London: Routledge, 1988.

Pinion, F. B. *Thomas Hardy: Art and Thought*. London: Macmillan, 1977.

Thesing, William B. "'The Question of Matrimonial Divergence': Distorting Mirrors and Windows in Hardy's *The Woodlanders*", *Thomas Hardy Yearbook*, 14 (1987): 44-52.

鮎沢乗光『トマス・ハーディの小説の世界』東京　開文社　1984.




# Architecture and Morality in *Tess of the d'Urbervilles*

YOSHIKO ITO

Hardy began his career as an architect, and was engaged in the restoration work of churches as a Gothic draughtsman in his youth. His earlier novels like *Desperate Remedies* and *A Pair of Blue Eyes* have architects as their hero, and church restoration is his favourite motif. Not a few critics have remarked upon his metaphorical use of architectural terms. Judging from these facts, it seems reasonable to suppose that his architectural experience is more or less reflected in his work.

There appear a great variety of buildings in *Tess of the d'Urbervilles.* They are Tess's Marlott house, The Slopes, the vicarage in Emminster, The Herons, Stonehenge, and so on. A careful examination of each building, however, reveals that the buildings which have an intimate connection with Alec such as The Slopes and The Herons, and their locations such as Trantridge and Sandbourne, are elaborately depicted, compared with the others, and that there is a tinge of "mockery" (Hugman 38) in the depictions. Why is this? This essay aims to explore, by focussing on the characterization of Alec, what lies behind these discourses.

## I

One of the biggest tragedies in the life of Tess is an incident in The Chase. How does it befall her? Tess, feeling guilty about the death of Prince, agrees to visit The Slopes, Mrs d'Urberville's seat, in Trantridge to ask for help. Let us

take a look at the description of her estate:

> The crimson brick lodge came first in sight, up to its eaves in dense evergreens. Tess thought this was the mansion itself till, passing through the side-wicket with some trepidation, and onward to a point at which the drive took a turn, the house proper stood in full view. It was of recent erection, indeed almost new, and of the same rich red colour that formed such a contrast with the evergreens of the lodge. Far behind the corner of the house—which rose like a geranium bloom against the subdued colours around—stretched the soft azure landscape of The Chase—a truly venerable tract of forest land; one of the few remaining woodlands in England of undoubted primæval date, wherein Druidical mistletoe was still found on aged oaks, and where enormous yew-trees, not planted by the hand of man, grew as they had grown when they were pollarded for bows. All this sylvan antiquity, however, though visible from The Slopes, was outside the immediate boundaries of the estate.
>
> Everything on this snug property was bright, thriving, and well-kept: acres of glass houses stretched down the inclines to the copses at their feet. Everything looked like money—like the last coin issued from the Mint. The stables, partly screened by Austrian pines and Evergreen Oaks and fitted with every late appliance were as dignified as chapels-of-ease. On the extensive lawn stood an ornamental tent, its door being towards her.[1)]

At the first sight of The Slopes Tess is very much impressed with its newness. It is critical to note that The Slopes lies adjacent to The Chase, "the oldest wood in England" (55), because the setting seems to have symbolic meanings, as will be discussed later on. The vulgarity of building is implicit in the garish colours of the newly-built house which form a striking contrast with "the subdued colours around." The Druid was a member of the priesthood that had absolute authority before the coming of Christianity, so that the reference to "Druidical mistletoe," indicating the great antiquity of the wood, enhances contrast to the vulgar newness of the recently-built house.



Mr Simon Stoke, Alec's father, decides to set out afresh "as a county man in the South of England" (27) after retirement from business as a merchant in the North. To escape identification he adopts the name of d'Urberville which has associations of an old family. He is shrewd enough to select a distant country and to use a false name for some sort of disguise.

Moreover, the symbolic significance of The Slopes is notable, because the word "slope" connotes "cheat, trick, or defraud (a person)" (*New Shorter OED*). The metaphor "the last coin issued from the Mint," carrying with it a tinge of mockery, implies that the Stoke-d'Urbervilles are "*arriviste* bourgeois who have bought their way into the gentry and appropriated the name" (Howe 114) of the ruined family in the countryside. In other words, they are an affluent urban intruder on the countryside, and the falsity of their name is an outward manifestation of their inward degradation.

On the other hand, that this country-house was built "for enjoyment pure and simple" (26) indicates that their relationship with the land is "hedonistic" (M. Williams 178). Besides, Alec himself can be said to be a hedonist, as is obvious from his looks. He has "an almost swarthy complexion, with full lips, badly moulded, though red and smooth, above which [is] a well-groomed black moustache with curled points" (28). The suggestion is that he is a libertine and of sensual character. His reputation as "a reckless gallant and heartbreaker" (65) is spreading beyond Trantridge.

The strawberries Alec makes Tess eat on her first visit to The Slopes are out of season, and the roses with which he decorates her are in full bloom for "early June" (31) there. The artificial nature of his estate reveals itself in such early vegetation. Alec is so arrogant as to ignore the natural rhythms of life simply for pleasure, which is later illustrated by his plot to pluck off the young life of Tess who is "a mere vessel of emotion untinctured by experience" (8).

Tess, receiving a letter from Trantridge asking her to tend the poultry-farm, expresses her anxiety about going there. The main reason for her reluctance is that she does not quite like "Mr d'Urberville being there!" (34). Furthermore, Mrs d'Urberville's handwriting makes her more anxious, because it seems "rather masculine" (35). To be sure, she had to go to work to help her poverty-stricken family. But, without Alec, or, if he had not looked upon her as a sex object, her life must have been a different one. The narrator's remark that Alec is "the wrong man" (30) for her is suggestive, as we shall see later.

Let us focus now on the Trantridge ethos. The opening passage of chapter 10 invokes a reality of rural life: "Every village has its idiosyncrasy, its constitution, often its own code of morality. The levity of some of the younger women in and about Trantridge was marked, and was perhaps symptomatic of the choice spirit who ruled The Slopes in that vicinity" (46). The quotation suggests that Alec, "the choice spirit who rule[s] The Slopes," is the embodiment of the Trantridge ethos. The agricultural community has also "a more abiding defect" (46), like heavy drinking. The common topic of conversation among the inhabitants is "the uselessness of saving money" (47). One of their greatest pleasures lies in going to Chaseborough, a market-town near by, every weekend to drink hard, and in "spend[ing] Sunday in sleeping off" (47) the aftereffects of overnight drink. Tess, in the meantime, participates in their weekend journeys over and over again, "the hilariousness of the others being quite contagious" (47) after her monotonous work on the poultry-farm.

It is significant that Tess is seduced by Alec on the evening of the licentiousness in drinking and dancing. Among the participants in the revel are Car Darch who was "till lately a favourite of d'Urberville's" (50) and Nancy, her sister, who has stood in "the relations to d'Urberville that Car had also been suspected of" (52). This provides eloquent proof that Alec's relationships with



women are in utter disorder. In a windowless storehouse of Chaseborough the workfolk dance in a wild frenzy in a cloud of dust of hay and peat stirred up by their stamping feet. The drunken revel is symbolically delineated: "They coughed as they danced, and laughed as they coughed. Of the rushing couples there could barely be discerned more than the high lights—the indistinctness shaping them to satyrs clasping nymphs—a multiplicity of Pans whirling a multiplicity of Syrinxes; Lotis attempting to elude Priapus, and always failing" (48).

The Chaseborough dance is the most important emblematic scene that comes before the incident in The Chase. A thick cloud of dust lit by candles is associated with a heavy fog over the wood. "The shift from plural to singular" (Springer 126), and the references to Syrinxes and Lotis who are nymphs, the sensual Pan, and Priapus who is "an obscene little deity, a daemon of fertility, represented as a more or less grotesquely misshapen man, with a huge and erect phallus" (Rose 175) seem to forebode an impending catastrophe of the heroine. The dance scene is clearly meant to anticipate what is to come next.

On their way home a quarrel arises out of a sense of rivalry among the girls around Alec, who suddenly appears on his horse and deceives Tess into thinking that he is taking her home. When they see her carried off, the women say laughing: "Out of the frying-pan into the fire!" (53). The proverb means "from a bad situation to one that is worse" (*Oxford Advanced Learner's Dictionary*). It is by now clear that they foresee what is lying in wait for her. There is little doubt about their involvement in Alec's wrong, because in a sense the rural community itself delivers her into his hands. Considering the Trantridge ethos, we may assume that it would be almost impossible for Tess to escape her misfortune.

As stated earlier, Alec has the arrogance to press strawberries on Tess at

their first meeting. Likewise, he has the arrogance to change his sex partners one after another and to do what he pleases in relations with women. In fact, his behaviour is not a disgraceful secret kept from rural folk. On the contrary, he proudly shows it off by taking away Tess in their presence. It can safely be said that both Trantridge and The Slopes have such loose morals as to allow sexual levity.

## Ⅱ

The main purpose of this section is, by focussing on Sandbourne (Hardy's fictional name for Bournemouth), to examine the similarities between the seaside town and The Slopes. When Tess is called home at the news that her mother is seriously ill, the deconverted Alec unexpectedly turns up again before her, saying: "You are Eve, and I am the old other one, come to tempt you in the disguise of an inferior animal" (275). The important thing is that he is given the Satan imagery. Moreover, Alec, taking advantage of the desperate financial condition of Tess's family after her father's death, persuades her to give up her husband who has deserted her, and takes her to Sandbourne. The repentant Angel meanwhile returns home from Brazil to find Tess. The newly popular resort he starts for is delineated as follows:

> This fashionable watering-place, with its eastern and its western stations, its piers, its groves of pines, its promenades, and its covered gardens, was to Angel Clare like a fairy place suddenly created by the stroke of a wand, and allowed to get a little dusty. An outlying, eastern tract of the enormous Egdon Waste was close at hand, yet on the very verge of that tawny piece of antiquity such a glittering novelty as this pleasure-city had chosen to spring up. Within the space of a mile from its outskirts every irregularity of the soil was prehistoric, every channel an undisturbed British trackway; not a sod having been turned there since the



> days of the Cæsars. Yet the exotic had grown here, suddenly as the prophet's gourd; and had drawn hither Tess.
>
> By the midnight lamps he went up and down the winding ways of this new world in an old one, and could discern between the trees and against the stars the lofty roofs, chimneys, gazebos, and towers, of the numerous fanciful residences of which the place was composed. It was a city of detached mansions; a Mediterranean lounging-place on the English Channel; and as seen now by night it seemed even more imposing than it was. (296)

Certain recurring features can be observed here as in the depiction of The Slopes. First, Egdon Waste is a vast expanse of moorland whose history can be traced back to prehistoric ages, whereas Sandbourne is a newly-risen pleasure-city that modern civilization has produced. The portrayal of the resort town is strongly reminiscent of that of The Slopes. That is, both are an affluent alien intruder into the pastoral world. Secondly, compared with a long history of Egdon, this garish, modern city was created in a flash just as the name of the Stoke-d'Urbervilles was coined soon after Alec's father searched for extinct and ruined families "for an hour in the British Museum" (27). The ephemeral nature of Sandbourne implicit in the metaphor "a fairy place suddenly created by the stroke of a wand" is also associated with Alec, because his conversion as quick as his later renunciation of religious faith is transient. In short, Sandbourne bears a striking resemblance to The Slopes and its master.

In the coastal town "amidst all this wealth and fashion" (296), "[t]here's visitors coming and going every day" (297). This indicates the mobility of the population. It is "a city of detached mansions" (296) and it is "all lodging-houses here" (297). The suggestion is that Sandbourne, without communal bonds, is the exact opposite of the traditional rural communities like Marlott. It is "the perfect place for the modern, deracinated Alec" (Tanner 19) who has no

intimate relation with the soil. In this connection, it is to be noted that in Hardy's fiction those whose lives are not deeply rooted in the land like Mrs Charmond and Fitzpiers in *The Woodlanders* are often portrayed as morally dubious characters.

More important still, the setting of both The Slopes and Sandbourne seems to be emblematic of the relationship between Tess and her seducer. Tess comes from an old but decayed family of aristocratic lineage in the countryside, whereas Alec comes from *nouveaux riche*s. Therefore, his sexual aggression towards Tess can be regarded as symbolic of the socio-economic reality of the later nineteenth-century rural England—the invasion of the agricultural society by the new urban classes enriched by industrialization. In view of the characterization of Alec, we may assume that Hardy saw these alien forces as a threat to the stability of the rural world.

These considerations of The Slopes and Sandbourne lead us to believe that Hardy is strongly conscious of the relation between architecture and morality. This is further demonstrated by the following examples from his other novels, in which the styles of building are referred to in connection with its occupants. In *Far from the Madding Crowd*, Bathsheba, who vacillates in her relationships with three men—Oak, Boldwood and Troy—lives in a manor of "the early stage of Classic Renaissance" (102). Lucetta in *The Mayor of Casterbridge* is a woman of moral ambiguity, because she shifts her affection to Farfrae, a young Scot, after her first encounter with him, though she is pressing Henchard, her former lover in Jersey, for a legal marriage. Her residence, High-Place Hall, is Palladian. The style dominant in England in the former half of the eighteenth century pertains to Neoclassicism. Curiously enough, one of the doors which stands open in the lofty wall of the back court of High-Place Hall leads to "one of the little-used alleys of the town" (160). The narrator says: "The position of



the queer old door and the odd presence of the leering mask suggested one thing above all others as appertaining to the mansion's past history—intrigue" (160). The point is that the house as well as its mistress has a guilty secret. It seems clear from these instances that it is no mere coincidence that both Bathsheba and Lucetta occupy classical buildings. Why, then, does the classical style provide indications of the moral dubiousness of dwellers? We shall discuss the matter in the next section.

## Ⅲ

In the Victorian age architectural theorists like A. W. N. Pugin and John Ruskin seem to stand out as the most important in arguing that architecture should be judged by the highest standards of morality. Gothic enthusiasm generated by their writings reached its height in the 1850s, though its style was beginning to decline when Hardy left for London "to pursue the art and science of architecture on more advanced lines" (*Life* 35). It is natural, however, to assume that Hardy was familiar with its theories.

Significantly enough, J. B. Bullen observes the relation between art and society:

> This notion of an intimate connection between society and building style was common in the nineteenth century. Carlyle's view that architecture is 'the visible embodiment of Thought' has its roots in the eighteenth century, but was developed to a considerable degree by architectural writers like Ruskin and Pugin. For Pugin the cathedrals and abbeys of England and France represent the superiority of the medieval over the modern way of life, while for Ruskin it was the churches and palaces of Venice which spoke of spiritual greatness and subsequent decay. Hardy's notebook entries and the various remarks he made both suggest that he was in sympathy with this view, [. . .]. (161-62)

Here Bullen suggests that Hardy shared the view of the Gothic theorists, which we shall take a brief look at.

In the opening passage of *Contrasts* (1836) Pugin contends: "It will be readily admitted, that the great test of Architectural beauty is the fitness of the design to the purpose for which it is intended" (1). Here is shown his functionalism. It is in order to prove his hypothesis that Gothic is an architectural style that embodies the Christian faith that Pugin lays stress on the functional fitness of Gothic work (Suzuki 99). Gothic architecture whose pointed arches are projecting towards heaven tries to achieve great height, denying the weight of material (Worringer 104), and to raise the human heart a step nearer to heaven. It is because the pointed arch which gives us an impression of soaring verticality is easier to gain greater height than the round arch of classical architecture that Pugin asserted the superiority of Gothic art. Furthermore, he showed in illustrations the contrast between the architecture of 1440 and that of 1840, comparing "medieval buildings, the product of a society at peace with itself and God," with "scenes in the modern city, whose ugly buildings were emblematic of dehumanization and wage slavery" (Altick 105-6), and discussed the relation between art and its period. By so doing he argued that architecture is an accurate reflection of the social conditions in which it was produced.

In this connection it is noteworthy that Ruskin shared the concept of architecture as the direct expression of society. Ruskin, maintaining that "the sense of the Beautiful arises from Familiarity with the object" (67), considered that an ideal art or society is one in which beauty arising from a familiar relationship with the object lasts in harmony with a way of life. What he meant can be called an organic being. He found such an organic society in the Middle Ages which he thought had an intimate connection between man and the object.



His concept of "organic," with its emphasis on "interrelation and interdependence" (R. Williams 140), is the very opposite of that of "mechanical." The word "mechanical" seems to mean not only machine production, but also there being no familiarity with the object, as is seen in the mechanical regularity of the classical style. For Ruskin architecture was the expression of a whole way of life. One of the reasons he thought of classical architecture as mechanical is that it applies strict regulation of the Five Orders to all forms, regardless of the qualities of material (Suzuki 131), and that it does not allow the individual workman to exercise his creative freedom in achieving artistic fulfillment. In short, Pugin and Ruskin shared the view that architecture and morality are inseparable, despite the difference in matters of religious faith—Pugin's advocacy of Gothic for Catholicism as opposed to Ruskin's for Protestantism.

Let us turn our attention to the connection between Hardy and Gothic. In the previous section we have seen his allegorical use of contrasting architectural styles in his work. His notebook entry 262 runs: "Architecture is the expression of morals" (Björk 27). Moreover, Norman Page argues that "Hardy's architectural training affected his respect for function" (17), whose importance Pugin emphasized, as previously stated. In this light we may assume that the Gothic influence upon Hardy cannot be ignored. How, then, did he regard Gothic enthusiasm of his own day? Significantly, Sir John Betjeman says that *The Architectural Notebook of Thomas Hardy* reveals that Hardy received "a wide training in architecture" (152), and that he was not "a rigid Gothicist" (153). It is well known that the passion for Gothic art seemed to know no bounds in those days, and that the widespread adoption of the Gothic mode transformed the landscape of towns and cities all over the country. Hardy comments on Gothic enthusiasm in the 1895 Preface to *A Pair of Blue Eyes*:

> The following chapters were written at a time when the craze for indiscriminate church-restoration had just reached the remotest nooks of western England, where the wild and tragic features of the coast had long combined in perfect harmony with the crude Gothic Art of the ecclesiastical buildings scattered along it, throwing into extraordinary discord all architectural attempts at newness there. (Orel 7)

Here Hardy expresses reservations about church restoration. In a similar way, Hardy, looking back over the past years, remarks how extensively vandalism went on in the name of restoration in a speech entitled "Memories of Church Restoration" (1906), and bitterly regrets the damage done to ancient buildings in the name of preservation. Obviously, he was critical of restoration.

On the other hand, Hardy, having learned a lot as a Gothic apprentice, came to the awareness that there is an intimate relation between architecture and poetry:

> He [Hardy] had fortified himself in his opinion by thinking of the analogy of architecture, between which art and that of poetry he had discovered, to use his own words, that there existed a close and curious parallel, both arts, unlike some others, having to carry a rational content inside their artistic form. He knew that in architecture cunning irregularity is of enormous worth, and it is obvious that he carried on into his verse, perhaps in part unconsciously, the Gothic art-principle in which he had been trained—the principle of spontaneity, found in mouldings, tracery, and such like—resulting in the 'unforeseen' (as it has been called) character of his metres and stanzas, that of stress rather than of syllable, poetic texture rather than poetic veneer; [. . .]. (*Life* 301)

The above shows how Hardy applied by analogy the Gothic art-principle to poem-making, though his emphasis was almost entirely on technique. Some hint



about how deeply Hardy responded to Gothic art, however, can be detected in Jude's response to the Gothic relics of the colleges of Christminster on the following morning after his first arrival there: "The condition of several moved him as he would have been moved by maimed sentient beings" (*Jude* 68). In this light we are safe in assuming that Hardy, distancing himself from Gothic enthusiasm, aesthetically appreciated Gothic architecture and was deeply influenced by its theories.

As discussed in the earlier sections, we have seen that in the descriptions of The Slopes and Sandbourne Hardy is fully conscious of the moral nature of their inhabitants. Pugin and Ruskin, to whom Hardy owed something, insisted that art depends upon the quality of the society which has produced it. In conclusion I would like to mention that the Gothic theories form the background to Hardy's view that architecture and morality are deeply interfused.

## Notes

1) Thomas Hardy, *Tess of the d'Urbervilles* (New York: Norton, 1965) 26-27. All further quotations from this work will be identified by page number of this edition.

## Works Cited

Altick, Richard D. *Victorian People and Ideas*. New York: Norton, 1973.

Betjeman, Sir John. "Hardy and Architecture." *The Genius of Thomas Hardy.* Ed. Margaret Drabble. London: Weidenfeld, 1976. 150-53.

Björk, Lennart A., ed. *The Literary Notebooks of Thomas Hardy.* Vol.1. London: Macmillan, 1985.

Bullen, J. B. *The Expressive Eye: Fiction and Perception in the Work of Thomas Hardy*. Oxford: Clarendon, 1986.

Hardy, Florence Emily. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. London: Macmillan, 1962.

Hardy, Thomas. *Desperate Remedies*. 1871. Harmondsworth: Penguin, 1998.

---. *Far from the Madding Crowd*. 1874. London: Macmillan, 1974.

---. *Jude the Obscure*. 1895. New York: Norton, 1978.

---. *The Mayor of Casterbridge: A Story of a Man of Character.* 1886. London: Macmillan, 1974.

---. *A Pair of Blue Eyes.* 1873. London: Macmillan, 1975.

---. *Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman*. 1891. New York: Norton, 1965.

---. *The Woodlanders*. 1887. London: Macmillan, 1975.

Hornby, A. S., ed. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Oxford: Oxford UP, 1948.

Howe, Irving. *Thomas Hardy*. London: Weidenfeld, 1968.

Hugman, Bruce. *Hardy: Tess of the d'Urbervilles*. London: Edward Arnold, 1970.

Orel, Harold, ed. *Thomas Hardy's Personal Writings.* London: Macmillan, 1967.

Page, Norman, ed. *Oxford Reader's Companion to Hardy*. Oxford: Oxford UP, 2000.

Pugin, A. W. N. *Contrasts: or, a Parallel between the Noble Edifices of the Middle Ages, and Similar Buildings of the Present Day.* Leicester UP, 1973.

Rose, H. J. *A Handbook of Greek Mythology.* London: Methuen, 1928.

Ruskin, John. *Modern Painters*. Vol. 2. London: George Allen, 1904.

"Slope." Def. 1. *The New Shorter Oxford English Dictionary*. Vol. 2. Ed. Lesley Brown. Oxford: Oxford UP, 1933.

Springer, Marlene. *Hardy's Use of Allusion*. London: Macmillan, 1983.

Suzuki, Hiroyuki. *Kenchiku no Seikimatsu* (*Fin de Siècle* in Architecture). Tokyo: Shobunsha, 1977.

Tanner, Tony. "Colour and Movement in Hardy's *Tess of the D'Urbervilles*." *Thomas Hardy's Tess of the D'Urbervilles*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea, 1987. 9-23.

Williams, Merryn. *Thomas Hardy and Rural England.* London: Macmillan, 1972.

Williams, Raymond. *Culture and Society 1780-1950*. London: Chatto, 1958.

Worringer, Wilhelm. *Formprobleme der Gotik*. Trans. Isamu Nakano. Tokyo: Iwasaki-Bijutsusha, 1968.



# Contrast and Supplementarity:
## The Spatial Rhetoric of *Jude the Obscure**

SATOSHI NISHIMURA

In *Beyond the Pleasure Principle* Sigmund Freud describes the phenomena of life as "détours" made "before reaching [the] aim of death," or as "circuitous paths to death" (46). This is an example of the use of spatial terms or images to illuminate the nature of human existence, and itself no surprising matter. But the question is the fact that the use of figurative language in this case is not a strategy that could have been done without but rather suggests a range of referents for which there is no literal language. This also has to do with the importance of literature as a system of tropes. As Paul de Man says, "it is very difficult not to conceive the pattern of one's past and future existence as in accordance with temporal and spatial schemes that belong to fictional narratives and not to the world" (11). In other words, part of the epistemological function of literature lies in the way it constitutes a catachrestic figure for the general abstraction of human experience. Literature, then, tends to facilitate what de Man calls "ideology," that is, "the confusion of linguistic with natural reality, of reference with phenomenalism" (11). If many twentieth-century writers are more or less conscious of the problematic of this confusion, the work of the late Victorian Thomas Hardy is symptomatic of such consciousness.

A good place in Hardy's work to explore the issues involved is his last major

novel, *Jude the Obscure*. One of the striking features of *Jude the Obscure* is that it is a self-conscious work, drawing as much attention to its own artistic or artificial status as to the events it describes. The novel as such, its language being simultaneously a transparent medium and an opaque texture, implies at least two things. One is the implication that, as David Lodge notes (x), *Jude the Obscure*, like Hardy's novels in general, is a novelistic instance of Roman Jakobson's aesthetic view that "The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination" (358). The logic of its composition lies not just in what it represents but, in the words of Patricia Waugh, in its "internal verbal relationships" (23). In fact its fundamental or pervasive trope is contrast. Related to this tropological aspect of the novel is the implication that what Jacques Derrida called the logic of supplementarity is at work here, figuring as a theme of vacillation or vagrancy. In this essay I shall explore these implications of *Jude the Obscure*, suggesting that narrative fiction for Hardy is a linguistic structure whose spatiality functions as a figure for human fate.

While there exists among critics of *Jude the Obscure* a wide range of disagreement over its interpretation, most of them would agree that, as A. Alvarez puts it, "the tragedy of *Jude* is not one of missed chances but of missed fulfillment, of frustration" (113). What is obvious about Jude's story is that whatever the objects of his desire, or whatever the obstacles to his aspirations, he is not allowed to attain happiness but fated to wander throughout his life painfully and hopelessly like a hapless drifter. This inexorable determinism or



fatalism of *Jude the Obscure* provides a handle not only for historicist interpretation but also for formalist or rhetorical reading. As Lodge observes, the reader of the novel, as well as Jude and Sue, "cannot avoid the challenge of Hardy's pessimism because of the form of the novel" (113). In fact Hardy's notion of fate is a formal problem to the extent that it cannot be dissociated from the creative force of what he called the "Immanent Will." J. Hillis Miller, describing the Immanent Will as "a sleeping craftsman," says that "Hardy's stories, when viewed from a distance, as a spatialized form, reveal themselves to be constructed like a well-designed building" (*Thomas Hardy* 206, 205). Not only does such craftsmanship manifest itself in particular in *Jude the Obscure*, but Hardy himself speaks of the novel in spatial or architectural terms. He says that "the plot is almost geometrically constructed" (F. E. Hardy 271). In a way related to this, he also comments, "Of course the book is all contrasts—or was meant to be in its original conception" (F. E. Hardy 272). This means that many of the narrative elements in *Jude the Obscure* are bound together on the basis of similarity or opposition, constituting, as Lodge points out, so complicated a web of cross-references that the reader has "the sense of an inevitable destiny underlying the apparently gratuitous particularity of the stream of experience" (109).

A good place in *Jude the Obscure* to illustrate its strategic use of contrast is the well-known scene in which Jude first meets Arabella (26-27). Of this scene Hardy observes: "The 'grimy' features of the story go to show the contrast between the ideal life a man wished to lead, and the squalid real life he was

fated to lead. The throwing of the pizzle, at the supreme moment of his young dream, is to sharply initiate this contrast" (F. E. Hardy 272). What echoes through *Jude the Obscure* is the conflict between real and ideal, which Hardy also describes in his preface to the first edition as "a deadly war waged between flesh and spirit" (xxii), and this conflict or war as a general theme of the novel is first articulated by a shocking incident, Arabella's throwing of a pig's pizzle to break in on Jude's daydreaming about classics. This incident, constituting a contrast between pig and book, not only introduces the general theme of the novel but also functions as a salient emblem of what it initiates. This function is also supported by some other episodes in the novel which include juxtaposition of the same order: Vilbert, a quack physician, whom Jude has seen "selling a pot of coloured lard" (18), does not fulfill his promise to bring Jude "the Latin and Greek grammars" (19); on the day following his first encounter with Arabella, despite his resolve "to set this afternoon apart for a special purpose,—the re-reading of his Greek Testament" (31), Jude comes to her house, where he perceives "[a] smell of piggeries [coming] from the back, and the grunting of the originators of that smell" (32-33); one day after their marriage, Arabella, "[s]eeing the book sticking out of his pocket" while she is "busy melting down lard from fat of the deceased pig" (52), complains to Jude about low wages; next morning, quarreling with him, Arabella flings "some of Jude's dear ancient classics" on the floor, with her hands "smeared with the hot grease, and her fingers consequently [leave] very perceptible imprints on the book-covers" (53); disgusted with his amorous affairs, Jude burns "all the



theological and ethical works that he possess[es]," the flames illuminating "the pigsty" (182). These instances, taken together, indicate that there is an incidental or coincidental incompatibility between pig and book, which, as context recedes, begins to stand for Jude's inner conflict. The juxtaposition of pig and book is thus metonymic as well as metaphoric. Their combination happens, while its literal meaning is weakened or suspended by the process whereby it becomes symbolic.

The process in question, as I have suggested by citing some examples of the same contrast, lies in the complexity of cross-references which characterizes *Jude the Obscure*. In the novel there are repetitions of a particular contrast as well as versions of it, all of which converge in one way or another toward the same point. What underlies such a chain of interrelations in the novel is Hardy's spatial view of existence, which is neatly expressed in his use of the metaphor of a kaleidoscopic carpet to describe the complexity and intricacy of life: "As, in looking at a carpet, by following one colour a certain pattern is suggested, by following another colour, another; so in life the seer should watch that pattern among general things which his idiosyncrasy moves him to observe, and describe that alone" (F. E. Hardy 153). By implication, a novel for Hardy makes it possible to follow out a certain pattern or another in its complicated constructions that form an image of life. From this perspective, an appropriate critical term for Hardy's fiction would be "spatial form," the term which Joseph Frank used to indicate that modernist literature, more or less governed by spatial principles, tends toward something poetic or at least tends to blur the

distinction between poetry and fiction. Yet to say that spatial form is primarily a literary historical or generic phenomenon would be misleading. It would also be important to note that spatiality in literature is a question of more general interest because it is an aspect of language. Literature is spatial at least to the extent that, as Gérard Genette observes in an essay entitled "Espace et langage," "Tout notre langage est tissé d'espace" (*Figures I* 107).[1]

Genette elaborates on the implications of this proposition for the study of literature in another essay, "La littérature et l'espace." Here he argues that the mode of existence of a work of literature, though it is in essence temporal, partakes of spatial form not just because "la littérature, entre autres 'sujets,' parle aussi de l'espace, décrit des lieux, des demeures, des paysages" (*Figures II* 43),[2] but rather because literature is made of words. The basic question in this essay is: "Y a-t-il ... quelque chose comme une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée?" (*Figures II* 44).[3] In an attempt to answer this question, Genette explores the relation between language and spatiality on some levels of its manifestation in literature. The most fundamental of all is that "le langage semblait comme naturellement plus apte à 'exprimer' les relations spatiales que toute autre espèce de relation (et donc de réalité), ce qui le conduit à utiliser les premières comme symboles ou métaphores des secondes, donc à traiter de toutes choses en termes d'espace, et donc encore à spatialiser toutes choses" (*Figures II* 44).[4] Another way of putting this would be to say that our language, as Miller points out, is "rich in



spatial terms and poor in temporal terms" (*Victorian Subjects* 92), so much so that non-spatial thematic conceptions, such as time, self, or mind, once they are verbalized, tend to be spatialized. This spatiality, together with the fact that, as structural linguistics has demonstrated, language exists as a system of signs and differences, finds positive expression in the use of writing as opposed to speech, that is, in the existence of a written text as a spatial or visual configuration of words. This suggests not only that "la spatialité manifeste de l'écriture peut être prise pour symbole de la spatialité profonde du langage,"[5] but also that literature for us should be a brilliant example of verbal spatiality since it has established itself as a written art (*Figures II* 45). Besides all this, there is also a stylistic or rhetorical dimension to the question at issue. From this point of view, literary spatiality reveals itself as a "figure," or as a semantic space opened up between literal and figurative. As Genette puts it, "la figure, c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage, et c'est le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens" (*Figures II* 47).[6]

These modes of spatiality, none of which can be entirely separated from the others, are all implicit in *Jude the Obscure*, and this implication is in one way or another brought out into the open when critics attempt to articulate its deterministic vision of life. One of the best examples is Lodge's essay on *Jude the Obscure*, which has as its key sentences "Jude and Sue are trapped in a maze of unhappiness, from which there is no escape—except death," or "life is a closed system of disappointment from which only death offers an escape" (107,

108). The language used here and elsewhere in the essay in an attempt to articulate Hardy's view of life is strikingly spatial and more or less typical of structuralist terminology. As the responsiveness of *Jude the Obscure* to such terminology suggests, Jude's life is structured like a language, so as to be displaced to the linguistic structure of the novel. The inevitability of Jude's destiny, according to Lodge, corresponds to the "elaborate patterning" of the novel, in which apparently unrelated incidents converge toward the construction of Jude's life as "a series of moments of disillusionment" (109).

Although this correspondence seems crucial to an understanding of *Jude the Obscure*, it is problematic to treat it descriptively rather than dialectically, without putting in question the idea that structure is a closed system, always at work in a stable state. In fact such a static conception of structure is undermined by the fundamental aspect of Jude's life, that is, his tendency toward vacillation. Moreover, while attention to the "elaborate patterning" of the novel can facilitate recognition of the way Jude is deprived of freedom through his life, such recognition is not enough to explain why he is doomed to disappointment and frustration rather than attaining happiness and satisfaction. The question still remains what are the implications of Jude's life as "a series of moments of disillusionment" for an understanding of the linguistic or tropological structure of the novel.

The key to this question is another type of spatiality which Genette only hints at in talking about the spatial potentiality of language as a "figure." It is a boundless space in literature that would never be filled up, one that arises from



the nature of literary discourse as "une chaîne de signifiants présents 'tenant lieu' d'une chaîne de signifiés absents" (*Figures II* 46).[7] This space between presence and absence, along with the other modes of spatiality mentioned above, is embodied in Jude's wanderings through his life, his movement from person to person or from place to place. From this perspective, Jude's life is something more than "a closed system of disappointment." It reveals itself as a fathomless abyss, as Jude suggests in thinking about first two failures in his life: "He thought of that previous abyss into which he had fallen ... the deepest deep he had supposed it then; but it was not so deep as this. That had been the breaking in of the outer bulwarks of his hope: this was of his second line" (102).

As a miniature example of what is at stake in Jude's life as such, Hardy has included in his novel an apparently irrelevant episode at Melchester, Jude's "chimerical expedition to Kennetbridge" (164). Enthralled by a hymn entitled "The Foot of the Cross," Jude goes to Kennetbridge to meet its composer, whose materialism disappoints him bitterly. This excursion also turns out to be even infuriating, since the result of it is that he misses an invitation from Sue, who is here associated with the hymn but opposed to the musician. This episode, clearly a version of the general theme of the novel, has some implications for a reading of the novel as a whole. One is the implication that two things which stand as opposites, though apparently excluding each other, are inseparable. Just as the hymn's holiness and its composer's materialism, which are opposed to each other, come from the same source, so such opposites

as the ideal and the real in *Jude the Obscure* are not so much two different things as two parts of a whole. More important still is the implication that there is a relation set up in the novel between the use of contrast and Jude's destiny. This relation lies in the ironic possibility that whenever Jude desires or seeks something, he finds its opposite counterpart. In the novel an alternation such as the movement from the hymn to the composer to Sue not only constitutes a set of contrasts but also serves to pattern Jude's life as if a "special intervention of Providence" were at work "to keep him away from temptation" (164). This patterning is all the more problematic because of the implication that Jude's desire is inflamed or stimulated by the existence or appearance of a substitute for what he desires. The hymn attracts him by substituting for something that he seeks, something which he vainly hopes to find in its composer and which can also be replaced by Sue.

To see Jude's life in this way would be to suggest that *Jude the Obscure* cannot be dissociated from Derrida's conception of the logic of supplementarity, a rhetorical operation implicit in human activity. *Jude the Obscure* too involves the logic insofar as attention is called throughout the novel not only to the way what seems surplus to Jude's aspirations tends to substitute for his supposed ideal of human life but also to the way whatever he does or can attain turns out to be something marked by absence, a supplement to or a substitute for what he desires. On the basis of such an unstable state of existence it is possible to say that Jude desires what always frustrates and evades him. By the same token it is less true to say that what Jude desires is too ambitious to achieve than to say



that throughout his life he does not know exactly what he really desires. The point about *Jude the Obscure* as a story of frustrated desire, then, is not that some natural or social forces prevent Jude from reaching his goal as a given, but rather that his supposed goal or ideal is always threatened by the process of supplementarity at work on the tropological level of the novel.

This is suggested quite early in the novel by the way Jude becomes involved with Arabella. As I have mentioned, Jude's first meeting with Arabella has the effect of awakening him to the conflict between flesh and spirit. What is problematic about this conflict is that it seems interminable because his experience of it implies that while the superiority of the spirit is not self-evident, the triumph of the flesh is still embarrassing. Yet, partly because of the order of events in the story, we may fail to notice what is at stake here. After having elevated Christminster to his ideal Jude gets acquainted with Arabella, and thus the conflict begins. This narrative sequence is not so simple or innocuous as it might seem. It helps to establish a hierarchical relationship between Christminster and Arabella, which is also reinforced by such social and cultural conditions as "a religion in which sexual love [is] regarded as at its best a frailty, and at its worst damnation" (182), or the way the University in Christminster tends to exclude working-class people to cut itself off from earthly affairs. This means that if Jude's intimacy with Arabella is shameful or regrettable, it is so not in itself but in relation to a hierarchical view of human life that is part of the ideological structure of society.

But at the same time the episode of Jude's involvement with Arabella, while

it rests on the distinction between flesh and spirit, also suggests that this distinction cannot constitute a stable hierarchy. As such, the episode dramatizes a basic deconstructive process whereby a given hierarchy is reversed or undone. It begins with the way Arabella is a stranger to Jude when Christminster means everything to him. At first he sees her not only as "a woman for whom he [has] no respect, and whose life [has] nothing in common with his own except locality" (32), but also as his temporary or inessential companion:

> "Well, it's only a bit of fun," he said to himself, faintly conscious that to common-sense there was something lacking, and still more obviously something redundant, in the nature of this girl who had drawn him to her, which made it necessary that he should assert mere sportiveness on his part as his reason in seeking her—something in her quite antipathetic to that side of him which had been occupied with literary study and the magnificent Christminster dream. (30)

This passage, in which such words as "lacking," "redundant," or "antipathetic" are used to describe Arabella, characterizes her as a mere supplement to "the magnificent Christminster dream." This order of priorities, if kept intact throughout his life, might justifiably characterize Jude's involvement with Arabella as a failure of his lofty scheme. In fact this is not the case. Jude soon forgets "his former fervid desires to behold Christminster," placing Arabella on an equal footing with Christminster:



> He talked the commonest local twaddle to Arabella with greater zest than he would have felt in discussing all the philosophies with all the Dons in the recently adored University.□.□.□. (33)

This is followed by a more positive recognition of Arabella as an object of Jude's desire that can readily replace Christminster:

> .□.□. Arabella soon reasserted her sway in his soul. He walked as if he felt himself to be another man from the Jude of yesterday. What were his books to him? what were his intentions, hitherto adhered to so strictly, as to not wasting a single minute of time day by day? "Wasting!" It depended on your point of view to define that: he was just living for the first time: not wasting life. It was better to love a woman than to be a graduate, or a parson; ay, or a pope! (36)

This passage makes it clear that Arabella's seduction marks the initial crucial turning point in Jude's life not by hampering his academic ambitions but by bringing about a shift in his attitude to Christminster. Arabella, whom Jude once found external or foreign to Christminster as his ideal, herself becomes his ideal now. Arabella is thus both a supplement and a substitution. But at the same time it should also be noted that Christminster for Jude is itself already a supplement, something added to his sexual desire. "He was getting so romantically attached to Christminster," says the narrator, "that, like a young lover alluding to his mistress, he felt bashful at mentioning its name again" (15). As H. M. Daleski points out in quoting this example, Christminster always

exists for Jude as "a receptive female substitute," assuming "a female allure" (184). The possibility of the replacement of Christminster by an actual woman, then, is implicit even before Jude meets Arabella. This warns us against seeing Jude's involvement with Arabella as a case of filthy sexual degeneration. This involvement is not a disgraceful or lamentable deviation but rather a part of his pursuit of his ideal insofar as it is the case that his admiration for Christminster is just a special case of his generalized sexuality.

A further clue to what is at stake in Jude's story is provided by Part 2 of the novel, "At Christminster." After parting company with Arabella, Jude renews his intellectual ambitions and comes to Christminster, which, as he realizes, is divided into two parts, the University and the other area, "as if he [were] at the antipodes":

> Only a wall divided him from those happy young contemporaries of his with whom he shared a common mental life; men who had nothing to do from morning till night but to read, mark, learn, and inwardly digest. Only a wall—but what a wall! (69)

This "wall" has two implications. One is the implication that it is not an easy matter for a poor working-class person like Jude to enter the University. This comes to the surface when Jude receives a letter from the Head of a College, which leads Jude to abandon his academic plans and thus marks a climactic moment in his story at Christminster. At the same time, however, it is important to note that what the Head's letter says or implies does not so much



lie at the bottom of the hopelessness of Jude's attempt to enter the University as provide a plausible justification for the consequence of his story at Christminster. While the letter suggests that the University is not open to the poor or the working-class, this difficulty, as a matter of fact, is not the main point here insofar as Jude makes no further attempt to test it. "And I don't regret," says Jude, "the collapse of my University hopes one jot. I wouldn't begin again if I were sure to succeed" (103). What accounts for this renunciation lies in the other implication of the wall that stands between the two parts of Christminster. It is the implication that the University exists for Jude both as a complete ideal and as an incomplete reality because of its separation from the other part of Christminster. This is also suggested by Jude's initial double impression of the University: "What at night had been perfect and ideal was by day the more or less defective real" (67). This recognition of appearance and reality, "perfect and ideal" and "the more or less defective real," is followed by Jude's insight into the paradoxical existence of the University in Christminster, an insight which anticipates his disappointment with intellectual life there, whether his academic plans are really hopeless or not.

A first example of such an insight occurs when Jude visits the worksite of a stonemason in Christminster:

> For a moment there fell on Jude a true illumination; that here in the stone yard was a centre of effort as worthy as that dignified by the name of scholarly study within the noblest of the colleges. But he lost it under

> stress of his old idea. He would accept any employment which might be offered him on the strength of his late employer's recommendation; but he would accept it as a provisional thing only. This was his form of the modern vice of unrest. (68)

For Jude, what is in the stone yard is "a centre" as well as "a provisional thing" in relation to the University. This unstable view of existence, which is called here "his form of the modern vice of unrest," serves as a paradigm for the relation between the two parts of Christminster, as a parallel passage later in the novel confirms:

> He saw that his destiny lay not with [the Colleges], but among the manual toilers in the shabby purlieu which he himself occupied, unrecognized as part of the city at all by its visitors and panegyrists, yet without whose denizens the hard readers could not read nor the high thinkers live. (95)

Jude, as a "manual toiler," feels isolated from the University, but at the same time he perceives the coexistence of the "manual toilers" and the "readers" and "thinkers," thus seeing his present status not only as a supplement to the University but also as an essential condition for what it supplements. This way of seeing, moreover, prepares the way for the scene in which Jude gives up his academic ambitions after his receipt of the Head's letter mentioned above. The significance of the letter for this climactic scene lies in the way it serves as a decisive reminder of what Jude has already noticed:



> He began to see that the town life was a book of humanity infinitely more palpitating, varied, and compendious than the gown life. These struggling men and women before him were the reality of Christminster, though they knew little of Christ or Minster. That was one of the humours of things. The floating population of students and teachers, who did know both in a way, were not Christminster in a local sense at all. (97)

Jude's academic plans are thus frustrated in such a way that the hierarchical relationship between the two aspects of Christminster is reversed. This does not mean that it is "the town life" that can really satisfy Jude. Just as Arabella repels Jude once they are married, so the "town life" of Christminster, once he is involved in it, easily depresses him. Yet, again like Arabella, it is powerful enough to undercut the supposed ideal, substituting for it if temporarily.

The final key in *Jude the Obscure* to the question of what Jude is fated to suffer is his involvement with Sue. While his relationship with Arabella is characterized by the conflict between flesh and spirit, his relationship with Sue is characterized primarily by another crucial conflict in the novel, the one between religious faith and skepticism. Having given up his University plans, Jude wishes to enter the Church and starts to study theology in the hope that he will "preach and do good to his fellow-creatures without taking double-firsts in the schools of Christminster" (107). Then Sue comes in, undermining Jude's religious belief so as to convert him to paganism. Yet it does not make much difference to him what he believes in. As he implies, he would be satisfied "if [he] had any kind of hope to support [him]" (103). As a matter of fact, from the beginning he needs "something to anchor on, to cling to" (17), whatever it is.

He seeks it not only in Christminster, in each of its two aspects, or in Arabella, but also in Sue, in her existence as opposed to flesh and conventionality. From this perspective, the real misfortune which befalls Jude in his involvement with Sue after she left her husband, Phillotson, is not poverty or social persecution, or even Little Father Time's double murder and suicide. What throws Jude into despair is Sue's radical conversion to Christianity caused by the deaths of their children, since as a result of this conversion his view of life, which has been reoriented by her, is about to be emasculated again. "My good heavens—how we are changing places!" Jude desperately tells Sue (295). If Jude's conversion revolves around the logic of supplementarity, so does Sue's. As Terry Eagleton puts it, "[Sue] is still under the influence of idols: it is merely that statues of Greek deities replace statues of Christian saints on her mantelpiece" (xv). As such, Sue's conversion is a superficial reversal, just as Jude's conversion is a shift from one substitute for what he desires to another. Yet the irony here is that their conversions constitute a chiasmus, bringing them into irreconcilable conflict with each other. Sue questions what Jude presupposes to begin with. She tells him that he cannot understand her "because you are like a totally deaf man observing people listening to music." She goes on, "You say 'What are they regarding? Nothing is there.' But something is" (299).

In this chiasmus *Jude the Obscure* comes full circle, when it turns out that whatever the sequence of events in the novel, its structure as a system of contrasts is itself preserved after all. This irreconcilability confirms that some



of the most important assumptions which underlie the novel are embodied in its tropological operations. One is the assumption that dualism is a pivot of human reality. Hardy's basic vision in this novel sees human life as a matter of real and ideal, or of flesh and spirit. At issue also is the accompanying assumption that there is something arbitrary and violent about any attempt to divide the world into two sets and make a clear distinction between them. This is illustrated by the use of martial terms or images to describe such divisions or distinctions. Jude's life is not simply characterized as an oscillation between flesh and spirit but referred to as "a deadly war waged" between them, which is initiated by Arabella's "missile" chosen "for opening her attack on him" (30). Such a war, moreover, is presented as an endless process that is only terminated by death. This interminability points to the assumption that such concepts as center or *telos* are all illusions. As the story of "a deadly war waged between flesh and spirit," *Jude the Obscure* suggests that there is a radical lack in such a centering or teleological conception as the "ideal" or "supreme" insofar as it is set against the "grimy" or "squalid" according to the logic of supplementarity. Through such a lack Jude's desire comes into play and sets his story in motion, while he can never attain final satisfaction because the logic of supplementarity at work through his story prevents any object of his desire from becoming the basis on which to structure his life.

As Daleski observes, Jude repeats through his life the same rhythm of hope and defeat and then new hope, along with the spatial movement from place to place in which "each new place represents a new start, and so renewed hope."

The rhythm of his inner life, thus spatialized in his vagrancy, "generates an overwhelming sense of frustration" because "these all come to nothing; in the end the ultimate effect of Jude's wanderings is to bring him back to where he started" (182-83). Jude's life, in other words, turns out to be not progressive but regressive, but in fact the regression is implicit from the beginning because for him each new hope, each new place, or each new start is a supplement which functions as a substitute for an old or previous one which is itself already a supplement. Jude is thus helplessly caught in an endless series of substitutions, which is structured in the novel as a system of contrasts in which anything he sees as a final pivot of his life may always be supplemented and replaced by the apparently surplus or inessential opposite in such a way that there exists for him no goal or center that is not provisional. For Hardy, contrast is a spatial figure for irreducibility and undecidability, thus for frustration, and Jude's life itself is lived as such a figure.

This would not confirm, however, such a critical view as sees *Jude the Obscure* as a typical product of fin-de-siècle pessimism or nihilism. It should be emphasized here that unlike Little Father Time's "wish not to live" (287), Jude's permanent frustration or vacillation puts in question not the value of life itself but the status of a certain type of life as a centering principle. It is still the case that life for Hardy's characters is, in the words of the narrator of *The Mayor of Casterbridge*, "a general drama of pain" (286), but rather than pessimistically suggesting that death is the only sure way to escape from the agony of life, *Jude the Obscure* draws attention to the implications of literary



space for an exploration of the possibility of a variety of forms of human life.

## Notes

*An early version of this essay, since extensively revised, appeared in my doctoral dissertation, "Thomas Hardy and the Epistemology of Rhetoric" (University of California, Irvine, 2003).

1) "All of our language is interwoven with space" (my translation).

2) "literature, among other 'subjects,' speaks of space, describing places, residences, landscapes" (my translation).

3) "Is there . . . anything like a literary space as active and not passive, signifying and not signified, proper to literature, specific to literature, a space as representative and not represented?" (my translation).

4) "language seems naturally more apt to 'express' spatial relations than any other kind of relation (and so of reality), which allows language to use spatial relations as symbols or metaphors of other relations, hence to deal with everything in spatial terms, and hence, moreover, to spatialize everything" (my translation).

5) "the manifest spatiality of writing can be taken as a symbol of the profound spatiality of language" (my translation).

6) "a figure is at once a form that space takes and one that language gives to itself, and it is even a symbol of the spatiality of literary language in its relation to meaning" (my translation). Genette goes on to argue that a final mode of spatiality is that of literature as a whole, of which the library is a symbol (*Figures II* 47-48).

7) "a chain of existing signifiers 'taking the place' of a chain of absent signifieds" (my translation).

## Works Cited

Alvarez, A. "*Jude the Obscure*." *Hardy: A Collection of Critical Essays*. Ed. Albert J. Guerard. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1963. 113-22.

Daleski, H. M. *Thomas Hardy and Paradoxes of Love*. Columbia: U of Missouri P, 1997.

De Man, Paul. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1976.

Eagleton, Terry. Introduction. *Jude the Obscure*. By Thomas Hardy. New Wessex Edition. London: Macmillan, 1990. xi-xxi.

Frank, Joseph. *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1963.

Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Trans. and ed. James Strachey. New York: Norton, 1961.

Genette, Gérard. *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

---. *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

Hardy, Florence Emily. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. London: Macmillan, 1962.

Hardy, Thomas. *Jude the Obscure*. New Wessex Edition. London: Macmillan, 1990.

---. *The Mayor of Casterbridge*. New Wessex Edition London: Macmillan, 1990.

---. Preface to the First Edition. *Jude the Obscure*. By Hardy. New Wessex Edition. London: Macmillan, 1990. xxii.

Jakobson, Roman. "Closing Statement: Linguistics and Poetics." *Style in Language*. Ed. Thomas A. Sebeok. Cambridge, MA.: MIT P, 1960. 350-77.

Lodge, David. *Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth- and Twentieth-Century Literature*. Boston: Routledge and Kegan Paul, 1981.

Miller, J. Hillis. *Thomas Hardy: Distance and Desire*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1970.

---. *Victorian Subjects*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1990.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, 1984.



# SYNOPSES OF THE ARTICLES WRITTEN IN JAPANESE

## Hankering for 'a Congenial Channel'
### — Tricks of 'Time' in *Two on a Tower* —

TAKAYOSHI MIYAZAKI

In the preface to *Two on a Tower* (1895) Thomas Hardy says that this 'romance' was 'the outcome of a wish to set the emotional history of two infinitesimal lives against the stupendous background of the stellar universe.' His emphasis on the contrast seems to make us aware of the different Time scales. This then further conjures up the consciousness of Past and Present. When viewed with this awareness in mind, this 'romance' seems to present interesting aspects concerning Time.

Lady Constantine is 'a walking weariness' because of her weird and jealous husband, Sir Blount, who is far away in Africa. She happens to meet Swithin St Cleeve at the top of the tower of 'Rings-Hill Speer,' which is a substantial memory of a dead person in the Past in spite of its whole aspect implying forgetfulness. Her romantic and slightly voluptuous temperament, which has been kept suppressed in her widow-like life, is to be roused by Swithin, an astronomer, ten years younger than she. She unconsciously comes to hanker for 'a congenial channel' which has not been attained with her husband, who is after all found to be dead in Africa. Her attempt to ensure her love for Swithin through the social and religious convention of marriage is to be disturbed ironically by the Past submerged and hidden in the Present like a sneering trick

of Time. This novel, 'a slightly-built romance,' focuses on the development of their feelings towards each other into a sublime love, a love soaring into heaven like the 'Rings-Hill Speer,' 'the aspiring piece of masonry' with a spiral hollow in it.

This paper attempts to analyze certain phases of their feelings towards each other with the viewpoint of hankering for 'a congenial channel,' while taking into consideration Past and Present.

## The Warp of Time and Space:

### What do Egdon Heath and Eustacia symbolize?

YUKINOBU SATAKE

Egdon Heath in *The Return of the Native* seems to have been treated as a "substance". But it is not a "substance". It is a universe including black holes, where physical substantiality is negated and even Time is relativized by human emotions or sensibilities.

Egdon Heath shows the topography grounded on the balance between morals and human emotions. Furze bushes grow or not depending on fields, but the major characters, such as Clym and Eustacia, express their feelings or emotions directly and freely on the field where the furze bushes grow (that is, the field around Mistover), and they tend to suppress them on the field where the furze bushes don't (that is, Blooms-End). Furthermore, Mrs Yeobright, respecting laws and morals more than human emotions, lives in Blooms-End, where there are no human emotions. In short, Blooms-End is the symbol of laws and morals. The "white palings" of the Yeobrights' house, which Eustacia can go through only when she disguises herself as a male person, have the



function of defending the male field, Blooms-End (which symbolizes laws or morals), and forbidding the femininity (which symbolizes human emotions or sensibilities) prevailing outside them to invade Blooms-End.

Julia Kristeva names what establishes a system and what has the potentiality for breaking it up *le symbolique* and *le semiotique* respectively. Although Eustacia, whose nature is in its femininity (*le semiotique*), has affinities with Egdon Heath, she hates herself existentialistically buried in Egdon Heath and desires *le symbolique* helping her to hold her own identity. But on the other hand she depends on her femininity (*le semiotique*) for her own identity, and therefore her nature is in the ambivalence between masculinity and femininity.

In any case, Egdon Heath, where every system and even Time are invalidated or relativized by human emotions or sensibilities, should never be reduced to one idea or system, for instance, "Immanent Will".

## Sexuality as "Disease" in 'Barbara of the House of Grebe'

IKUYO YOSHIDA

'Barbara of the House of Grebe', the second story of *A Group of Noble Dames*, is concerned with issues of the class system and female sexuality, as well as revealing vivid depictions of Gothic horrors and abuse. Although Hardy was required to change several parts of the story prior to publication so that it would be more suitable for Victorian ladies, he was still severely criticized by contemporary reviewers. From the story, we come to know not only Hardy's resistance towards the pruderies of Victorian censorship, but also the psychiatric discourse of female sexuality and insanity in late-nineteenth-century England.

In describing her transgressive actions such as the "*misalliance*" and the

rejection of her disfigured husband Willowes, the old surgeon, the narrator of the story suggests that Barbara remains immature both physically and mentally owing to her sex. After she remarries Uplandtowers, Barbara passionately loves the statue of Willowes, a scene which was criticized by a reviewer in *The Spectator* as "a sort of ghastly love-making". Such criticism seems to be deeply connected with a typically Victorian attitude to psychiatry which fears female sexuality and regards a surfeit of passion as a "disease". It is in the late Victorian period that sexual differences came to be ambiguous and the existence of female sexuality was recognized, and thus, a clear definition of "abnormal" female sexuality—and thus of its "normal" opposite—became necessary.

The narrator considers Uplandtowers as a doctor and Barbara a patient, as he is greatly interested in Barbara's sexuality as a "disease" and calls Uplandtowers's abuse of her a "treatment". As Uplandtowers is gradually fascinated by Barbara's reaction, the narrator gains pleasure through his analysis of the female body and mind. Obviously, the voyeuristic narrator shares the pleasure of knowing the "nature" of woman with members of the Club, though he shows his antipathy towards that "nature" itself.

## "Barbara of the House of Grebe" as a Gothic Parody

KOICHI SUGATA

The Gothic novel is a literary genre which depicts taboos such as death, sexuality, violence and so on, stimulating a reader's five senses by aesthetic expressions of the sublime and the grotesque.

Thomas Hardy's "Barbara of the House of Grebe" can be read as a gothic parody because it discloses and criticises the taboo of the tyranny of the



landowning class by the technique of intertwining the sublime with the grotesque in an ironical way.

The classical notion of the sublime held ethical implications by stimulating a reader's religious feelings toward such transcendent notions as that of a providence that would elevate humanity. In "Barbara of the House of Grebe," however, the transcendent feature of the tale is not represented by God but by the awful destiny of blood by which the misalliance between Barbara and Willowes collapses and Barbara and Uplandtowers, both belonging to the landowning class, get married.

"Barbara of the House of Grebe" also ironically uses the vertical image of the classical sublime. Willowes survives the fire in Italy by "the blessing of Providence," but he is dreadfully disfigured and then rejected by Barbara. Thus he is dragged down from his social height as a member of the landowning family, although he once was elevated by the natural sublime through his experiences in passing over the Alps.

Barbara and Uplandtowers are a gothic couple who not only embody the dreadful tyranny of the ruling class but also favour the gothic aesthetic. The impressive scene of the third night of Uplandtowers's "treatment" of Barbara depicts not only his domestic violence toward his wife but also Barbara's dramatic awakening to the gothic aesthetic.

Moreover, "Barbara of the House of Grebe" parodies the carnival grotesque. The carnival grotesque invokes in a reader a fertile image of birth, but "Barbara of the House of Grebe" carries within it images of death in its descriptions of Barbara's childbirth, the unearthed fragments of Willowes's statue, and so on.

# A Study of *The Woodlanders*

## —— The Conflict between Mind and Soul ——

PYO JEONG HAENG

In *The Woodlanders*, Hardy experiments a new method of describing by using spectres. His anthropocentric interest is in describing a trade-off between the mind and soul of a young woman in a two-tiered rural society, with some children apt to be just the labour force, and others likely to bring a good return on educational investment.

Grace Melbury is so trained socially, and educated intellectually in town, as to outgrow the rural life. So when she returns home, in spite of being betrothed to the countrified Giles Winterborne, she marries a town-bred physician. Unfortunately, she and her husband are totally incompatible; she wants a mind-oriented life through subtle psychological intercourse, while, seeking for a soul mate, he has a passionate affair and elopes with another woman. As the jilted Grace realizes her marriage is disrupted, a yearning for sylvan life reasserts itself in her and it takes the shape of the passion for Giles.

Informed of her unfaithful husband's return, the fastidious Grace begins to be distressed by the conflict between 'modern nerves' and 'primitive feelings', that is, mind and soul; she eventually decides to escape. She drops by on the sick Giles for help. During her several-day stay in his hut, she is too correct in the proprieties which cultivation has implanted in her mind, and selfishly drives and exposes him to the wind and rain. It makes his illness irretrievably serious. In the course of time, when she realizes what she has done to him, her soul loses control of feelings completely. Faced with his death, she turns apathetic with her mind living but her soul dead. Hardy tries to take advantage of spectres to describe how she is at this critical moment.



# Dynamics of Little Hintock:

## The Women in its Exclusive Homosociality

YUKI TSUCHIYA

*The Woodlanders* is set in a little village called Little Hintock, which is described as self-contained and secluded. However, its seclusion is now being challenged by such intruders as Dr. Fitzpiers and Mrs. Charmond.

They seem to be socially and economically superior to the natives, but Mrs. Charmond once confesses vehemently that she feels Little Hintock has "the curious effect of bottling up the emotions." This effect may arise from the homo-social sphere of the villagers', or more precisely, the rustics' community. If we read their conversations minutely, we will notice that the rustics form a patriarchal, homosocial community, which regards women as capital, and that it is their community that forms the system of values of Little Hintock. Thus Mrs. Charmond is deemed to be excluded, for her sexuality is too redundant to the community.

On the other hand, Grace, a returned native, oscillates between the community of the natives and that of outsiders. It is in the very end, when she reunites with Fitzpiers, that the community accepts her as one of its members. One of the reasons of this acceptance may be that finally she turns out to be valuable capital who is well husbanded to Fitzpiers, who has obtained a large partnership.

However, partly because of Marty's manoeuvre and partly because of Tim Tang's man-trap, she leaves Little Hintock with Fitzpiers. Marty will give us a key to the reason of her departure. Marty seems to be an ungendered figure, who can be associated with the wood itself. Taking what she has done into account, it can be said that both the homo-socialistic rustics' community and

Marty, who, to some extent, represents the wood, collaborated together, though unconsciously, to banish the intruders.

Little Hintock has been an arena where various kinds of power are exercised on the delicate balance. However, its balance now seems to be collapsing.

## The Formation of the Eyes in *The Mayor of Casterbridge*

### —Concerning a 'Seer' Elizabeth-Jane as a Heroine.

MAI OSADA

Thomas Hardy was interested in the eyes and visualizations and gave various expressions to the interests in his works. Elizabeth-Jane Newson, the heroine in *The Mayor of Casterbridge* (*MC*)(1886), observes other characters on many occasions in her own way. This essay reveals Elizabeth-Jane's peculiarity as a heroine through consideration of the formation of the eyes and a unique characteristic of her observation.

Elizabeth-Jane observes the other main characters from a distance. She is described as a quiet, intelligent, thoughtful person so impressively that she seems to watch others calmly and objectively. But her observation is based on her strong affection for Donald Farfrae. In *MC*, she moves several times to watch him. She is clearly different from other observers in Hardy's novels such as Gabriel Oak, Digagory Venn, and Jocelyn Pierston. They peep at their admirers from a dark garden or corners. They are represented as a scopophilic. It is clear that the narrator intends to delete such an abnormal aspect from Elizabeth-Jane and represent her as a normal, rational and legitimate 'seer'.

Ironically, Elizabeth-Jane cannot accomplish her role as a 'seer', because



she becomes a seen object herself in turn after Lucetta Templeman dies. *MC* ends with marriage between Elizabeth-Jane and Farfrae, which is conformed to the Victorian convention in morality as well as novel-writing. It was difficult that the Victorian novelists represented a heroine with sexual desire. Hardy is known as a pioneer to describe female characters, not as conventional ideal, but as a physical woman. Obviously, Elizabeth-Jane as a seeing subject has an eager desire to see Farfrae as a sexual object, just as other male observers do. Elizabeth-Jane was created, however, as a 'seer' shaven off feminine charm to arrest male attention, because it was difficult even for Hardy to depict straightforwardly a heroine who deviates from the Victorian convention by undermining the Victorian sexual politics of the eyes.

# 日本ハーディ協会会則

1. 本会は日本ハーディ協会（The Thomas Hardy Society of Japan）と称する。
2. 本会はトマス・ハーディ研究の促進、内外の研究者相互の連絡をはかることを目的とする。
3. 本会につぎの役員をおく。
   (1) 会長１名　(2) 顧問若干名　(3) 幹事若干名　(4) 運営委員
4. 会長および顧問は運営委員会が選出し、総会の承認を受ける。運営委員は会員の意志に基づいて選出されるものとする。運営委員会は実務執行上の幹事を互選する。会長および顧問は職務上運営委員となる。役員の任期は２年とし、重任を妨げない。
5. 幹事会は会長をたすけて会務を行う。
6. 本会はつぎの事業を行う。
   (1) 毎年１回大会の開催　(2) 研究発表会・講演会の開催
   (3) 研究業績の刊行　(4)会誌・会報の発行
7. 本会の経費は会費その他の収入で支弁する。
8. 本会の会費は年額 4000 円（学生は 1000 円）とし、維持会費は一口につき 1000 円とする。
9. 本会に入会を希望する者は申込書に会費をそえて申し込まなければならない。
10. 本会は支部をおくことができる。その運営は本会事務局に連絡しなければならない。
11. 本会則の改変は運営委員会の議をへて総会の決定による。

附則１．本会の事務局は当分の間中央大学におく。
　　２．本会の会員は会誌・会報の配布を受ける。
　　３．選出による運営委員の数は会員数の１割を目安とする。

（1987 年 10 月改正）



**編集委員**

浅田雅明　鮎澤乗光
金子幸男　木梨由利
土屋倭子　深澤　俊

ハーディ研究
日本ハーディ協会会報第 32 号
発行者　鮎澤乗光
印刷所　中央大学生活協同組合

2006 年 9 月 15 日　印刷
2006 年 9 月 20 日　発行

日本ハーディ協会
〒 192-0393 東京都八王子市東中野 742-1　中央大学内