

# ハーディ研究

日本ハーディ協会会報 No. 35

The Bulletin of the Thomas Hardy Society of Japan

---

モダニズム作家としてのトマス・ハーディ	金谷益道	1
ハーディの世紀末の不安—小説から詩へ	今村紅子	13
『森林地の人々』— 結節点としての女の身体	亀澤美由紀	35
<i>The Mayor of Casterbridge</i> における劇的瞬間	風間末起子	51
魔女は溺死するか?—『帰郷』を政治的視点から再読する	鈴木淳	68
Lady Luxcellian の神話:『青い目』における女系の遺伝	長田舞	82
The Path Viviette Chooses: A Study of Walking in <i>Two on a Tower</i>	MASAKI YAMAUCHI	93
From Vertical to Horizontal: The Primordial Structure of a Town and its Collapse in <i>The Mayor of Casterbridge</i>	NOBUYOSHI KARATO	108

---

日本ハーディ協会

2009

# モダニズム作家としてのトマス・ハーディ

金 谷 益 道

## I

トマス・ハーディをモダニズムと関連付けようとする試みは、既に数名の批評家によってなされてきた。例えばローズマリー・サムナーは *A Route to Modernism: Hardy, Lawrence, Woolf* において、モダニズム作家をジェイムズ・ジョイスやガートルード・スタインのグループと、ヴァージニア・ウルフに代表されるグループと大きく二つの種類に分け、そのサブタイトルに表されているように、ハーディを D. H. ロレンスと共にウルフを頂点とするモダニズム作家の一派へつながる「ルート」を築き上げた作家と評価している。本稿ではサムナーがとりあげなかったウルフ自身のハーディ評を中心にして、ウルフの創作理念に及ぼしたハーディの影響を考察し、ハーディからウルフへつながるルートの構築を私なりに試みたい。また、モダニズムの創作理念はハーバート・リードのように“an abrupt break with all tradition” (110)（「あらゆる伝統からの突然の断絶」）と批評家の間でみなされることが多かったが、ウルフが刺激を受けたハーディの創作理念も、決してハーディが突如生み出したものではなく、それ以前から文学界に存在した創作理念から連綿とつながるものであったことを示したい。

## II

ウルフのハーディに対する評価が最も体系的に表されているのは、ハーディの死後間もない 1928 年 1 月 19 日号の *Times Literary Supplement* に掲載された“Thomas Hardy's Novels”というエッセイであろう。ウルフは 1923 年には、モダニズムの創作理念のマニフェストとも言えるエッセイ、“Mr Bennett and Mrs Brown”を世に出しており、また 1925 年には *Mrs Dalloway*、1927 年には

*To the Lighthouse* というモダニズム小説の代表作とも言える作品を発表している。つまり、ハーディが亡くなった 1928 年には、ウルフはモダニズムの基本的な創作理念を既に確立していたわけであるが、この “Thomas Hardy's Novels” は、ハーディの死後わずか 8 日後の *Times Literary Supplement* に掲載されていることからわかるように、実はハーディの訃報に接した後にウルフが新たに一から執筆したものではないと推測されている。ウルフは 1919 年 2 月 14 日付けのブルース・リッチモンドからの手紙で、いつ訪れるかわからないハーディの逝去に備えて彼についてエッセイを書くことを要請されている。その後、ウルフがこの要請に応えるためハーディの作品を数多く読んだことが、彼女の日記等にも表されているが、彼女のハーディ評は非常に好意的なものがほとんどであり、ハーディが、ウルフのモダニズム的創作理念の形成に大きな影響を与えた作家であったと推測するのは決して見当違いなことではないと思われる。ウルフがハーディに見出した創作理念とはいかなるものであったのか、このエッセイで彼女が直接引用しているハーディの言葉から探してみたい。

このエッセイの中でウルフは、*Poems of the Past and the Present* の序文 (1901) の最後の一文であるハーディの次の言葉を引用している。“Unadjusted impressions have their value, and the road to a true philosophy of life seems to lie in humbly recording diverse readings of its phenomena as they are forced upon us by chance and change” (*SPNP* 221). ここでハーディが捉えている「印象」の属性は、「未調整」 (“Unadjusted”) という言葉に表されているように、価値を持つためには「調整」が必要とされると通常思われてきた、断片的で無秩序なものだということがわかる。このような「印象」の捉え方は、ウォルター・ペイターが *The Renaissance* (1873) で “impressions, unstable, flickering, inconsistent, which burn and are extinguished with our consciousness of them” (151) と述べているように、この序文が書かれる以前から見られるものであるが、ここではハーディは更に、この「印象」を未調整のまま手を加えることなく謙虚に忠実に転記することを目指していることがわかる。このような

ハーディの「印象」の属性の捉え方と、忠実なる記録・模倣を目指すミメシス的描写の優位性の訴えは、モダニズムの創作理念表明の代表とされるウルフのエッセイ “Modern Fiction” (1925) の中の、有名な次の一節を想起させる。“Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness” (*Essays of Virginia Woolf* 161). ここで印象は、ハーディ同様、「まとまりがなく一貫性がないもの」と見なされているのみならず、その順序を入れ替えるなどの「調整」を施すことが拒まれている。

### III

“Thomas Hardy’s Novels” で、ウルフは、*Poems of the Past and the Present* の序文の最後の文を引用する直前に、もう一つハーディ自身による創作理念に関する言葉を引用している。それは、*Tess* の第五版への序文 (1892) の中の “a novel is an impression, not an argument” (「小説というものは一つの印象であって、議論ではない」) という主張である。実は、このエッセイの多くの部分で、ウルフはこの “impression” と “argument” の対立を軸としながらハーディの作品を評しているのだが、そのことからわかるように、*Poems of the Past and the Present* の序文以上に、彼女はこの主張を重視しているようである。“Thomas Hardy’s Novels” でウルフはこの主張に対する共感を表しているが、1932 年の手紙の中でも、次のようにこの主張に賛同の意を表している。“I am much of Hardys [sic] opinion that a novel is an impression not an argument. The book [A novel] is written without a theory; later a theory may be made, but I doubt if it has much bearing on the work” (*Letters* 91).

ウルフが度々賛辞を送っていることが示すように、この “a novel is an impression, not an argument” というハーディの主張は、ハーディからウルフへとつながるモダニズムのルートを作り上げることになった一つの重要な理念だと考えられる。“a novel is an impression, not an argument” というハーデ

ィの主張は、最近の批評家の間でもとりあげられているが、「印象」(“impression”)という言葉のみに着目し、この言葉に、ハーディのアンチ・リアリズム的な態度が表れていると主張し、リアリズムが趨勢の時代に反旗を翻した先駆的な作家としてハーディを評価する動きが、特に 1990 年代に見られた。例えば、ピーター・ウィドウソンは、リアリズム作家が作品の中に正確に写し出せていると主張する “reality” も単なるディスコースにしか過ぎないことを、この「印象」 (“impression”) という言葉でハーディは表そうとしている、と論じている (15)。このウィドウソンのようなアンチ・リアリズム的要素が存在することに価値を見出そうとするタイプのハーディ評に見られる問題点は、当時の文学界で盛んに論じられていた創作理念に関する議論の多くを考慮に入れていないことである。これから、この “impression” vs. “argument” という対立に関するハーディ及びウルフの考えを、当時の小説の創作理念に関する議論と関連付けながら考察してみたい。

そこでまず、ウルフがハーディの “a novel is an impression, not an argument” という主張をどのように捉えているのか、詳しく解説してみたい。エッセイ “Thomas Hardy’s Novels” で、ウルフは小説家を「あらゆることを意識している作家」と「無意識の作家」とに二分し、ハーディを「無意識の作家」に属する作家と位置づけて彼を高く評価している。

Some writers . . . are born conscious of everything, others unconscious of many things. . . . The unconscious writers, . . . like Dickens and Scott, seem suddenly and without their own consent to be lifted up and swept onwards. The wave sinks and they cannot say what has happened or why. Among them . . . we must place Hardy. His own word, “moments of vision,” exactly describes those passages of astonishing beauty and force which are to be found in every book that he wrote. With a sudden quickening of power which we cannot foretell, nor he, it seems, control, a single scene breaks off from the rest. (*Essays of Virginia Woolf* 509)

ウルフはこのように、チャールズ・ディケンズ、サー・ウォルター・スコッ

ト、そしてハーディを「無意識の作家」と位置づけている。ウルフによると、ハーディの作品で「驚くべき美と力」を持った部分、つまり「幻想の瞬間」というのは、このように「私たちには予告できないし、彼にもコントロールできないようにみえる力が突然元気づいて」くる瞬間に描かれたものである。

ウルフにとって、「無意識」という概念がいかに重要であったかは既にサムナーやアンジェラ・ヘイグなど多くの批評家が論じているが、「無意識」という概念は、このようにウルフにとって多くの場合「創作中の作家のコントロールの不在」を意味する。実は、ハーディ自身が、創作の最中にコントロールを失った状態の中で生み出されたものを作品に再現することを重視している、という仮説の根拠としてウルフが提示しているハーディの言葉こそが、“a novel is an impression, not an argument”なのである。ウルフによると、ハーディは常にこの “a novel is an impression, not an argument” という理念を実行に移しているわけではない。ウルフにとって、作者の意識的なコントロールが働いていない偉大なハーディの作品は *The Mayor of Casterbridge* である。（“above all, in *The Mayor of Casterbridge*, we have Hardy’s impression of life as it came to him without conscious ordering” [514].）その一方、作者の意識が作品を支配してしまっている悪い作品としてウルフは *Jude the Obscure* を挙げている。（“In *Jude the Obscure* argument is allowed to dominate impression . . .” [515].）

このようにウルフは、“impression” vs. “argument” という対立を、「作家のコントロールの不在」 vs. 「作家のコントロールの介在」という対立に関連付けたわけであるが、この関連付けは、“an impression, not an argument” 論を解釈するために彼女自身が創案したものなのか、それとも創作理念にまつわる当時の文学界の議論を踏まえたものであったのか、検証してみたい。そのため *Tess* の序文の “an impression, not an argument” 論をその直後に続く言葉と合わせて引用する。

Let me repeat that a novel is an impression, not an argument; and there the

matter must rest; as one is reminded by a passage which occurs in the letters of Schiller to Goethe on judges of this class: "They are those who seek only their own ideas in a representation, and prize that which should be as higher than what is. The cause of the dispute, therefore, lies in the very first principles, and it would be utterly impossible to come to an understanding with them." And again: "As soon as I observe that any one, when judging of poetical representations, considers anything more important than the inner Necessity and Truth, I have done with him." (Tess 5)

このように "an impression, not an argument" 論に続く部分を見ると、ハーディの主張は、主にドイツで議論されていた二つの創作理念にまつわる問題と関連していることがわかる。ハーディはここでシラーのゲーテへの手紙を引用しているが、ハーディが引用しているシラーの議論は、彼の "On Naïve and Sentimental Poetry" (1795-96) の中で詳細に表されているように、"naïve poetry" vs. "sentimental poetry" という二種類の詩作態度の対立に関するものである。"sentimental poetry" が作家の思想や自由な想像力などを重視した創作態度である一方、"naïve poetry" とは、「自然」に存在する「内的必然性」("the inner Necessity") を重視する創作態度である (Nisbet 22)。つまり、"naïve poetry" とは、作品を、自然に生まれるはずの「内的必然性」に従い、自己を形成していくもの、つまり植物のような生命を持つ有機体とみなす態度である。

シラーのみならずゲーテやシェリングといったドイツの作家や観念論者の関心事の一つであったこのような創作理念上の対立は、M. H. エイブラムズが *The Mirror and the Lamp* で述べているように、ハーディ以前に、トマス・カーライルや「有機体論」を唱道した S. T. コールリッジなどのイギリスの作家たちにも影響を与えていた。また、エイブラムズが指摘するように、"naïve poetry" vs. "sentimental poetry" の対立は、"unconscious" vs. "conscious" や "involuntary and spontaneous" vs. "voluntary and purposive" (217) といった対立に関連付けられることが多かった。このように、ハーディ自身が "an impression, not an argument" 論をシラーの提示する対立と関連付けているこ

とが物語るように、ハーディの“an impression, not an argument”論を、「作家のコントロールの不在」vs.「作家のコントロールの介在」、あるいは「無意識」vs.「意識」といった対立との関連で理解しようとしたウルフの試みは、当時文壇で盛んに戦わされていた二つの創作理念に関する議論を踏まえたものであったようである。

ハーディにとって「作家のコントロールの不在」vs「介在」という対立、及び前者の優位性は、当時の大きな関心事であったと思われる。そのことを示す証拠として、*Tess* の原稿が編集者に拒否され、その後改訂版を *Graphic* に出すまでの間に書かれたエッセイ、“Candour in English Fiction” (1890) の以下の部分を挙げることができる。

[A]s it [a serial story] advances month by month the situations develop, and the writer asks himself, what will his characters do next? What would probably happen to them, given such beginnings? On his life and conscience, though he had not foreseen the thing, only one event could possibly happen, and that therefore he should narrate, as he calls himself a faithful artist. . . . The dilemma then confronts him, he must either whip and scourge those characters into doing something contrary to their natures, to produce the spurious effect of their being in harmony with social forms and ordinances, or, by leaving them alone to act as they will, he must bring down the thunders of respectability upon his head . . . . (SPNP 258)

先ほどから触れている「作家のコントロールの介在」には様々なものが含まれる。例えば“the views of life” (*Tess* 5) といったハーディの *Tess* の序文の言葉に表されているように、作者の人生観・世界観や哲学の存在もあるし、作家の想像力や手の込んだプロットの構築といったものもあるだろう。このような作品の創作前にアプリアリに存在する要素の中でハーディが“Candour in English Fiction”で最も問題視しているのは、“the Grundyist and subscriber” (SPNP 258)、つまり保守的な編集者や読者の好みに対する考慮である。*Tess* の執筆中、このような考慮をすべきかどうか悩んでいたハーディが作家のコ



ントロールを介在させる創作態度と対立させ、賛意を表しているのが、「登場人物」(“characters”)に「鞭を打って本来の性質とは反対のこと」をさせるのではなく、「放っておいて思いのまま行動させる」、という創作態度なのである。

ところで、虚構の登場人物に思うがまま行動させるというハーディの発言は、当時の文学界では決してユニークなものではなかったことをここで指摘したい。そのことを証明する例としてここでは、アンソニー・トロロープをとりあげる。トロロープは、自分を、プロットの構築に力を入れるウィルキー・コリンズのようなタイプの作家と正反対の作家だと位置づけ、登場人物を、本当に生きている人間のように読者に感じさせることが大切だと述べている。そのためには、作者は登場人物の心に入り込み一体化しなければならないとトロロープは次のように主張している。“This he [the novelist] can never do unless he know those fictitious personages himself, and he can never know them well unless he can live with them in the full reality of established intimacy. They must be with him as he lies down to sleep, and as he wakes from his dreams” (232-33). ここで、複雑なプロットの構築といった仕事を拒否し、登場人物に創作の主導権を委ねるために、“sympathetic identification” (Eigner and Worth 14)、つまり「共感による一体化」という能力が当時重要視されたことを指摘したい。登場人物に共感することで同一化し、彼らが感じるであろう心情や、取るであろう行動、語るであろう台詞を推測しながら、筆を進めていくという創作態度に基づいた小説は、当時 “the novel of character” と名付けられ、“the novel of plot” や “the novel of incident” と名付けられたタイプの小説と対立させられていた。実は、“sympathetic identification” や “the novel of character” という概念は当時リアリズムと関係が深い概念であったとされている (Eigner and Worth 14-15)。つまり、このハーディの虚構の登場人物に思うがまま行動させるという主張は、リアリズムの創作原理と関連が深いものであり、この見地から見ると、安易にハーディをリアリズムが趨勢の時代にアンチ・リアリズムの創作理念を標榜した作家と評価することは困難

になると思われる。

#### IV

作品の創作前にアプリアリに存在する要素を排除し、作家のコントロールを介在させないため、「登場人物」(“characters”)に思いのまま行動させる、というハーディの創作態度は、実はウルフが表明した彼女の創作態度と非常に似通っており、ウルフに対するハーディの影響を感じさせるものである。モダニズムの創作理念のマニフェストとも言える彼女のエッセイ、“Mr Bennett and Mrs Brown”を中心に上げながら、この点を解説したい。<sup>1)</sup>

ウルフはリッチモンドからウォータールーまでの汽車に乗り合わせた「ブラウン夫人」と彼女が呼ぶ年配の女性との出会いを例に取り、自身が標榜する創作理念を説明している。ウルフは汽車の席に腰を下ろすや否や、この見ず知らずの女性に関して次のようなことが、さっと心に浮んだと述べている。“I felt that she had nobody to support her; that she had to make up her mind for herself; that, having been deserted, or left a widow, years ago, she had led an anxious, harried life, bringing up an only son, perhaps, who, as likely as not, was by this time beginning to go to the bad” (*A Woman's Essays* 72). ここでウルフはブラウン夫人の一見貧しそうな身なりの観察をもとにし、自由な空想を繰り広げているわけではないと述べている。ウルフはこのような「印象」を作り上げているのは、自身の観察力や推理力ではなく、あくまでブラウン夫人の方だと次のように主張している。“The impression she made was overwhelming. It came pouring out like a draught, like a smell of burning” (74). ウルフは、更に作家の仕事は自身の想像力を駆使してブラウン夫人を描くことではなく、ブラウン夫人、あるいは“a character”が自動的に作家に押し付ける「印象」を忠実に再現することにあると主張している。“Here is a character imposing itself upon another person. Here is Mrs Brown making someone begin almost automatically to write a novel about her” (74). また、ある日記でウルフは、“I think writing . . . is a species of mediumship. I become the person.” (*Diary* 101)

（「私は、書くこととは一種の霊媒のようなものだと思います。私はその人になってしまうのです。」）と述べているように、この「印象」を受け入れる際、トロロープやハーディのように登場人物と一体化するのを理想の状態と考えていたようである。

## V

以上、“a novel is an impression, not an argument” というウルフ本人が着目したハーディの創作理念を中心にし、ハーディからウルフ、あるいはハーディ以前のシラーなどの作家からモダニズムへ帰結する「ルート」の構築を試みたわけであるが、最後に、上で考察したハーディとウルフに共通するモダニズム的創作理念も、彼らの創作理念の一諸相にしか過ぎず、彼らの創作理念を包括的に説明するものではないことを指摘したい。例えば、ウルフの場合、“Mr Bennett and Mrs Brown” の中だけでも、創作に先立つアプリアリな要素を否定し登場人物と一体化する、といったモダニズム的創作理念と矛盾する別の創作理念を提示している。“Mr Bennett and Mrs Brown” の中で、ウルフは、作家というものは彼女が「大衆」（“the public” [A Woman's Essays 83]）とも呼ぶ読者にとって「見覚えのあるもの」（“something which he recognizes” [81]）を、小説の冒頭部に提示する必要があると述べている。“Mr Bennett and Mrs Brown” でウルフは、このように「作家と読者の間で話を通じ合わせる手段」（“a means of communication between writer and reader” [84]）の必要性を説き、ベネットらエドワード王朝時代の作家が依存してきた手段が読者にとって古めかしくなりすぎたと批判し、新たな手段を作り上げる必要性が生じてきていると論じているのだが、実はウルフが作家のコントロールに抑制されない作品を生み出すことを必要と感じたのは、このような「読者」というテキスト外存在に対するアプリアリな配慮からなのである。「作家のコントロールを介在させない」という創作態度は、読者を考慮に入れない、作家の自己満足的な態度と見なされがちだが、この創作態度は実は読者とのコミュニケーションをウルフが最優先させた結果、選択されたものだったと言え

る。

ハーディの文学論にもこのような矛盾しあう創作理念の混在が数多く見られる。例えば、“Candour in English Fiction”のわずか二年前に書かれた、“The Profitable Reading of Fiction” (1888) では、“the characters, however they may differ, express mainly the author, his largeness of heart or otherwise, his culture, his insight, and very little of any other living person . . .” (SPNP 252) と、登場人物は「作者」というフィルターを通して描かれるものだとハーディは示唆しているが、これは登場人物を放っておいて思いのまま行動させる、という先ほど見た創作態度とかけ離れた見解である。前にも触れたが、ウルフも“Thomas Hardy’s Novels”で、ハーディの小説にこのような理念の混在があることを度々次のように示唆している。“first one gift would have its way with him and then another. They would not consent to run together easily in harness. Such indeed was likely to be the fate of a writer who was at once a poet and realist . . .” (Essays of Virginia Woolf 509). ハーディは、確かにモダニズムへつながるルートを提供しているが、ウルフが非難するように明らかにモダニズム的でない要素も同時に多数持ち合わせていたわけであり、私自身、慣例に背き積極的に彼を「モダニズム作家」に分類し直すことにはためらいを感じる。しかし、この矛盾した理念が多数存在しあう「過剰さ」が、ハーディの文学論や小説のユニークさを生み出しているのは疑いのないことであり、これが批評家を引きつけ続けている要因となっているのであろう。

## 注

\* 本稿は日本ハーディ協会第 51 回大会 (2008 年 11 月 1 日 於：星陵女子短期大学) 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) ウルフは、“Mr Bennett and Mrs Brown”の中で、ハーディより少し後に活躍したアーノルド・ベネット、H. G. ウェルズ、ジョン・ゴールズワージーといった「エドワード王朝作家」と彼女が呼ぶ作家たちを、厳しく批判している。これらの「エドワード王朝作家」たちは、ウルフとは正反対に、彼女の否定するような作家の巧みなコントロール能力を良い小説の必須条件と考えていたわけであり、彼女がこのエッセイで、ハーディの言葉を直接引用してはいないが、彼同様、「作家のコントロールの不在 vs. 作家のコントロールの介在」という問題を軸にして、自身の創作理念の優

位性を証明しようとしていることがわかる。

#### Works Cited

- Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford UP, 1953.
- Eigner, Edwin M., and George J. Worth, eds. *Victorian Criticism of the Novel*. Cambridge: Cambridge UP, 1985.
- Hague, Angela. *Fiction, Intuition, and Creativity: Studies in Brontë, James, Woolf, and Lessing*. Washington, D. C.: Catholic U of America P, 2003.
- Hardy, Thomas. *Selected Poetry and Non-Fictional Prose*. Ed. Peter Widdowson. Basingstoke: Macmillan, 1997.
- *Tess of the d'Urbervilles*. Ed. Juliet Grindle and Simon Gatrell. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford UP, 2005.
- Nisbet, H. B., ed. *German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller, Goethe*. Cambridge: Cambridge UP, 1985.
- Pater, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. The World's Classics. Oxford: Oxford UP, 1986.
- Read, Herbert. *Art Now: An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture*. Rev. ed. London: Faber & Faber, 1948.
- Sumner, Rosemary. *A Route to Modernism: Hardy, Lawrence, Woolf*. Basingstoke: Macmillan, 2000.
- Trollope, Anthony. *An Autobiography*. Ed. Michael Sadleir and Frederick Page. The World's Classics. Oxford: Oxford UP, 1980.
- Widdowson, Peter. "Introduction: 'Tess of the d'Urbervilles' Faithfully Presented By." *Tess of the d'Urbervilles*. Ed. Peter Widdowson. New Casebooks. Basingstoke: Macmillan, 1993. 1-23.
- Woolf, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf*. Ed. Anne Olivier Bell. Vol. 5. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1984. 5 vols. 1977-84.
- *The Essays of Virginia Woolf*. Ed. Andrew McNeillie. Vol. 4. London: Hogarth P, 1994. 4 vols. 1986-94.
- *The Letters of Virginia Woolf*. Ed. Nigel Nicolson. Vol. 5. London: Hogarth P, 1979. 5 vols. 1975-79.
- *A Woman's Essays: Selected Essays*. Ed. Rachel Bowlby. London: Penguin, 1992.

# ハーディの世紀末の不安

## — 小説から詩へ

今村 紅子

### I

イギリスが世紀末をむかえたとき、超越的な神の死をはじめとして、生物学的退化、大英帝国の凋落などという終末論的世界観が人びとのあいだに広く深く浸透しはじめた。いわば存在の不安におそわれた人びとは、おのれのアイデンティティの確立を模索する。トマス・ハーディ (Thomas Hardy) は「隕石」(“The Aerolite”)と題する詩において、人間が「意識の病」にとりつかれるようになった原因を「意識の萌芽」をのせた「隕石」がはるか宇宙から偶然にも地球に降ってきたことにあると考えた。この詩を書いたのちにハーディは『ダーバヴィル家のテス』(*Tess of the d'Urbervilles*, 1890)、『日蔭者ジュード』(*Jude the Obscure*, 1895)、『恋の霊』(*The Well Beloved*, 1897)を書き上げた。人間は神の似姿に作られたアダムに由来するものではなく、類人猿と一続きであるという事実が明らかになり、人びとは幸福だった無知の状態から一転、生きる根拠を何に求めるかについて迷い始める。そして19世紀の終わりとともにおとずれたイギリスという国の凋落、人間の精神におとずれた懐疑の影をハーディは「暗闇のツグミ」(“The Darkling Thrush”)という詩で巧みに描き出す。世紀末の冬枯れの景色のなかのツグミにはロマン派に描かれた鳥の生命力はない。今にも暮れようとしている世紀末 (dying century) が “darkling” という語で示され、マシュー・アーノルド (Matthew Arnold) の「ドーバーの浜辺」(“Dover Beach”)の “a darkling plain” のエコーがそこにはあった。時代の典型としての「正直な懷疑者」(honest doubter)が持つ世紀末への不安が映し出されていたのだ。<sup>1)</sup> また、19世紀末はヴィクトリア女王の老齢期とも重なっており、アフリカでの植民地抗争にからんだ第二次ボエア戦争 (The Second Boer War, 1899-1902) が勃発した。この小国相手の戦闘

に苦戦したことは強国イギリスとしての世界での權威の失墜となった。ポーア戦争をテーマとした「鼓手ホッジ」(“Drummer Hodge”)では故郷ドーセットから遠い異国の地へ出征した兵士にハーディは同情の目を向ける。その戦争詩には戦意高揚を狙うプロパガンダ的要素はない。ハーディは『ジュード』の執筆を最後に詩人に転向し、みずからの立場を作者とは別人として設定されるペルソナの位置づけに置き詩作を世に問うようになる。

世紀末における英文学といえば、ワイルド、ピアズリー、そしてペイターへと続く審美主義的意識を「黄色い 90 年代」のデカダンスに読み解くことが通説かもしれない。しかし本稿では芸術至上主義あるいは性的倒錯というような世紀末論的コンセプトに依拠するのではなく、世紀末に人びとが感じた空虚感や危機感、あるいはアイデンティティのゆらぎなどをハーディがいかん感じていたかを『ジュード』を出発点としてその詩作を通して考察したい。

## II

1895 年に『ジュード』が出版されるがその評価は惨憺たるものだった。タイトルをもじって“Jude the Obscene”と呼ぶ者や、作品自体が dirt, drivel and damnation であるという指摘が筆者にはこたえたらしい。ハーディはかつて『テス』の小さな書評にも敏感に反応したように世評を気にする性質<sup>たち</sup>だった。<sup>2)</sup> 道徳や上品さを尊ぶヴィクトリア朝の人びとからの手厳しい評価によりハーディは小説家から詩人へと転じたと理解されがちだが、旧来より詩作に専念したいという願望があったばかりではない。この時期になると経済的にも安定し、もはや売れる小説を書く必要がなくなったという個人的な理由で小説の筆を折ったともいえる。ハーディにとっては詩こそが自分にふさわしい芸術であり、読者や編集者の目を意識せずに思いを綴れる場であると信じていた。それは『トマス・ハーディ伝』(*The Life of Thomas Hardy*)にも明らかである。

Poetry. Perhaps I can express more fully in verse ideas and emotions which run counter to the inert crystallized opinion – hard as a rock – which the vast

body of men have vested interests in supporting. To cry out in a passionate poem that ( for instance) the Supreme Mover or Movers, the Prime Force or Forces, must be either limited in power, unknowing or cruel – which is obvious enough, and has been for centuries – will cause them merely a shake of the head; but to put it in argumentative prose will make them sneer, or foam, and set all the literary contortionists jumping upon me, a harmless agnostic, as if I were a clamorous atheist, which in their crass illiteracy they seem to think is the same thing. . . .If Galileo had said in verse that the world moved, the Inquisition might have let him alone.<sup>3)</sup>

ハーディは1898年に『ウェセックス詩集』(*Wessex Poems and Other Verses*)をマクミラン社から出版するまでに2年ほどの歳月をついやした。1897年の『伝記』によると、草稿段階で詩集のタイトルを“Wessex Poems: with Sketches of their Scenes by the Author”としたばかりではなく、その挿絵さえもすでに考案している。1860年代に詩作の出版に頓挫した経験を持つハーディにとって、編集者の目を気にすることなく、昔作った詩を推敲したり、造語を駆使した実験的な詩を編纂するのはやりがいのある作業でもあった。

ハーディは『ウェセックス詩集』の序文で、詩の語り手である「私」をテクストから切り離して虚構の語り手とすることを表明した。つまり、あらかじめ<sup>ドラマティック</sup>演劇表白的あるいは<sup>パーソネイティヴ</sup>役者表白的に語ると言明することで詩の語り手と自分とを別人とし、社会的非難を回避しようという思いがそこからは伺い知られる。“The pieces are in a large degree dramatic or personative in conception; and this even where they are not obviously so.”<sup>4)</sup> そもそもハーディの詩作はバラッドのように物語性を帯びた<sup>ドラマティック</sup>ドラマ仕立ての作品も多い。しかし、その序文であえて<sup>ドラマティック</sup>演劇表白的あるいは<sup>パーソネイティヴ</sup>役者表白的という演劇を連想する語を選んだのは興味深い。舞台上で役者が劇中人物の<sup>ペルソナ</sup>仮面を纏うように、詩人は語り手としての役割を<sup>ドラマティック</sup>劇的に演じる。ひるがえって役者がやがて<sup>ペルソナ</sup>仮面に憑依されるように、ハーディは詩の語り手と表裏一体の関係になる可能性が<sup>パーソネイティヴ</sup>役者表白的という言葉には暗示されている。<sup>5)</sup>



### Ⅲ

詩集の序文で演劇表白的や役者表白的という隠れ蓑を用いてまでハーディが語りたかったことは、『ジュード』批判を紐解けば見えてくることを確認しておこう。例えばウェイクフィールドの主教(the Bishop of Wakefield)は『ジュード』の無礼さに呆れ果ててその本を焼き払ったと『ヨークシャー・ポスト』(Yorkshire Post)で声高に叫び、オリファント女史(M. Oliphant)はハーディの描いた「新しい女」批判を『ブラックウッド』(Blackwood Magazine)に投稿した。この小説が反道徳的で反社会的の小説であると糾弾されたことは、世紀末に人びとが直面した不安を『ジュード』が赤裸々に描いていたまぎれもない事実を裏付けている。先に言及したように 19 世紀末はイギリスという国家の夕暮れでもあった。世紀末にさしかかったヴィクトリア朝の人びとが抱えていた帝国の不安とは具体的に何か。『ジュード』では、その事実を直接的、あるいは間接的に描いているからこそ、多くの人びとの逆鱗に触れたのであろう。常にハーディの理解者のひとりであったエドモンド・ゴス(Edmund Gosse)さえもがこの小説には難色を示し、エマ夫人はその出版の差し止めまで試みたという。

『ジュード』が映し出した当時の人びとの不安とは、それまでは境界線の向こう側にいたはずの者たちが、つぎつぎと領域を侵し始めることでもたらされた危機感にはかならない。沈黙を守っていた女性たち、国家の中の他者であったはずの労働者階級の人びとまでもが境界線を侵食してきたのである。

まず、身近な存在であった女性が自己を主張しはじめる。これは男性が作りあげた父権システムの崩壊やアイデンティティの危機をもたらした。「余った女」、つまり未婚女性の増加が 1861 年の国勢調査で明らかになり、家事労働を主とする伝統的女性像が崩壊する。高等教育、専門職、そして婦人参政権を求める新しいグループの誕生である。女性のセクシュアリティの変容は、性的に抑圧されて禁欲的な「余った女」に対して、自己の可能性を結婚以外に求め、性道德の拘束を逃れる「新しい女」という神経質な女性の登場を導いた。結婚は「契約」でしかなく「結婚をサクラメントとは認めない」<sup>6)</sup>と考えるスー(Sue)の姿は、ヴィクトリア朝の結婚のイデオロギーに挑戦的

な「新しい女」像を宿しており、ジュード (Jude) の男としてのアイデンティティがぐらつきはじめる。

一方では「人間はミミズにすぎない」 (Man is but a worm) とミミズがヒトに進化していく様子が『1882 年のパンチ暦』 (Punch's Almanack for 1882) の

風刺画に描かれた。階梯の最上位にあったはずの人間は『種の起源』 (On the Origin of Species, 1859) により、動物との連続性のなかにあることが明らかになる。ジュードはミミズやミヤマガラス、ブタやウサギといった動物の痛みと同族的な共感を抱いていた。ハーディは獣と人間性の差異という境界線をも簡単に崩してしまった。

さらにハーディ自身には神の不在という問題が降りかかってくる。  
アングロ・カソリック  
高 教 会的な環境で育ったハーディ少年が聖職者になる夢を断念するに至った過程は、ニューマン時代のクライストミンスターに憧れながらも、階級トラクタリアンの壁に阻まれて、冊子派の思想を剥ぎ取られるままに、結局は石工として生涯を終えたジュードの生きざまと重なった。

ヴィクトリア朝の変容としては、1880 年代より労働者階級の貧困者層がロンドン、イースト・エンドに囲い込まれて孤立し、都市における階級間の線引きが明確になされるようになったことも思い出しておかなくてはならない。当時、植民地における他者であった非西欧の人種に対する不安は、やがてかたちを変えて、都市における他者である下層階級の人びとへの恐怖となった。当時のスラム街は犯罪、病気、狂気などの温床であり、たとえばジョージ・ギッシング (George Gissing) は社会の表層から切り離された貧民の姿を、地下社会層に蔓延する退化の言説のなかで描いた。19 世紀半ば、劣悪な工場やスラム街で労働産業に従事する人びとは、肉体的苦痛を被り健康を損なったばかりではなく道徳的にも墮落していった。危険と隣り合わせの労働状況により、成人のみならず子どもの身体までもが蝕まれ、ねじれて変形した肉体となる。長時間労働を強いられてスラム街で暮らす下層の人びとは自力で未来を変えられない冷酷な世界に住んでいた。ヴィクトリア朝時代における影の部分の担う社会の深部には、華やかなロンドンの表層とはかけ離れた闇の世界があった。

世紀末的思想を具現化した人物といわれるリトル・ファーザー・タイム (Little Father Time) は、そのグロテスクさに焦点が置かれて作品のリアリズム性を破綻に導くキャラクターと捉えられることがある。しかしそればかりではなく、リトル・ファーザー・タイムが孕む世紀末的問題は、労働でいびつに身体が変形したばかりではなく世界を変革することをも阻まれていた当時の下層の子どもたちの抱えた苦悩を代弁する人物であったことも忘れてはならない。たとえばテリー・イーグルトン (Terry Eagleton) が、『ジュード』という作品はヴィクトリア朝におけるイデオロギー機構を映し出した小説であると指摘した。<sup>7)</sup> それが真実であるならば、リトル・ファーザー・タイムは世紀末ヴィクトリア朝の宗教のみならず家族制度や結婚制度、そして社会のひずみが産み出した時代の落とし子といえるのだ。“Done because we are too menny”<sup>8)</sup> という遺言を残して心中を図るリトル・ファーザー・タイムの脳裏にあったのは明るい未来ではない。マルサスが予言したように、増え続ける子どもを養うことでぶち当たる下層の人びとの暗い未来であり先行きの不安なのだ。

『ジュード』が当時の文壇を揺るがすほどに非難をうけた理由は、ハーディが時代の抱える不安を読み取り、その思潮を作品に映し出したからにほかない。実際、多くの攻撃にハーディは辟易したのだが、そこで筆を折るような人間ではなかったし、人びとの不安を炙り出すテーマから目を背ける道を選ぶようなこともなかった。詩という新たな舞台で思いの丈を綴ることを心に決めた。先にも触れたように、ハーディは第一詩集の序文で演劇<sup>ドラマティック</sup>表白的、あるいは役者<sup>パーソナリティ</sup>表白的という言葉を用いることで別人になりかわることを表明し、世間の攻撃から武装しようと試みたばかりではない。1922 年に出版した『近作・旧作抒情詩』(Late Lyrics and Earlier) では“Apology”<sup>9)</sup> と題する序文を載せて、自分の詩作に対する世間のペシミズム批判への弁明をおこなっている。ハーディは自身をペシミストと言われることを嫌い、自身を<sup>メリオリスト</sup>社会改良論者と位置付けていた。神の不在が叫ばれるなかで人びとに救いをもたらすものは果たして何か。人が生れいずる意味は何か。ハーディが見つめた世紀末をその詩作を通してさっそくたどってみたい。

#### IV

主人公の少年時代から青年期までをたどりながら、精神が成熟してゆくようすが描かれるのが教養小説<sup>ビルドゥングスroman</sup>であるとすれば、『ジュード』もその典型にあてはまるかもしれない。しかし、ハーディの描く少年たちは社会の表層から切り離されており成熟すること自体をみずから拒絶している。「子どもの仮面をかぶった老人」<sup>10)</sup>と言われたリトル・ファーザー・タイムは、キリスト教的な直線的な時間観がたどる最後の審判の日を透視するかのように諦念に満ちていた。ジュードもまた、閉塞的な社会を根なし草のように彷徨いながら「誰にも必要とされていない」<sup>11)</sup> 未来への不安を拭い去れない少年時代を送る。ハーディ自身は孤児ではなく比較的しあわせな少年時代を送ったのだけれども、19 世紀に多く書かれた孤児物語の主人公たちのように自分自身を“useless”な存在と思っていた。『伝記』に描かれたハーディ少年は「大人になりたくない」と成長を拒んでおり、その姿はジュードの少年時代を彷彿とさせる。

He [Hardy] was lying on his back in the sun, thinking how useless he was, and covered his face with straw hat. The sun's rays streamed through the interstices of the straw, the lining having disappeared. Reflecting on his experiences of the world so far as he had got, he came to the conclusion that he did not wish to grow up.<sup>12)</sup>

1928 年、ハーディは『伝記』に記したのと同じような自伝的な詩を『デイリー・テレグラフ』(*The Daily Telegraph*)に発表した。「羊歯の子ども時代」(“Childhood Among the Ferns”)と題する詩の最終行は “Why should I have to grow to man's estate, / And this afar-noised World perambulate?”<sup>13)</sup> と締めくくられている。甘い香りのする羊歯の中にいつまでも佇んでいたいと願う少年の気持ちは、大人の世界へ踏み出すことを拒み、ずっと子どものままでいたいと願ったハーディの声でもある。「グレート・ウエスタン鉄道の夜」(“Midnight on the Great Western”)<sup>14)</sup> という詩ではリトル・ファーザー・タイムそっくりの少年が登場する。夜行列車の 3 等客車にひとりぼっちで座って、ランプの

炎に照らされる少年が向かうのは荒々しい未知の世界であることが暗示さる。ハーディ作品で描かれる子どもたちの将来に無条件に明るい未来を期待するのは困難を極め、世紀末の雰囲気は常に漂っていた。

子どもの価値観の変容にはその社会背景が大きく影響している。かつて子どもは、単に大人になる前の不完全な存在としてしか扱われておらず、多くの孤児たちは重労働や虐待が日常化する過酷な環境で生きていた。近代に入ってから、ロマン派の影響から子どもが理想化されるようになって、大人が失ってしまった魂を持つ無垢の存在として大切に扱われるようになる。つまり、子どもは大人とは違う独立した存在と考えらようになったのだ。子ども時代はかけがえのないものと考えられるようになり、保護や教育の対象となっていった。

ハーディ自身は子ども時代に学校に通うことができたのだけれども、農村に働く同年代の子どもたちが学校にも通えずに労働に従事する現実を知って、子どもながらにハーディ少年は心を痛めたことがあった。出産費用がなくて救貧院に送り込まれる女性の姿を見つめながら、生まれて来る私生児に降りかかる暗い未来とその運命を憂いたりした。「まだ生れぬ貧しい子へ」(“To An Unborn Pauper Child”)<sup>15)</sup> という詩では、語り手は胎児に向かって生まれ出る世界の窮状について淡々と語りかけている。だがその一方で、この世に生を得ることで手に入れることができる“hope” “Health” “love” “friends” “scope” という明るい未来の可能性についても言及する。

胎児にメッセージを送るという同様のテーマを扱った詩が「いまだ生まれる者たち」(“The Unborn”)である。この詩はもともと「人生の機会」(“Life's Opportunity”)というタイトルだった。ハーディは1905年に“Life's Opportunity”の第4連を前向きな内容から暗い色調へと書き改めて、タイトルを“The Unborn”に変更した。1909年には『人生の笑い草』(*Time's Laughing Stocks*)に“The Unborn”を収録するのだが、以後“Life's Opportunity”は顧みられなくなる。ジェイムズ・ギブソン(James Gibson)編集の*The Complete Poems of Thomas Hardy*にも“Life's Opportunity”は収録されておらず、F. B. ピニオン(F. B. Pinion)の*A Commentary on the Poems of Thomas Hardy*では、現行の詩(“The

Unborn”)に書き改められる以前の第 4 連の引用と、初出タイトル “Life’s Opportunity” が提示されるのみである。第 1 連から第 3 連にかけてはほぼ同一の内容なので、書き換えを施された最終連が詩のテーマを一変させたのは言うまでもなく、そこにハーディの思潮が反映されているのは見逃せない。実際、それぞれの最終連の特徴を取り上げて、改稿された意義を考察してみたい。

A voice like Ocean’s caught from afar  
Rolled forth on them and me:—  
“For *Lovingkindness* Life supplies  
A scope superber than the skies.  
So ask no more. Life’s gladdening- star  
In *Lovingkindness* see.”<sup>16)</sup>  
 (“Life’s Opportunity”)

And as I silently retired  
I turned and watched them still,  
And they came helter-skelter out,  
Driven forward like a rabble rout  
Into the world they had so desired,  
By the all-*immanent Will*.<sup>17)</sup>  
 (“The Unborn”)

わずかな推敲箇所を除いて “Life’s Opportunity” と “The Unborn” いずれの詩も、この世に生まれ出る瞬間を待ちわびる胎児たちが洞窟 (The Cave of Unborn) に佇んでいる様子が前半部では描かれている。子どもたちは瞳を輝かせながら、美しい景色 (A scene the loveliest) が広がる誕生の朝に期待を寄せている。語り手である「私」は子どもたちの無邪気な問いかけに対し、彼らを待ち受ける現実世界の暗闇 (darkness) を見通し、暗い表情 (my sunken face) を浮かべている。

“Life’s Opportunity” 最終連では「慈愛」 (“Lovingkindness”) という言葉が鍵となる。信仰が衰退した世界に産み落とされた虚弱な子どもたちが悲運に遭

おうとも、“Lovingkindness”という希望の光がそこにはある。“A voice like Ocean’s caught from afar”からは、マシュー・アーノルドの“Dover Beach”の“The Sea of Faith”が連想されるばかりではなく、ウィリアム・ワーズワス(William Wordsworth)の「霊魂不滅の啓示」(“Ode: Intimations of Immortality”)の“immortal sea”のイメージも重なる。<sup>18)</sup> 眼前に広がる暗闇が、信仰を見失って不安に打ち震える人びとの空虚感を示し、救いとなるのは教養のみならず、愛する人との結びつき(Ah love let us to be true)であると謳ったのはアーノルドだった。同様に、神なき時代に生を受けた恵まれない子どもたちにとって、暗闇の一筋の光となるのは人間の Lovingkindness であると “Life’s Opportunity”では示している。

それに対して “The Unborn”の最終連で目につくのは「内在意思」(Immanent Will)という言葉だ。ナポレオン戦争の顛末を精霊たちが見守る叙事詩劇『霸王たち』(*The Dynasts*, 1903, 1906, 1908)では、殺戮の歴史を無目的に織り上げたのは Immanent Will だった。“The Unborn”においても、希望に声をうちふるわせ、洞窟で誕生の日を待ちわびる子どもたちの未来を握るのは、Immanent Will の気まぐれな冷酷さだった。無目的な宇宙の意思が冷酷な現実世界へと子どもたちを駆り立てるさまが “The Unborn”では描かれている。そこには神の摂理が働かない終末論的な世界観がある。

そもそも初出の “Life’s Opportunity”は 1904 年出版の *Wayfarer’s Love: Contributions from Living Poets* に収録された詩だった。“Life’s Opportunity”と “The Unborn”のテーマの相違を知るには、その出版事情を理解することも有効かもしれない。職業訓練を必要とする児童 300 名が、製陶技術や絵付けを学んで自活の道を切り開くことを目的に「陶器産地およびニューカッスル職業組合」と称するギルドが 1901 年に North Staffordshire に設立された。サザーランド公 Millicent 夫人を会長とするこの職業組合は、基金集めのためにイギリス文壇をはじめ広く寄稿を募り 44 詩章を編纂した。そこでハーディが寄稿した詩作が “Life’s Opportunity”だった。他にエドマンド・ゴス、W. B. イエイツ(W. B. Yeats)、G. K. チェスタートン(G. K. Chesterton)、A. E. ハウスマン(A. E. Housman)をはじめとした一流の詩人や学者が寄稿者として名を連

ねた。一方で、キプリング(Rudyard Kipling)は何ひとつ援助をしなかったことや、ジョージ・メレディス(George Meredith)は詩ではなくて品物を寄贈したというようなエピソードまでが記されているのも興味深い。<sup>19)</sup>

生涯子宝に恵まれなかったハーディの描いた子どもには、自分が死産と間違われるような虚弱な体質で生まれたことや、内向的な自身の少年時代の面影が投影されているのかもしれない。ハーディは単純に無邪気な子どもの姿を描くことはなかった。時代の荒波のなかに放り出された子どもの姿を冷静に観察しているのが特徴的だ。また、当時の農村労働者の私生児の窮状ばかりではなく、大都市に生きる児童の姿も描いていた。1890年にライシラム劇場(The Lyceum Theatre)の舞台で都会の児童の行楽基金を募るためエイダ・レーハン嬢(Ada Rehan)が講演をした。その様子を描いたのが「詩行」(“Lines”)という作品だった。ハーディは当時子どもが置かれた現実を、詩作を通して記録する作業を行っていた。

*Wayfarer's Love: Contributions from Living Poets* に寄稿した“Life's Opportunity”は、虚弱な児童たちが手に職をつけて自活の道を歩む可能性を Loving-kindness を鍵として探ることがテーマとなっている。一方で“The Unborn”では Immanent Will を軸に子どもたちを冷徹に突き放す悲観的な主題に様変わりしている。“Life's Opportunity”を出発点として、タイトルの変更と最終連の書き換えにより、詩の主題がこれほどに変化してしまった背景とは何なのだろう。もちろん、寄稿を前提とした作品であればあらかじめ読者の目を意識し、子どもの未来に広がる前向きな側面を盛り込もうという筆者の意図も納得できる。しかしあえてハーディが最終連を書き換えて“The Unborn”という新タイトルのもとで Immanent Will という主題を持ち出したことは大きな意味がある。

19世紀後半、詩人たちは神の不在や信仰の喪失をテーマとした多くの詩作を産み出しており、その苦悩の伝統をハーディも受け継いでいた。信ずべきものを見失ったハーディは、気まぐれな宇宙に翻弄される人間の宿命を冷静に見つめながら、一方では空虚な人間の救いとなるのが慈愛であることに気づく。Immanent Will がはびこる世界であっても、loving-kindness が存在す



る限り人間には救いの道があるというのだ。ハーディは一篇の詩作の改作を通じてこの思いを表明していたのだろう。ハーディは信仰にかかわる詩をいくつか残しているのだけれども、いずれも同様のテーマが扱われている。後期ヴィクトリア朝の時代思潮を背景として、ハーディの宗教観を考察しながら改めてそのいくつかの詩作を分析してみたい。

## V

ヴィクトリア女王の老齢期とも重なった世紀末が終わりを告げて、20世紀の幕開けとともに1901年1月には女王が死去した。ハーディは『ロンドン・タイムズ』(*London Times*)に「V. R. 1819-1901」(“V. R. 1819-1901”)という詩を寄稿して追悼の意を表した。この詩は同年11月に『過去と現在の詩集』(*Poems of the Past and the Present*)に収録されてその巻頭を飾った。1900年代に入り母ジマイマ(Jemima)をはじめホレス・モウル(Hourace Moule)、レズリー・ステイーヴン(Leslie Stephen)が次々とこの世を去った。ハーディは悲しみに暮れながらも1904年から1906年の間に*The Dynasts*の第1部、第2部を立て続けに出版する。1907年の新年には『フォートナイトリー・レビュー』(*Fortnightly Review*)に「大晦日の夜」(“New Year's Eve”)という詩を発表した。ここに描かれた神は、創造主としての威厳を持たずに、1年の仕事を機械的にこなすばかりである。人間は自分たちを作り上げた神にいくつかの疑問を投げかけている。“New Year's Eve”では神と人間の対話形式を通して、創造主の知性に迫ろうとしている。

### New Year's Eve

“I have finished another year,” said God,  
“In grey, green, white, and brown;  
I have strewn the leaf upon the sod,  
Sealed up the worm within the clod,  
And let the last sun down.”

Yea, Sire; *why shaped you us*, “who in

This tabernacle groan”-  
If ever a joy be found herein,  
Such joy no man wished to win  
If he had never known!”

Then he: "My *labours-logicless-*  
 You may explain; not I:  
 Sense-sealed I have wrought, without a guess  
 That I evolved a *Consciousness*  
 To ask for reasons why.

“Strange that *ephemeral creatures* who  
 By my own ordering era,  
 Should see the shortness of my view,  
 Use *ethic tests* I never knew,  
 Or made provision for!”  
 . . . . . (Italics mine)<sup>20)</sup>

作品冒頭部、神の台詞では鮮やかな色合いが列挙されて、四季折々の変化がうまく視覚化されている。これは『ラッパ隊長』(*The Trumpet Major*, 1809)で同様に用いられた手法で、読者は色彩感覚を通して季節の移り変わりを感じることができる。(“The year changed from green to gold, and from gold to grey.” Chapter xxxviii <sup>21)</sup>)神は今年最後の「太陽を沈める」仕事を終えて、新年を迎えようとしている。人間はそんな神に向かって問いかける。『コリント人への第一の手紙』の一節にあった「魂の仮の住まい」(this tabernacle)に精神をねじこみ呻き苦しんでまで、人間はなぜ生きていかななくてはならないのかと。神である「あなた」は、なぜ「私たち」人間を創造したのかと訊ねる。やがて人間は、神の仕事の「論理性」の欠如を指摘するようになる。「はかなくも滅びゆく被造物」だとばかり思っていた人間は、今や神に倫理観を問いつめるほどに「意識」(a Consciousness)を発達させて、疑り深くなったのだ。神を試すほどになった人間はそれと引き換えに、魂の抛り所を失って存在の不安に襲われるようになる。人間は無知ゆえの幸福をかなぐり捨てて、伝統的な神の世界像の崩壊の危機に直面した。当時、新しく発見された科学的な

世界観で覚醒した人間と、気まぐれで人間の感情を解さない神のやり取りが“New Year's Eve”では淡々と描かれてるのだ。ここでいう新年とは、旧来の神の概念から解放された、人間の意識の目覚めの年の始まりをも暗示している。

ちょうどこの詩を書いた時期、ハーディは *The Dynasts* の執筆のただ中であり、冷淡な Immanent Will の宇宙観がその世界の中心だった。ハーディは意欲的に哲学詩に取り組んだのだけれども、哲学的思想を適切な言葉でイメージ化することには成功しておらず、その評価はあまり高いものではなかった。<sup>22)</sup>ハーディの描いた神は、1年の仕事を淡々とやりおおせても、論理的に何かを設計したり、感性を研ぎ澄まして物事を成し遂げるような意思は持ち合わせてはいない。キリスト教の創造主のように思慮深く、神の摂理を働かせて人の苦しみを慮る全知の神とは性質を異にしていた。

「意識の病」にとりつかれた人間は信仰の衰退を前に生きる根拠を何に求めるべきか思案して途方に暮れる。そんな様子を表したのが「知覚のない人」(“The Impercipient”)という詩だ。「私」は大聖堂の礼拝堂にたたずんでいる。教会が祈りと信仰の場として存在するのであれば、すでに信仰心を失った自分が礼拝に参列する意義があるのかと「私」は悩む。当初この詩のタイトルは“The Impercipient”ではなく“The Agnostic”だった。<sup>23)</sup>そもそも“agnostic”という言葉は T. H. ハクスレー(T. H. Huxley) が造り上げた言葉だ。*Science and Christian Tradition* によれば“agnosticism”というのは“a method, the essence of which lies in the rigorous application of a single principle”である。<sup>24)</sup>

『テス』のなかでエンジェル(Angel)が、テス(Tess)にむかってハクスレーのエッセイについて言及する箇所があった。それは当時、教養あるとされた人間の進歩的な主張のあらわれでもあったのだ。実際ハーディはハクスレーほど好戦的な“The Agnostic”ではなく、“not-knower”<sup>25)</sup>でしかなかったと自身の立場を捉えていた。この詩では当時の信仰の衰退を前に、何を魂の拠り所とすべきか悩める人間の姿と、当時多くの知識人に見られたように、信仰に

代わるものを模索していた人びとの心を読み解くことができる。

\* \* \*

ヴィクトリア朝の人びとはキリスト教の教えを真理とした宗教観のもとで養育されており、倫理観から人生観にいたるまでその拠り所をキリスト教に求めていた。したがって、その教えに懐疑のまなざしが向けられたり、疑問視することは、英国民を不安におとしめるに十分な要素となった。しかし、ハーディ少年が憧れた英国国教会の現実には、キリスト教精神からかけ離れた教会内部の世俗化に留まらず、貴族階級と主教の親密な政治的なつながりが顕著であったし、聖職にいそしむ教区司祭の姿はわずかだった。一方でチャールズ・ダーウィン(Charles Darwin)の進化論や自然選択説といった新しい科学的な世界観がヴィクトリア朝の伝統的、詩的なロマンティシズムの世界観を崩壊した。科学がキリスト教信仰に正面から疑念を呈したのだ。技術力の発展にともない、科学はやがて畏敬すべきものとして受け入れられるようになってゆき、不信仰であるのが品位ある姿勢とさえ考えられるようになった。しかし、先に述べたように、ヴィクトリア朝の人びとにとって信仰を捨てることは困難を極めた。信仰に代わる反宗教的なものとして知識人たちは、懐疑主義や合理主義や不可知論、それに自由思想などを求めるようになった。<sup>26)</sup> それではハーディ自身の信仰に代わるものは何だったのか。その宗教観についての興味深い言及がある。

In this connection he said once – perhaps oftner – that although invidious critics had cast slurs upon him as Nonconformist, Agnostic, Atheist, Infidel, Immoralist, Heretic, Pessimist, or something else equally opprobrious in their eyes, they had never thought of calling him what they might have called him much more plausibly – churchy; not in an intellectual sense, but in so far as instincts and emotions ruled.<sup>27)</sup>

非国教徒や不可知論者、それに無神論者に不信心者、あるいは異教徒にペシ

ミストといったふうに自分を反宗教的な枠組みに押し込もうとする批評家たちの声に対してハーディはいらだちを隠しきれなかった。本質的にハーディが教会好きな側面は“churchy”という言葉に集約されているように、キリスト教信仰を完全に捨て去ってはいなかったのだ。少年時代に聖職者の実態を知ってその道に進む夢を断念したけれど、教会の執り行う儀式や教会音楽にハーディは終生強い愛着を持っていた。たとえば先にふれた“The Impercipient”という詩には、ソールズベリー大聖堂の身廊での礼拝の挿絵がついており、パラテキストとして挿絵と詩の両面から作品を解釈をすることが可能だった。それと同様に、ハーディは教会の腐敗や信仰の喪失といった内面的な側面ばかりではなく、教会の儀式やその建築と言った外的側面からも、教会を見つめていたのである。

## VII

ここでハーディの考える神の概念について、その詩作を通して改めて考察してみたい。その根幹にはフォイエルバッハ(Ludwig A. Feuerbach)の“God is the product of man”という概念があり、<sup>28)</sup> 同時に P. B. シェリー(P. B. Shelley)の『イスラムの反乱』(*The Revolt of Islam*, 1817)で“What is that power?”の答えとして用意された“Some moon-struck sophist stood, / Watching the shade from his own soul upthrown / Fill Heaven and darken Earth, and in such mood / The Form he saw and worshipped was his own”の影響がある。<sup>29)</sup>

「人間への神のぼやき」(“A Plaint to Man”)も“New Year’s Eve”同様、人間と神の対話形式を取った詩だ。しかしここで神の存在に疑問を呈するのはもっぱら「私」である神のほうである。人間は祈りを捧げるために、自分の似姿そっくりに人格化された神をなぜ作り上げたのか。最終的に心の拠り所となるのは、作られた神ではなく「人の心の才覚」(the human heart’s resource)であるのにと神は人間に問いかける。ハーディは信仰が衰退した時代に、その代わりになるのは「慈愛」(loving-kindness)に満ち溢れた同胞愛であるとい貫して考えていた。ハーディ作品で頻繁に用いられる loving-kindness は、オーギュスト・コント(Auguste Comte)によるコント主義の「利他主義」

(Altruism)に基づいている。<sup>30)</sup> ハーディにとって “loving-kindness” は、“Altruism” や “Christianity” とほぼ同様の意味を携えて使われている。

### A Complaint to Man

When you slowly emerged from the den of Time,  
And gained *percipience* as you grew,  
And fleshed you fair out of shapeless slime,  
Wherefore, O Man, did there come to you  
The unhappy need of creating me –  
*A form like your own* – for praying to?

One thin as *a phasm on a lantern-slide*  
Shown forth in the dark upon some dim sheet,  
And by none but its *showman* vivified.  
'Such a forced device,' you may say, 'is meet  
For *easing a loaded heart* at whiles:

The fact of life with dependence placed  
On *the human heart's resource* alone,  
In brotherhood bonded close and graced  
With *loving-kindness* fully blown,  
And visioned help unsought, unknown.<sup>31)</sup>  
1909-10 (Italics mine)

この作品のタイトルは原稿の段階では「操り人形のぼやき」(“The Complaint of a Puppet”)だった。<sup>32)</sup> *The Dynasts* の中では、人間が操り人形に喩えられており、Immanent Will の意のままに人間が動く様が描かれていた。“A Complaint to Man”では、人間に創造された神が、操り人形として擬人化されている。人間は「知覚」(percipience)を身に付けた途端に、苦しみを和らげる祈りの対象として神を作り上げた。神は人間に向かって「なぜおまえの似姿に私を作り上げるのだ」と問いかける。しかし、実際に創造された神は「幻燈機のスライド」(lantern-slide)に映し出された像のようにうすっぺらで実体がない。ここで 19 世紀に一大ムーブメントを巻き起こした幻燈機ショーについて思い出してお

こう。幻燈機は目に見えないはずの幻影や亡霊を視覚的に浮かび上がらせる。しかし、実際にスクリーン上に投影された幻影に実体はない。幻燈機の役割は心靈主義などとも結びついて、実体のないものを科学的にあぶり出したり、観客を前に幽霊を浮かび上がらせる見せ物としての娯楽的側面もあった。

「神」という名をいただき投影機に映し出されるのは、人間という興行師によって作り出された幻影にすぎなかったことが「人間への神のぼやき」によって白日のもとにさらされてしまうのだ。<sup>33)</sup> これは “His likeness in the world’s vast mirror shown” というシェリーの概念が援用されている。<sup>34)</sup> やがて神は、多くの人間たちの目にさらされて、日々どんどん小さくなってゆく。 (“dwindle[s] day by day / Beneath the decide eyes of seers.”) 信仰の衰退を予見していた人びと (seers) とは、ハクスレー、ヘーゲル (G. W. F. Hegel)、ミル (J. S. Mill)、スペンサー (Herbert Spencer) といった当代きっての学者や科学者にほかならない。

“A Complaint to Man” と対になる詩としてあげられるのが “God’s Funeral” である。“God’s Funeral” でも同様に、神の姿は「人間によって投影された像」 (a “man projected figure”) と表現されており幻燈機のイメージがつきまとう。光学的に作り上げられた実体のない幻影と、人間の作り上げた実体のない幻想が二重の意味を持ち世紀末の実情を写し出す。“God’s Funeral” というタイトルはあまりにもショッキングであったので、批評家たちの間では多くの誤解をよび、あまり評判は良いものではなかった。しかしここで注意しなくてはならないのは、ハーディが伝えたかったのは信仰の否定ではないということだ。その副題 “An Allegorical Conception of the present state of Theology” が示すように、後期ヴィクトリア朝の人びとが長い苦悶の末にたどりついた、新たな信仰のかたちについて問うているのだ。“God’s Funeral” は 1912 年の『フォートナイトリー・レビュー』に発表された。<sup>35)</sup>

## I

I saw a slowly-stepping train –  
Lined on the brows, scoop-eyed and bent and hoar  
Following in files across a twilight plain

A strange and mystic form the foremost bore.

VI

'O *man-projected Figure*, of late  
Imaged as we, thy knell who shall survive?  
*Whence came it we were tempted to create*  
*One whom we can no longer keep alive?*

VII

Framing him *jealous, fierce*, at first,  
We gave him *justice* as the ages rolled,  
Will to bless those by circumstance accurst,  
And long suffering, and mercies manifold.

VIII

'And, tricked by our own early dream  
And need of solace, we grew self-deceived,  
Our *making soon our maker* did we deem,  
And *what we had imagined* we believed.

X

'So, toward our myth's oblivion,  
*Darkling*, and languid-lipped, we creep and grope  
Sadlier than those who wept in Babylon,  
Whose Zion was a still abiding hope.

XII

'And *who or what shall fill his place?*  
Wither will wanderers turn distracted eyes  
For some fixed star to stimulate their pace  
Towards the goal of their enterprise?'<sup>36)</sup>

(Italics mine)

語り手の「私」は“God's funeral”に参列するのを想像している。抛り所を失った人びとは、一様に頭をもたげて途方に暮れている。人間が創造した神の変遷をたどってみると、『出エジプト記』の嫉妬深い癡猛な神もいたし、『詩



篇』の正義をつかさどる神もいた。<sup>37)</sup> 人間は自分自身の姿を投影した神を創造して、そのあげくの果てに神を自分の作り手だと信じて疑わず、みずからを欺くことになってしまった。「暗闇」(darkling)のなかで人びとは肩を落として、「いったい誰が、何が神にかわってくれるのだろう」(“Who or what shall his[God’s] place”)とつぶやく。A. N. ウィルソン(A. N. Wilson)は“God’s Funeral”の意義についての確に言い当てている。

Indeed, though many intellectual justifications were offered by those who lost faith, the process would seem to have been, in many cases, just as emotional as religious conversion; and its roots were often quite as irrational. In all the inner journeys which ended with “God’s Funeral” for the believer, there was potential thought or profound agony, whether the intellectual justification for religious faith-loss were to be found in the fields of science, philosophy, political thought, biblical scholarship, or psychology. This is the story of bereavement as much as adventure.<sup>38)</sup>

伝統的な信仰の崩壊は、ヴィクトリア朝に生きる人びとに劇的な価値観の変容をもたらした。信仰を喪失した人びとは世紀末の懐疑の念にかられるままに、科学や哲学、政治や心理学といったあらゆる学問分野にその答えを希求した。信仰を捨て去る者ばかりではなく、反宗教的なものに身をゆだねる者もあった。ハーディは、「慈愛」(loving-kindness)と科学的知識(scientific knowledge)が信仰に代わるものであると、*Late Lyrics and Earlier* の“Apology”で言明した。それはコント主義における「利他主義」(Altruism)と教育(education)が、人類の幸福とその進歩を約束するという信条に基づいていた。知識人の多くは、誠実であればあるほど信仰の喪失に苦悩した。ハーディは歴史的宗教観の凋落と人間の価値観のゆらぎを“God’s Funeral”で描いた。信仰の抛り所を失った人びとに残されたのは同胞の存在だった。福音書の教えにもあった他者への道徳的献身こそが世紀末の荒廃した精神の救いであることをハーディは知っていたのだ。

## 注

- 1) Beniko Imamura, Hardy's Ambivalence towards the Romantic Poets as Seen in "The Darkling Thrush" and "Neutral Tones," 『福岡女学院大学・紀要』第44号, 福岡女学院大学, 2008年, pp. 73-86. 拙論参照。
- 2) F. E. Hardy, *The Life of Thomas Hardy* (London: Macmillan, 1965), p. 246.
- 3) F. E. Hardy, *op.cit.*, p. 284.
- 4) Thomas Hardy, *Wessex Poems and Other Verses: Poems of the Past and the Present* (London: Macmillan, 1912), p. iv.
- 5) 今村紅子「詩人トマス・ハーディ：ペルソナとしての語り」『学習院大学英文学会誌 2001』, 学習院大学英文学会, 2002年, pp. 1-14. 拙論参照。
- 6) Thomas Hardy, *Jude the Obscure*, (London: Penguin Classics, 1985), p. 135.
- 7) Terry Eagleton, *Against the Grain* (London: Verso, 1986), p. 45.
- 8) Thomas Hardy, *op.cit.*, p. 336.
- 9) James Gibson ed., *Thomas Hardy: The Complete Poems* (London: Palgrave, 2001), p. 556.
- 10) *Ibid.*, p. 127.
- 11) *Ibid.*, p. 180.
- 12) F. E. Hardy, *op.cit.*, pp. 15-16.
- 13) James Gibson ed., *Thomas Hardy: The Complete Poems*, p. 420.
- 14) *Ibid.*, p. 514.
- 15) *Ibid.*, pp. 127-128.
- 16) F. B. Pinion, *A Commentary on the Poems of Thomas Hardy* (London: Macmillan, 1976) p. 86.
- 17) *Ibid.*, p. 286.
- 18) 今村紅子, 「トマス・ハーディ：ペルソナとしての語り」, pp. 9-10.
- 19) 大澤衛, 「ハーディの未収録詩」, 赤木雅吾「日陰の詩」, 『英語青年』, 124巻8号, (研究社, 1978年), pp. 476-478. The Duchess of Sutherland ed., *Wayfarer's Love: Contributions from Living Poets* (Westminster: Archibald Constable & Co., Ltd. 1904).
- 20) James Gibson ed., *op. cit.*, p. 180.
- 21) J. O. Bailey, *The Poetry of Thomas Hardy* (The University of North Carolina Press, 1970), pp. 248-249.
- 22) Samuel Hynes, *The Pattern of Thomas Hardy's Poetry* (Chapel Hill, 1961) p. 28.
- 23) J. O. Bailey, *op. cit.*, p. 103.
- 24) T. H. Huxley, *Science and Christian Tradition, Collected Essays vol.5* (London: Macmillan, 1894, 2001).
- 25) J. O. Bailey, *op.cit.*, p. 103.
- 26) Richard D. Altick, *Victorian People and Ideas* (London: W. W. Norton & Company, 1973), pp. 232-237.
- 27) F. E. Hardy, *op. cit.*, p. 376.
- 28) *The Collected Letters of Thomas Hardy 3*, eds. Richard Little Purdy and Michael Millgate (Oxford: Clarendon Press, 1978-1988), p. 244.
- 29) *The Literary Notebooks of Thomas Hardy*, ed. Lennart A. Bjork (London: Macmillan, 1985), p. 166.
- 30) F. B. Pinion, *op. cit.*, p. 99.

- 31) *Thomas Hardy: The Complete Poems*, pp. 325-326.
- 32) R. L. Purdy, *Thomas Hardy: A Biographical Study* (Oxford: Clarendon Press, 1954), p. 163.
- 33) J. O. Bailey, p. 285.
- 34) Tom Pauline, *Thomas Hardy: The Poetry of Perception* (London: Macmillan), p. 53.
- 35) F. B. Pinion, p. 100.
- 36) James Gibson ed., *op. cit.*, p. 326.
- 37) J. O. Bailey, *op. cit.*, p. 287.
- 38) A. N. Wilson, *God's Funeral* (Lndon: Palgrave, 2000) p. 4.
- 39) F. B. Pinion, *op. cit.*, p. 100.

#### 参考文献

- 鮎澤乗光、玉井暲、深澤俊、藤田繁、森松健介編  
『トマス・ハーディ全貌』音羽書房鶴見書店、2007年。
- 森松健介、玉井暲、土岐恒二、井出弘之『トマス・ハーディと世紀末』英宝社、1999年。
- 森松健介訳『トマス・ハーディ全詩集Ⅰ』中央大学出版部、1995年。
- 森松健介訳『トマス・ハーディ全詩集Ⅱ』中央大学出版部、1995年。
- 森松健介『19世紀英詩人とトマス・ハーディ』中央大学出版部、2003年。
- 橋本楨矩「陰画のロマン主義—ハーディの風景詩」『研究年報』33、学習院大学、1986年。
- 橋本楨矩、高橋和久編『ラドヤード・キプリング』松伯社、2003年。
- リチャード・D・オールティック『ヴィクトリア朝の人と思想』  
要田圭治、大嶋浩、田中孝信 訳、音羽書房鶴見書店、1998年。

# 『森林地の人々』

## ——結節点としての女の身体

亀澤 美由紀

### 1. 結節点としての女の身体

『森林地の人々』（1887）は分析の焦点を定めようとする批評家の試みを拒む。中心人物と思しきグレイスは物語の中心には位置するが、彼女の内面が我々に明かされることはほとんどない。またジャイルズの献身的愛がいかにも立派であろうとも、彼の死は物語の幕を閉じさせるほどの力はない。あえて主役を挙げるとすればそれはリトル・ヒントック村の共同体であり、グレイスの婿選びは村の歴史の一コマにすぎない。ただしグレイスをどの男に嫁にやるかというメルベリーの計画は村の今後の人口動態を決定し、（彼の意図せぬところとは言え）村の衰退・消滅の物語へとつながる。その意味においてグレイスの身体は、男が女を通じて他の男と契約を交わし、村の歴史が刻まれていく結節点である。換言すれば、共同体の人間関係（空間的テーマ）と歴史（時間的テーマ）が決定されていく場である。

女の身体とプロットという観点からこの小説を読み解いた場合に浮かび上がるのは、男たちによる女の交換という三角形の空間的イメージであり、それに関しては例えばイヴ・K・セジウィックのホモソーシャル理論が大いに参考になろう。また、女の身体を通じて紡がれる家族・村落の歴史という時間的イメージに関しては、例えばマイケル・ラグシスがテスに関して述べた言葉が大いに参考になる。

ハーディは我々にはっきりとわかる女性、肉と血をもったヒロインを与えてくれている。だがそうすることによって彼は、どんなふうにな女の身体がテスの崩壊に力を貸すかを探求することになるのだ。この逆説の源は私がファミリー・プロットと呼んできたもののなかにある。テスの身体は、名前一家族の名前に奉仕する身体であり、そのために彼女が征

服されていく際の決定的道具となる。<sup>1)</sup>

アレックによるテスの陵辱は、ストーク家によるダーバヴィル家の家名略奪と同根であり、ここにおいてファミリー・プロットとラブ・プロットは一致をみる。子どもの両義性—すなわち「子ども」のなかに死んだ祖先が宿ること—に重大な意味を見出すラグシスは次のように主張する。「ファミリー・プロットとラブ・プロットを合体させることによって、ハーディは女性の性的服従を描きつつ同時に、子ども—家族の名前に奉仕する子ども—の合成的なあるいは境界的な性格を効果的に描き出す」<sup>2)</sup>と。

あるいはセジウィックやゲイル・ルービンの理論を『森林地の人々』に援用して、テス・オトゥールは次のように述べる。「メルベリーが娘グレイスの周りに組み立てたプロットは、家族の歴史が結婚を筋書きし、その結婚が今度は家族の歴史を書き換えるという、想像力のなせる行為である」。<sup>3)</sup>

家族の歴史の物語に対する女性の関与が通常、女性が性的に汚されることによって記録されるのだとすると、それは女性が歴史にはいつてくる地点が欲望を通じてであるからだ。＜略＞ 彼女は交換—贈答、盗み、あるいは物々交換—の客体であるから、彼女自身はその家族の歴史からほとんど疎外されているにもかかわらず、家族の歴史を紡ぐ媒体でもあるのだ。<sup>4)</sup>

グレイスの身体はファミリー・プロットとラブ・プロットを刻印されて男たちの間で交換される。そして、彼女の身体を通じてプロットが空間的・時間的に動き出すのである。

ところでグレイスのセクシュアリティは様々な像を結ぶ。パトリシア・インガムはテス、スー、アラベラにつながる「自然なセクシュアリティ」<sup>5)</sup>と評する一方、T.R.ライトは彼女の性的欲望を「決定的に生ぬるい」<sup>6)</sup>と断言する。ペニー・ブーメラはこうした両義性そのものに焦点をあてて次のように論ずる—他の登場人物と異なり、グレイスを語るときの語りは、「彼女を安定して権威あるかたちでまとめる可能性を否定されている」<sup>7)</sup>。したがっ

て「グレイスが時として、空っぽで、受動的で、他の人物たちの単なる反射鏡あるいは表示機でしかないように思えたとしても驚くべきことではなく」、彼女がメルベリーに社会的野心を託され、彼の野心追求の媒体となるのも当然である。だがその空虚さこそが彼女のセクシュアリティの特徴なのだ、と。ブーメラいわく「彼女のセクシュアリティが小説の中心点—小説の形式上の分裂はそこで展開されていく—になるのを可能ならしめているのは、こうした意味での彼女の人物形成の空虚さそのものである」<sup>8)</sup>。

ブーメラの見解は、主体（男性）がグレイスの上にプロット（性的ファンタジーの物語であれ、家系存続の計画であれ）を刻むという見方にピッタリと重なる。本稿ではブーメラの主張を引き継いだうえで、さらにグレイスのセクシュアリティが「男らしさ」のテーマとどう関わるのか、そしてそれがハーディ文学の系譜とどう関わるかを論じていこう。

## II. 声を奪われた「子ども」

メルベリーがグレイスの身体に書き込む結婚のプロットは、典型的にホモソーシャルな欲望によって構造化されている。旧友への罪滅ぼしのため、あるいはメルベリー一家をフィッツピアズ家に接合するため、グレイスの身体を男たちに差し出すのである。メルベリーにとってフィッツピアズ家との縁組はファミリー・プロットを書き換える好機であり、グレイスは露骨な商売用語で語られる—「お前にそれ (investment transactions) と同じくらい金がかかっていようとも、気にすることはない。お前はもっといい利益 (a better return) を生み出すだろうから」<sup>9)</sup>。フィッツピアズからの私信に返信は不要と判断する娘に、「彼女が物事の処理の仕方を間違えて (mismanage)、大きな幸せをもたらしてくれるはずの提携先を失う危険を冒している (risk the loss of an alliance) ののではないかと不安になる」(22: 143)。メルベリーがグレイスの上に結婚のプロットを自由に想像できるのは、彼女の身体が性的に取引可能な商品だからである。

だがグレイス当人には性的感情を表現する自由はない。メルベリーは父親としての権力を利用して子であるグレイスから声を奪う。メルベリーが大金

を投じた娘の教育は、彼女に独立した精神や自由を与えるどころか、彼女を淑女の型にはめ、「自分がよく知っていること、自分がその発達にもっとも関心を寄せていること—すなわち自分自身のこと—以外についてしか語らぬように」してしまった(6: 40)。結婚相手の選択に関してすら(あるいは、そのような話題であればますます)、グレイスは語る言語を持たない。

フィッツピアズは彼女を刺激し、彼女の所作に影響を与えて、今まで彼女が味わったことのない雰囲気彼女を投げ込み、まるで太鼓のように彼女に働きかけてくる。そしてそれはその力が止むまですっと続き、それが静まると彼女は今経験したことに何となくうしろめたい性質のものをを感じるのだ、といったことは、立派な両親には口で説明するなどできないことだった(22: 143)。

これは紛れもなく性的衝動であり、彼女はフィッツピアズの性的魅力に射すくめられ、戸惑っているのだ。夫婦に必要な相互理解の感情を育むためにはこのような力の不均衡は決して望ましいものではないが、そのことをグレイスは両親に説明できずに終わる。「彼女は、父親が自分の意見をはっきりと述べるほどには、自分の感情の微妙な点を説明することができなかった。彼女のほうが話し方の術を心得ており、父親のほうはまったくそんなものはもっていなかったにもかかわらず」(22: 143 傍点亀澤)。フィッツピアズとの婚姻は彼女にとっては「感情」の問題だが、メルベリーにとっては感情以外の問題—おそらくはもっと実務的次元の問題—である。様々な資金計画を練りながら父親が娘に与えた淑女としての教育が、感情や性について語る言葉を彼女から奪い、言葉を奪われた子どもグレイスは父の計画通りに旧家との「提携」関係を結ぶべく、フィッツピアズに贈られるのだ。性的贈り物であるにもかかわらず/であるがゆえに、グレイスは性的言語を奪われる。娘は何歳になっても永遠に「父」の「子」であるから、グレイスは永遠に性的言語を失ったまま、家族の名前に奉仕することを要求されるのである。

大人の世界の言語である性的言語は、メルベリーにしてみれば大金を投じて淑女に仕立てた娘の商品価値を損ねるものである。ジャイルズの招待客ら

の卑猥な歌を耳にしてメルベリーが一層ジャイルズとの縁組を嫌悪するのもそのためである。ただし、メルベリーが自らの階級上昇志向によって判断を狂わされているのも事実である。というのも、彼が嬉々として娘を送り出したシャーモンド夫人は、人捕りワナ (man-trap) を見せながらグレイスを大人の会話に引き込もうとするのだから。

性的言語からの阻外が彼女の受けた教育ゆえであることは、労働者階級のマーティとの対比によって明らかである。マーティは「[シャーモンド夫人は] また愛人をつかまえたくなってあたしの髪が欲しいのでしょ。噂が本当なら、あの女はすでに大勢の立派な紳士の心を打ち砕いたっていうのに」(2: 13) と言う言語的自由をもつ。そしてジャイルズとの関係が清廉潔白であったことを両親に告げる役目は、マーティに委ねられるのである。

さて、グレイスから声を奪うのはメルベリーだけではない。ハーディも作品の商品価値を高めるべく、グレイスの声を抑圧する。フィッツピアズには都合よく独り言の癖が与えられており、彼の内面は直接我々の耳に届く。それに対してグレイスは内面を語ることはおろか、語り手に代弁させることすら許されない。フィッツピアズの家からスークが出てくるのに衝撃を受け、

彼女[グレイス]の顔は火のように赤くなった。朝まだ早く、大層涼しげな新鮮さに満ちていたので、彼女は服に着替えて木々の下をひとり歩いてみようと考えていたのだった。が、今や彼女はベッドに腰をおろし、深い思いに沈んでいった。ほとんどいくときも過ぎたとは思えなかったのだが、階下で家の者たちがきびきびと動き回り、朝食の準備が進んでいるのが聞こえてきた。＜略＞最後に窓の外を見てから少なくとも三時間が経っていた。(24: 151)

グレイスが「深い思いに沈んでいった」あと、語り手は階下の物音でグレイスの内面の声を掻き消してしまう。三時間にわたる彼女の沈思—彼女が顔を真っ赤にした思考の内容—は一切書かれない。のちにフィッツピアズに「真相」を明かされて納得する際の彼女を語るに際しても、語り手は「自分の疑いが、値しない馬鹿げたものであったと彼女は感じた」と述べるにとどまり、



「疑い」の中身がどのようなものであったかは言及しない。家父長制イデオロギーに与する読者の共感を確保するため、ハーディはグレイスから声を奪う必要があったのだ。グレイスは「父」から二重に声を奪われ、性的に一点の曇りもない上品な商品として「男」たちに手渡されるのである。

グレイスを「子ども」として客体化するのはメルベリーやハーディだけではない。洗練された都会的雰囲気、階級的・知的優越、そして何よりも性を熟知した大人のふるまいでグレイスを圧倒するフィッツピアズの前に、グレイスは完全に無力な「子ども」として投げ出される。面識を得る前に既にフィッツピアズは、「首に白い小さなボアを巻いて、手袋の回りに白い毛皮をつけた、とても魅力的な少女」(16: 105)であるグレイスの身体の上に様々な性的ファンタジーを描いている。シャーモンド夫人か、それともヒントック・ハウスの訪問者か、と想像をめぐらし、材木商の娘と知ると「彼女と会話するでもなく、ただ単にその姿を見ただけで、材木商の可愛い娘との粗野な愛情行為」(19: 121)を想像してみる。白い無垢な少女の上に男がファンタジーを刻印するのは、『テス』へと続くハーディの十八番である。物言わぬグレイスの身体に、好き勝手なプロットを書き込むフィッツピアズの身勝手を、ハーディはフィッツピアズとジャイルズの会話のなかに描きこむ。

「人間の愛というのは主観的なものだ。＜略＞視線上にある適当な物体なら何でも構わない、それに考えを投影したときに感じられる喜びのことだ。ちょうど虹が樫、トネリコ、榆何にだって同じように映るのと同じことだよ。＜略＞」

「やはりあの若い女性が誰だか知りたいものだ。」

「彼女はあなたの虹が映る木に過ぎないでしょう。ならば彼女が誰だろうが、一体何の意味があるのですか。」(16: 106-107)

声を持たず、無力で、こちらのイメージをいかようにでも書き込める空白の存在というこのイメージは、テスのもつ「子ども」らしさのイメージに通ずる。*Child-Loving*の著者ジェイムズ・キンケイドは「子ども」とは大人の欲望にそって中身をくり抜き空っぽにして、大人の欲望を満たすために想像の

なかにそっと置いておくことのできるイメージや身体のことであると定義する。そのうえで、キンケイドはテスの性的魅力を「子ども」のもつ柔らかさ（どんな形にでもできる）、おとなしさ（口答えせず、御しやすい）、白さ（性的清廉さと染めやすさ）に結びつける<sup>10)</sup>。フィッツピアズがグレイスに見るのもまさにこの「子ども」のような要素であり、彼は彼女の中身をくり抜き、無力化し、自分の性的欲望が作り出した鑄型に彼女を押し込むのである。そしてグレイスと面識を得て言葉を交わすようになると、「上品な交際、想像のレベルで互いを探り合う」（19: 121）程度しか許されないと悟り、ますます彼女の上に性的ファンタジーの炎を燃やす。

フィッツピアズが一方向的にグレイスを支配し、彼女から声を奪っている様子は前にも引用したが、それを風景描写に託した場面をもう一つの例として出しておこう。結婚間近のある明け方、グレイスは次のような早朝の空気に支配される。

木々の幹、道、納屋、庭、ありとあらゆるものが、夜明けの静けさがこうした光景に与える催眠的な無抵抗の様相を帯びていた。無力で動くことができないという感覚が、張りつめた意識と同時に存在しているようだった。瞑想にふけたような不活発さがあらゆる事物を支配しきっており、それは彼女自身のなかの活発な感情と重苦しい対比をなしていた。（24: 150）

フィッツピアズの催眠的な力がグレイスの言動を麻痺させている様子が、風景描写に重ねて描かれる。身動きする力も、叫ぶ声も奪われて、子どものように無力なグレイスは、その白い身体の上に男たちの好き勝手な物語を刻印されて、男たちの手から手へ回されるのだ。

### III. 自ら語り出す女性の身体

しかし女性の身体は時として男たちの予期せぬところで語り出し、男らの  
プロット  
計画を挫く。フィッツピアズがグレイスの上に描く性的物語は、最初のうち  
プロット  
こそ余裕のある一やめようと思えばいつでもやめられるはずの一ものだった。

が、グレイスの「子ども」のような未熟さ、正直さは、予期せぬかたちでフィッツピアズに攻撃をしかける。暗い森のなかでグレイスが半分明かした財布の送り主、求婚者の存在は、彼女をフィッツピアズの目に理想的な性の対象に仕立ててしまう。フィッツピアズは急速にプロットに対するコントロールを失い、「野心だと？ そんなもの延期してしまえ。家族だと？ この頃では共通の文化と趣味の一致が家族の意見にとってかわるのだ」(22: 139)として、人生設計と理性的判断を捨て去り、欲望の赴くままグレイスとの性急な結婚に走る。

ただし、グレイスの身体がフィッツピアズのプロットを挫折させる力をもつとしても、それが彼女の主体確立につながることはない。フィッツピアズが本来の人生設計から外れていったあと大きく前景化してくるのは、男性を介した女同士のホモソーシャルな絆—すなわち「グレイス—フィッツピアズ—シャーモンド夫人」、「グレイス—フィッツピアズ—スーク」の三角形である。セジウィックに則るならば、男性性確立の王道は女性を介した男同士のホモソーシャルな絆の確立にある。ところがここで見られるように女の場合、男性を介したホモソーシャルな絆を築いても、それが女としての主体確立につながることはない。フィッツピアズの安否を気遣う愛人二人を前に、グレイスを感じるのは彼女たちとの融合である—「慣習に従えば、妻が行使する貞節に満ちた皮肉な言葉で、ふたりのうちどちらの女であろうと、相手を女、人、モノ何とでも呼ぶことは十分できた。＜略＞しかし、自分という個人を喜ばせんがため報復的な言葉で世代全体を攻撃することが彼女にできようか」(35: 234、傍点亀澤)。「自分自身と同じくらい、彼と近い関係にある、ただ慣習的な点がないだけというこれら同朋の女たちのことを考えると・・・涙があふれてきた。」(35: 234)。同じ感覚は、もっと罪のないかたちで『テス』にも描かれる。乳絞りの娘たちはエンジェルへの愛によって結ばれ、「彼女らを個々人として区別する相違は、この情熱によって明確さを失われ、それぞれは性と呼ばれるひとつの有機体の一部でしかなくなっていた」<sup>11)</sup>。女は他の女とのホモソーシャルな関係を結んでも、そこで彼女が経験するのは、個としての主体確立ではなく、「女」という種への埋没でしか

い。

一度だけ、グレイスが自らの身体に対する決定権を獲得し、自らの決めた意味で自らの身体を提示する場面がある。ジャイルズとの間に性的関係が存在したと夫に虚偽の発言をする場面である。そもそも、グレイスは結婚制度が妻に要求・強制する見かけ (appearance) と現実 (reality) のズレに苦しめられてきた。夫から愛されるべきなのに愛されない。シャーモンド夫人やスークに感じるべき嫉妬の情がわからない。自分を苦しめてきたこうしたズレを、グレイスはこの一度だけ、自ら具現し、操り、自らの物語を紡ぐ。<sup>プロット</sup>「不貞な妻」を演ずることによって夫と結婚制度に報復するのである。フィッツピアズは彼女の(偽りの)言葉に屈辱を受ける。肉体を使わずとも言葉だけで男を去勢できるのは、女の身体がプロットの書き込まれる場であり、結婚制度に庇護された男たちはそれが白紙であると無邪気に思い込むあまり、そこが女の主体の宿る場でもあることを忘れてしまっているからである。

結婚制度をめぐる見かけと現実のズレを利用して、自らの身体の流通経路を決定しようとする主体的な女の姿は『ジュード』の二人の女たちに引き継がれる。アラベラは妊娠したと嘘をついてジュードの妻の座につく。スーはジュードとの間に性的関係が存在するという偽りの証言のもとにフィロットソンとの離婚を獲得する。ともに、女性の性生活を法律で規制しようとする結婚制度を逆手にとって、自分の性の旅路を自ら決定するのである。グレイスはこれらの女たちの先駆けと言える。

しかし皮肉なことに、ヴィクトリア朝の因習から逸脱しているフィッツピアズにとって、グレイスが見せた主体性は彼女をますます魅力的な女に見せてしまう―「この事実[グレイスがジャイルズと関係をもったこと]を認めるのは憂鬱なことではあったが、彼自身の受けた屈辱と無念さは、彼女に対する抑えがたい賞賛の念を生み出したのである」(44: 299)。グレイスがやっと声を獲得して自らの身体に関する物語を語った途端に、彼女はさらに深くフィッツピアズによって客体化されることとなる。

性に関する広い経験から彼は教わっていた。危険な表現を敢えて使う女

性は、多くの場合、その表現の完全な力を感じるだけの、みだらな想像力に欠けているから、そうするのだ、ということ。こう考えると、グレイスの大胆な告白も、貞操を失うということの現実に対して子どもでしかない者の向こう見ずな言葉にすぎないかもしれない。(44: 299、傍点亀澤)

ここでもまた、性の経験豊富な「大人」のフィッツピアズが、性に未熟な「子ども」のようなグレイスの嘘を見抜き、あらためて彼女を格好の獲物として狙うようになるのである。

#### IV. ジャイルズの男性性

グレイスが「種」に埋没することも三角形に絡みとられることもなく、主体性を発揮する可能性を得るのは彼女がジャイルズと向き合うときである。その際、彼女の個確立のテーマは男らしさのテーマと一本に縋りあわされていく。ジャイルズの属性のすべてはフィッツピアズと対照をなす。フィッツピアズとの結婚生活が腐った木の実に象徴される―「いくつかの実には彼女の状況と同様、腐っており、この世に果実が虫に、結婚が悲しみに蝕まれることのない世界がひとつたりともあるだろうか、と彼女は考えた」(28: 184)―のに対し、ジャイルズは「秋の兄弟そのもの」の輝きを放ち、彼を前にすると「彼女の心は放たれた枝のように最近の寂しさから撥ね返った。飾り気のない自然に突然もどされ彼女の感覚は歓喜した」(28: 185-86)。フィッツピアズはグレイスを麻痺させ、彼女の精神を幽閉したのち、やがて彼女を彼の立派な祖先たちと同じ運命、すなわち衰退へ導くかと思われる。一方のジャイルズは労働の躍動感にあふれる。旧家の血を受けた夫より、労働者階級のジャイルズに彼女は生命の希望を見出す。

自然は恵み深い、彼女は思った。エドレッド：フィッツピアズに捨てられるやいなや、別な男、騎士道精神にのっとった純粹の男らしさを具現した男が、いつでも彼女の手をとらんと大地から立ち上がっていたのだ。(28: 186 傍点亀澤)

これ以降ジャイルズの男性性が強調され、それと同時に、今まで聞かれることのなかったグレイス本人と思しき声がメルベリーとフィッツピアズを非難するのが聞かれ始める―「お父様の願いに応じたのは、自分自身を貶める行為だった。人は何も無いのに予感を感じるなんてことはない、＜略＞自分の心の動きに従うべきだった、そして断固として結婚を断るべきだったのに」「ああ、あのとき婚約者だったあの人がスークについて語った、あのいかにももっともらしい話＜略＞！」(29: 188)。精神的成長を遂げたグレイスはや父や夫が代表する階級主義に惑わされることはなく、労働するジャイルズに男性性を見出すのである。

ただし、物語全体の支配的声は、グレイスが描くよりもはるかに（伝統的価値観で言うところの）女々しいジャイルズを描く。マーティにからかわれて赤面し(5: 33)、パーティにグレイスらを招待する計画に夢中になるあまり仕事の約束を忘れ(8: 58)、フィッツピアズ夫人となったことに満足げなグレイスの心ない言動に涙ぐみ(25: 160)、グレイスへの道ならぬ恋心を咎められて狼狽の涙を浮かべる(29: 187)。グレイスに翻弄される気弱な男の姿しかそこにはない。このことは、改変前との比較からさらに明らかとなる。デイル・クラマーはこの小説の改変の歴史を辿り、ジャイルズの変化を次のように指摘する―「(グレイスを失ったのちは)必ずしも彼女にいいように振り回されるお人よしではなくなっていた」という草稿の一文が初版から削除されたことから見てとれるように、「内気な自己抑制」(初版)の男と見られているジャイルズは実は、草稿段階では「素っ気ない自己抑制」(草稿)の男だったのである。そして版を改めるたびにジャイルズの辛辣さと自暴自棄が消え、グレイスのセクシュアリティがより自発的になっていくという<sup>12</sup>。このことが示唆するのは、物語が賞賛するジャイルズの男らしさはグレイスの視点を通じたものであって、改変のたびごとに、男らしさと女性の個確立というジェンダーをめぐる二つのテーマがより緊密に連携するようになった、という事実である。

ジャイルズはグレイスとの結婚がもたらすはずの、メルベリーとの強力なホモソーシャルな絆には関心を示さない。彼らの異性愛はもっとも三角形か

ら遠い。ジャイルズと向き合うときグレイスがもっとも生き生きとし、グレイスが彼を「騎士道精神にのっとりた純粹の男らしさ」を備えた人物として評価するのは当然である。同時にまた、彼女を客体化する意思のもっとも弱いジャイルズが、ホモソーシャルな絆の形成に失敗し、物語全体の視点からみると女性化されているのも当然である。

## V. 性を注入される女の身体

家父長制権力の執行者である夫と父から逃れて、グレイスは森に住むジャイルズのもとに身を寄せる。これを、「ホモソーシャルリティによって構造化された人間社会 対 感情の支配する自然」としてとらえることも不可能ではないだろう。そしてまた、法律に無知な二人が「アルカディア的な無垢な者たち」(38: 253)と形容され、「理解不能なものを前にして子どものように思案にくれる」(38: 253 傍点亀澤)様子からは、「大人の経験 対 子どもの無垢」というロマンティシズムの影響をそこに重ねることも不可能ではなかろう。たしかに、グレイスは「少女のような妻」(38: 251)として周囲の人々の目にうつり、一方のジャイルズも法律を前にして「子どものように不安で怯えている」(38: 254)。

しかしながら、自然と無垢と「子ども」を一括りにして、「大人」社会の汚辱に対比させる二項対立的考え方は随所に矛盾を抱え込む。そもそも、自然と子どもの無垢を一括りにする見方は近代以降の思想の影響を多分に受けており、また性を忌避するブルジョワ的思考のあらわれでもある。だがむしろ自然は本来、性的力が充満する世界である。グレイスのセクシュアリティがもつ曖昧さは、まさにこうした矛盾の具現化ととらえることができよう。彼女が強い性的衝動をもっているかどうかが問題なのではない。それを決定することができない曖昧さこそが彼女のセクシュアリティの源泉であるという点が重要なのだ。

グレイスがジャイルズに対して見せるコケットな言動を我々はどう説明すべきだろう。ジャイルズにキスを迫るグレイスの大胆さは、遠慮がちな男を挑発する女の手管か。それとも、初恋の相手とのキスに夢を抱く少女の無邪

気さか。あるいは、「お前のその立場一夫がいるわけではなく、独身なわけでもない—それがワシは好かんだ。〈略〉こんな不名誉はメルベリー家にはかつて一度もなかった」(40: 267)という父をこれ以上苛立たせるまいとしてジャイルズ確保に懸命になる、子どものような臆病さの裏返ししか。これらの解釈のうちのいずれが正しいのか、おそらくグレイス本人にもわかるまい。

同様に、嵐の場面におけるグレイスの内面描写も曖昧さを残す。荒れ狂う嵐のなかでグレイスが感じるのは、肉体から魂が抜け出る感覚である—「彼女はほとんど自分自身から離脱しているように—自分が虚ろな写しにすぎないかのように感じられた。身体に宿る生氣と明敏な意志をもっていた先ほどの自己は、そこにはなかった」(41: 277)。肉体が魂の抜け殻になるという考えはテスのなかにも繰り返される。「欲しくない肉体を残して、[魂だけが]はるかかなたへ離れていく」ことは可能だ<sup>1 3)</sup>と主張してクリック親方を驚かせ、アレック殺害のあとにあっては「彼[エンジェル]の前にあるその身体を、彼女は、自分のものと認識することを停止していた」<sup>1 4)</sup>かのようなテス。テスを通じてハーディが強調しようとしたのは、肉体を陵辱され支配されてなお、テスの精神的崇高さが別にあるとのメッセージだが、それは皮肉なことに肉体蔑視のヴィクトリア朝道徳観を補強する働きもした。これと同様に先に挙げたグレイスの描写も、彼女の愛のプラトニックな側面を強調してしまう。さらにまたグレイスの愛は以下のようにも述べられる。

彼のことは十分知っていたけれど、臆病な道德心のために彼女は実に、彼の騎士道精神を今まで過小評価していたのだ。二人きりの状況に置かれた彼がこの驚くべき自己犠牲を見せるまで、彼女は、彼の性質がいかに清らかで、下品な情欲がなく、徹底して思いやりに溢れているか、完全には理解していなかったのだ。そのことに気づくと、アフロディーテというよりもアルテミスの要素を多分にもった女であるグレイスの、彼に対する深い愛情には、尊敬とほとんど違わぬ感情が加わるのであった。(42: 282)

エンジェルがテスをアルテミス（貞節のシンボル）と呼び、自らの理想の女性像をテスに託したことは周知の事実である。その先駆けとでも言うべきか



たちで、ハーディはグレイスをアルテミスとしてここに造形している。

クラマーが調べたとおりハーディはグレイスのセクシュアリティを描きこもうとして改変を重ねたふしが見られるものの、その一方で、テキストが示す彼女の言動のいくつかは強いセクシュアリティの存在を否定する。ジャイルズのもとへ逃れてくるグレイスは、結婚制度に疑問を呈するほど強く性的に帯電されてはいない。「見かけ(appearance)なんかどうだっていいわ、現実(reality)さえ正しければ」(40:270)との判断のもと彼女がジャイルズの戸を叩くとき、彼女にとって「妻」という記号の指示内容は「貞節」であり、その連関を崩す意志は彼女にはない。グレイスがジャイルズに寄せるのは性愛感情というよりは、強い信頼といったほうが近い。そうであればこそ、グレイスの目にジャイルズは「騎士道精神にのっとりた純粹の男らしさ」を備えた男として写るのである。その結果、ジャイルズは「彼自身のセクシュアリティから疎外」される。<sup>15</sup>たとえグレイスがジャイルズの「男らしさ」に助けられて主体性を獲得したとしても、彼女の主体性は二人を性的に強く結びつけるどころか、逆にジャイルズを脱性化して、彼女は性を忌避するヴィクトリア朝のモラル・コードにますます深く絡めとられてしまうのである。

しかしこうした曖昧さにもかかわらず、読み手の意識は彼女の言動に性を注入して読む方向に傾きやすい。彼女の性的欲望の例証として常套的に引用されるのが次の一文である—「入ってきたくはなくって？ 濡れているのではないの？ 私のところへ来てちょうだい、愛しい人！ 人が何と言おうと、人が私たちのことを何と思おうと、私もう気にしないわ」(41: 279)。たしかに読みようによっては衝撃的な言葉である。ハーディが改変作業の過程でこの一文をイタリックスにし、グレイスを性化しようとしたこともあって、読み手はこの発言を彼女の性的感情の発露ととらえる。だが果たしてそこには、グレイスがもっと性的な女性であればと願ったハーディ同様に<sup>16</sup>、グレイスを性的存在として読みたいという読み手の欲望が潜在してはいないか。「あなたなら信頼できると思ったの」(40: 270)というグレイスの言葉—自己の身体に対する決定権を確信している女の自信に満ちた言葉—を黙殺し、ひとつ屋根の下に住むことを性交渉と同義ととらえる点において、こうした読み手

の判断は驚くほどヴィクトリア朝的である。肉体関係を結ぶことなく三人の男たちと住居を共にしたスーのような女性もありうることはまったく考慮されていない。

スーはジュードをアラベラに奪われまいとして、自らの身体を武器として使った。だが、 그레이スがジャイルズを失うまいとして戦う相手は、女ではなく自然の猛威である。嵐の音に耳をそばだてながら彼女が逡巡しているのは、世間体（名誉）かそれともジャイルズの健康かという問題である。先の発言「人が何と言おうと、人が私たちのことを何と思おうと、私もう気にしないわ」は見かけ (appearance) と現実 (reality) の問題であって、彼女が「妻＝貞節」というコードを破棄した証拠はどこにもない。この発言は 그레이スの人道的道德心に関わりこそすれ、セクシュアリティに関わるとは限らない。にもかかわらず、読み手は彼女のこの発言に性的欲望を読み取りたいと願うのである。 그레이スのセクシュアリティはその曖昧さゆえに、彼女の身体にことさら性的な物語を刻印するよう誘惑してくる。ハーディや我々読み手とて、その誘惑から自由ではない。

그레이スの身体は男たち（あるいは支配権力を行使する者たち）のホモソーシャルな欲望の結節点として機能する。それと同時に彼女の身体を通じて村の歴史が紡ぎだされていく。もともと20軒ほどしかなかったリトル・ヒントック村はサウス、ウィンタボーンといったヨーマンの家系が途絶え、メルベリー一家も家業を継ぐ者はなく、林業労働者たちはやがて職を失い、スークと結婚したタングズも老父一人を残し（おそらくは醜聞を怖れて）海外へ移住するのだから。 그레이スの身体は、この共同体の空間的・時間的結節点をなす。

さてブーメラも指摘するところであるが、『森林地の人々』自体もハーディ文学の結節点である。<sup>17)</sup> 何となれば、ハーディ文学がこれ以前の小説で扱ったテーマーパストラルの要素、帰郷のテーマ、父娘の関係等―は『森林地の人々』に集約されたのち、 그레이スの曖昧なセクシュアリティが提起する問題や結婚制度と絡めて『テス』や『ジュード』へ引き継がれていくからである。焦点の定めにくい、批評家泣かせのこの小説は、 그레이スの身体を通

じて見事に空間的・時間的テーマが集約・分散し、さらにはハーディ文学全体へと分光していくプリズムである。

## 注

- 1) Michael Ragussis, *Acts of Naming: The Family Plot in Fiction* (New York: Oxford UP, 1986), p. 136.
- 2) Ragussis, p. 144.
- 3) Tess O'Tool, *Genealogy and Fiction in Hardy: Family Lineage and Narrative Lines* (Houndsmill: Macmillan, 1997), p. 99.
- 4) O'Tool, p. 106.
- 5) Patricia Ingham, *Thomas Hardy* (Atlantic Highlands, NJ : Humanities Press International, 1990), p.68.
- 6) T.R.Wright, *Hady and the Erotic* (Houndsmill: Macmillan, 1989), p. 87.
- 7) Penny Boumelha, *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form* (Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1985), p.100.
- 8) Boumelha, p.101.
- 9) Thomas Hardy, *The Woodlanders* (Oxford: Oxford UP, 2005), Ch. 12, p. 81. 以下この小説からの引用はこの版に拠り、本文中に括弧で章番号および頁数を記す。
- 10) James Kincaid, *Child Loving: The Erotic Child and Victorian Culture* (New York: Routledge, 1992), p. 5.
- 11) 『テス』に関しては拙論「男同士の絆の向こう—『テス』の三角形」『トマス・ハーディ全貌』、日本ハーディ協会編、音羽書房鶴見書店、2007年、pp.326-342 を参照されたい。
- 12) Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles* (Oxford: Oxford University Press, 2005), Ch.23, p.162.
- 13) Dale Kramer, "Revisions and Vision: Thomas Hardy's *Woodlanders*", *Bulletin of the New York Public Library* 75 (1971), pp. 195-230, 248-82.
- 14) *Tess*, Ch. 18, p. 136.
- 15) *Tess*, Ch. 55, p. 401.
- 16) Annette Federico, *Masculine Identity in Hardy and Gissing* (London: Associated University Press, 1991), p. 62. 他に Andrew Radford, "The Unmanned Fertility Figure in Hardy's *The Woodlanders*," *Victorian Newsletter* (2001 Spring), pp. 24-32 も同様の見解を述べている。
- 17) ハーディは、グレイスがもっと自己を省みず、情熱的であつたら、この作品はもっと素晴らしい悲劇になっていたのにと友人に語っている。Carl J.Weber, "Hardy and *The Woodlanders*", *Review of English Studies: A Quarterly Journal of English Literature and the English Language* 15(1939), pp.330-33.
- 18) Boumelha, p. 98.

## *The Mayor of Casterbridge* における劇的瞬間

風 間 末 起 子

### 序

トマス・ハーディ (Thomas Hardy, 1840-1928) の短編に *Fellow-Townsmen* (1880) という作品がある。この作品の中でもっとも興味を引く場面は次の部分であろう。

家業の麻紐商も繁盛し、町会議員という社会的地位も有した男 Barnet がある朝、二通の手紙を受け取る場面がある。一通は不仲が原因で別居中の妻がロンドンで急死したことを知らせる手紙である。妻の訃報に彼は感謝に似た喜びを感じる。ようやく、という思いであった。二通目は事務弁護士で友人の Downe からの再婚の知らせである。Downe は先妻の溺死事故から失意のどん底にあったが、娘たちの家庭教師として働く Lucy との再婚の決意を伝え、式はその日の朝挙行されるとあった。この Lucyこそ、Barnet が結婚前から恋心をいだいてきた女性である。階層の違う妻との結婚に踏み切らなかったら、おそらく結婚を申し込んだであろう女性だった。

こうして、一通目の手紙から得た彼の喜びは、二通目の手紙によって碎かれる。その直後の彼の行動に我々は引きつけられる。Barnet はまず、友人 Downe と Lucy の結婚式に顔を出す。そのあとで教会付属の墓地に向かう。彼は墓石に腰をおろし片手で頭を支えてうなだれる。墓地では寺男たちが墓に土を入れている。突然、Barnet は立ち上がり、土が盛られた墓の中に入って土を踏み固める作業を手伝う。それを終わると、遠くのほうに目をやり、しっかりした足取りで立ち去っていく。死者の墓を踏み固めていたこの短い時間の間に、彼は生まれ育った町ポート・ブレディを去る計画を立てていた。

決断に至る際にとった彼の行動はきわめて興味深いが、この重大局面の際に、その悲慘さは彼の顔の表情に集約されている。

The sun blazing into his face would have shown a close watcher that a horizontal line, which had never been seen before, but which was never to be gone thereafter, was somehow gradually forming itself in the smooth of his forehead. His eyes, of a light hazel, had a curious look which can only be described by the word bruised; the sorrow that looked from them being largely mixed with the surprise of a man taken unawares. (chap.8, p.114)<sup>1)</sup>

額の上に立ち現れた一本の横じわという悲劇の焦点化に伴走するのが、ハーディ作品でおなじみの、盲目の偶然に操られる人間の惨状、という記述である。

The events that had, as it were, dashed themselves together into one half-hour of this day showed that curious refinement of cruelty in their arrangement which often proceeds from the bosom of the whimsical god at other times known as blind Circumstance. (chap.8, p.114)

人間の行為を無意識に支配する根元的な力、あの内在意志の登場は、ハーディの読者にはあまりにも馴染みのパターンである。約束事として付随する思想であるし、小説全体に張りめぐらされる枠組み設定である。が、我々の注意が喚起されるのは、この内在意志の存在に対してではない。むしろ、その意志の支配の中で人物が如何に反応しているのか、に対してである。その反応の凝縮された描写そのものが説得力をとまって迫ってくるからだ。

作品の悲劇性を読者に鮮明に印象づけるのは、重大局面におけるハーディの筆力である。盲目の意志が人間に与える影響を効果的に伝えるためには、Barnetの額の上に徐々に刻まれていく一本の横じわの描写にまさるものはないだろう。ハーディ自身が、運命論的な哲学のレッテルを自分の作品に貼られることにたびたび難色を示し、小説の中で示される考え方を

“mere impressions of the moment, exclamations”<sup>2)</sup>と捉えてほしいと願ったことはよく知られている。これを我々読者の言葉で言い替えば、ハーディ小説では運命論の記述よりも、目に見えない力に圧倒されながら人物たちが見せる反応の描写に、ハーディの作家としての力量が発揮されている、ということになる。墓の土を踏み固める Barnet の無言の作業と、額に刻まれていく一本の横じわの描写から、小説という虚構が人間の苦悩の真実を捉えていると確信できるからだ。

長編小説 *The Mayor of Casterbridge* (1886) (以下、*Mayor* と略す) においても、ハーディは短編小説で馴染みの手法の一つ、劇的手法を使っている。この論考では、*Mayor* 中の重大局面 (“a critical moment,” chap.21, p.161)<sup>3)</sup>における描写を取り上げて、ストーリー・テラーとしてのハーディの真価を確認してみたい。

### 1. 「彼は鍵穴をのぞいて聞き耳をたてた」

短編小説 *Fellow-Townsmen* と同様に、*Mayor* でも、手紙をきっかけとした緊迫した場面がある。妻 Susan の葬式から3週間後のある晩、Henchard は娘の Elizabeth-Jane (以下 Elizabeth とする) に自分が実父であると告白する。Henchard は娘に真実を告白することで、実の親子の絆を取り戻したいという衝動に駆られる。ところが、証拠となる書類をさがしている最中に、彼は自分宛の亡妻の遺言書を偶然見つけ、その場で読んでしまう。

手紙の内容は、妻売り事件の日に赤ん坊だった Elizabeth は亡くなり、現在生きている Elizabeth は Newson との間にできた娘である事実を知らせるものだ。Henchard は Elizabeth に過去を語り、その過去を再度 Susan の手紙によって語り返される。しかも新事実をも添えられた過去を。手紙を呆然と眺める行為は新事実を確認するための偵察行為へと続く。Henchard の行き先は Elizabeth の寝室である。

He jumped up in an impulse, kicked off his slippers, and went with a candle to the door of Elizabeth-Jane's room, where he put his ear to the

keyhole and listened. She was breathing profoundly. Henchard softly turned the handle, entered, and shading the light, approached the bedside. Gradually bringing the light from behind screening curtain he held it in such manner that it fell slantwise on her face without shining on her eyes. He steadfastly regarded her features. (chap.19, pp.146-147)

彼が見たものは、Elizabeth の顔の表面の下に埋もれている祖先の表情、つまり眠っている時に浮上する実父 Newson の面差しだ。この夜の一連の不幸は、Henchard の衝動的な告白から生じた自業自得とも言える成り行きである。もし Henchard が Elizabeth に自分が実父であると告白しなければ、Susan の遺言を読むような偶然にぶち当たることはなかっただろうし、Elizabeth が Newson の娘だとしばらくは知らずにおれたかもしれない。まして、その手紙には、「エリザベス・ジェインの結婚式の日まで開けないように」と注意書きが添えられていたのだから。

この場面では、Henchard の性格は、鍵穴をのぞくという行為によって劇的に描かれている。Bullen は、「ヘンチャードの性格、個性、気質は彼の歩き方、例えば歩く時のズボンのひだの動きによってより劇的に表現されている」<sup>4)</sup> と評しているが、目は口ほどに物を言うとは、ヘンチャードの性格描写に欠かせない手法である。さらに、重要局面には意図的な連想イメージが巧みに書き込まれ、場面に必然性が倍加される。Howe が指摘するように、*Mayor* は人物の心理を子細に追う心理小説ではない。むしろ人物の行動から、人物の心理を推測していくタイプの小説である。<sup>5)</sup> その行動には「グロテスクで皮肉な偶然の一致」<sup>6)</sup> が付随するが、その劇的効果は不自然さを感じさせるよりも、Henchard の力を越えて支配する何らかの力の存在を感じさせる。

19 章で演じられる、Henchard が Elizabeth の寝顔を観るという行為は、過去の過ちの追認行為となっているが、この直後に、彼は夜の町に飛び出し、カスターブリッジの過去の歴史に遭遇する。Elizabeth への告白－Susan の遺書－Elizabeth の実父の新事実といった「この皮肉な出来事の連続性

は子鬼のいたずらのように」(chap.19, p.147) 彼を苛立たせるが、同時発生的に、今度は町の過去が死の連想を引き連れて次々と立ち現れてくる。Henchard がたどる夜の町には、フランシスコ会の僧院とそれに付属する水車場の廃墟があり、次に刑務所と縛り首台、絞首刑執行人の家が登場する。死と符合するこの風景には、Henchard の過去の罪とその罪が課す罰、すなわち死という結果が回避できない結末として迫ってくる。こうして、部屋の鍵穴をのぞき込む Henchard の盗察行為は、彼を待ち構える「悪意ある企て」(chap.19, p.147)の存在を凌駕する劇的な無言劇となる。

Mayor は周知のように、ハーディにとって初めての週刊紙の連載小説であつたので、一回ごとに事件を組み込む結果となつた。<sup>7)</sup> 事件の多発性は、心理描写を細かく描くという手法ではなく、劇的な描写へと向かわせることになる。同時に劇的効果の高揚がハーディの筆さばきによって発揮されている。<sup>8)</sup>

もう一つの場面を取り上げてみよう。場面は、ウエイドン・プライアーズの市の日から 18 年後、母 Susan の伝言を伝えるために、Elizabeth が Henchard の家を訪ねたその直後の場面である。

... having shut the door he sat in his dining-room stiffly erect, gazing at the opposite wall as if he read his history there. 'Begad!' he suddenly exclaimed, jumping up. 'I didn't think of that. Perhaps these are impostors — and Susan and the child dead after all!' (chap.10, p.95)

この場面では、Susan の伝言を通して、Henchard は自分の過去に直面する。その過去の経緯が、ダイニング・ルームの壁に刻まれているかのごとく、じっと凝視する Henchard の姿がある。その晩、彼は「リング」で Susan と会う。出会いの場所は、ローマ時代の遺跡である円形闘技場である。11 章冒頭の「リング」の詳細な描写、具体的にはローマ兵の死骸が横たわる歴史的な遺跡から連想される不吉な雰囲気、その連想から密会や陰謀の色合いを未だに添えるこの場所、つい最近まで公開処刑の場として使用され



ていた歴史が伝える陰鬱さ、ローマ兵の幽霊の出没のうわさから陰気な雰囲気拭うことのできないこの円形競技場は、Henchard の消えない過去と重なり合う。ローマ時代の競技場が厳然と残るカスターブリーの町で、Henchard の過去も蘇ることになる。ローマ時代まで遡る過去を背景に据えることにより、Henchard が個人を越えた大きな時の流れの中に置かれることになる。Hornback が指摘するように、Henchard の存在が歴史の中に吸収される時、彼の存在には、個人を越えた悲劇の人物にふさわしい威厳が備わることになる。<sup>9)</sup>

## 2. 「墓場からの亡霊のように彼女に語りかけた」

Mayor が繰り返しのパターンを踏んだ構成になっていることは、批評家の言葉を待つまでもなく、この作品を読み進むうちに明かとなる。<sup>10)</sup> 人物の行動パターンの繰り返しはもちろんだが、使用されている語句がたまたまかけるように繰り返されることにも注目すべきだろう。

19 章の最後で、Henchard の虚しい気持ちを表すために使われた言葉は「塵と灰」(“dust and ashes” p.149)であるが、この言葉は小説冒頭の 1 章にも本物のホコリとして出てくるし、28 章では Henchard の蒼白な顔色の比喻としても使われる。場面は裁判所である。治安判事として、微罪裁判の席にすわった Henchard は、20 年前にウエイドン・プライアーズの市で妻を競売にかけて売りさばいた過去を甘酒売りの女に暴かれる。過去の妻子競売事件は、Henchard の家財の競売の場面 (31 章) に呼応していく。同時に、甘酒売りの女の暴露は、Henchard にも連鎖的行動となって作用していく。Hornback は、過去が現在に介入してくることや、出来事の繰り返しが作品の緊迫感を作り上げるために欠かせない要素であると指摘しているが<sup>11)</sup>、劇的迫力と哀感こそ、“a Man of Character”<sup>12)</sup> の創設の基盤となっている。

Henchard は Farfrae の持ち家となった住居の金庫に保管された Lucetta の手紙を取りに行くが、その場で、彼女の手紙を一枚一枚朗読する。女の名前は明かさないが、Farfrae の目の前でその悪意は実行される。一方、

Lucetta は客と夫 Farfrae の様子を探るために階下に降りてくる。その場の彼女の驚きは次のように描写される。ここには、過去に取り付かれた人物という意味で、Henchard の小型版として Lucetta が哀調を伴って描かれている。

At last she left the room, and descended the stairs. The dining-room door was ajar, and in the silence of the resting house-hold the voice and the words were recognizable before she reached the lower flight. She stood transfixed. Her own words greeted her in Henchard's voice like spirits from the grave. Lucetta leant upon the banister with her cheek against the hand-rail, as if she would make a friend of it in her misery. Rigid in this position, more and more words fell successively upon her ear. But what amazed her most was the tone of her husband. He spoke merely in the accents of a man who made a present of his time. . . . She went back to her bedroom in a semi-paralyzed state. For very fear she could not undress, but sat on the edge of the bed, waiting. (chap.35, pp.255-256)

この場面では、甘酒売りの女に過去を暴かれた Henchard が、今度は彼自ら、Lucetta の過去を暴くための悪ふざけを演じる。二人の過去は「墓場からの亡霊」という比喻で表現されるが、その亡霊とは町の子供たちがからかい半分でつけた Susan のあだ名「幽霊」(“The Ghost,” chap.13, p.108) を想起させる。必然的に Lucetta は円形競技場で Henchard と会うことになる。ここでもローマ時代の背景の使用は、Henchard の過去と現在が一連の連なりの中の一部であることを確認させる。この場面は Susan との過去の邂逅場面の再演となる。Susan がかつて、栄光の座にある Henchard の姿を見て圧倒されたように(chap.5)、Lucetta も彼の復讐心に脅え動転する。二人はその意味でダブル（分身）である。当然、Henchard は二人の類似性に気づいている。彼が日没前の競技場で見た女は、Lucetta その人ではなく、Susan に生き写しの虐待された女の姿である。

The truth was that in appointing this spot, and this hour, for the

rendezvous, Lucetta had unwittingly backed up her entreaty by the strongest argument she could have used outside words, with this man of moods, glooms, and superstitions. Her figure in the midst of the huge enclosure, the unusual plainness of her dress, her attitude of hope and appeal, so strongly revived in his soul the memory of another ill-used woman who had stood there and thus in bygone days, and had now passed away into her rest, that he was unmanned, and his heart smote him for having attempted reprisals on one of a sex so weak. When he approached her, and before she had spoken a word, her point was half gained. (chap.35, p.257)

Henchard は Lucetta を媒介にして Susan の亡霊を見ている。知らずにではあるが、Lucetta は Susan の役を演じきり、分身としての役目を果たし、Henchard に過去の決定的瞬間を見事に想起させる。「まぶたの上の一滴の血」(“a drop of blood on an eyelid,” chap.35, p.257)という点描は、その瞬間の Henchard の気持の急転を我々に納得させるに足る比喻である。目は口ほどに物を言う。すなわち、外観が無言で語る言語や言葉は *Mayor* の中では実際に語られる言葉以上に説得力がある。この特徴は短編小説に頻繁に見られる劇的手法と類似している。Henchard が暴露しようとした Lucetta の過去は、逆に Susan という分身を通して、彼自身に彼の過去を暴き返す。Henchard の演じる行為は、歴史と悠久の時の流れを背景にして、卑小なまでに脆弱な人間の心のひだを際立たせているが、同時に太く短い Henchard の強烈な生に哀感を添えているとも言える。<sup>13)</sup>

### 3. 「今ここに私の友の手がある」

前の章で取り上げた “he was unmanned” (chap.35, p.257) という表現には、円形競技場で Lucetta と会った時の Henchard の心の変容が描かれていたが、次の局面では、“unmanned” の類義語的な語彙 “womanliness” (Chap.38, p.279) が Henchard の内面描写のキーワードとなる。

Henchard は 21 年間の禁酒期間が解けた日から酒を飲み出す。この飲酒は彼の下降する人生に拍車をかける。彼は王族訪問の祝典の日に群衆から

飛び出して一礼するという奇行に走る。町長の Farfrae はその行動を阻止しようとする。この直後、Henchard は Farfrae につかまれた上着の襟の部分を放心したように見つめている。群衆のただ中で侮辱されたという思いは、復讐の計画を彼に実行させる。

彼の復讐は、高さ 40 フィートの穀物倉庫で決闘し、勝負の成り行き次第でどちらかが突き落とされるという方法である。Henchard は自分の腕力が Farfrae よりも強いという理由で、右腕を綱で体に縛りつけ、片腕だけで勝負しようとする。Henchard の公正さと衝動的復讐心が奇妙に混在した緊迫した場面に Farfrae は呼び出される。Farfrae は片手をポケットにつっこみ鼻歌を歌いながらやって来る。その歌は彼が初めて町に到着した日の晩に「三人の水夫」亭で歌った歌、スコットランド民謡 ‘Auld Lang Syne’ の 5 番の一節である。

‘And here's a hand, my trusty fiere,’

And gie's a hand o' thine.’ (chap.38, p.277)

(今ここに私の友の手がある。今ここに私たちは手をとる。)

この歌は、再会した旧友同士が思い出話しをしながら酒を酌み交わし、旧交を温めるという内容である。上記の歌詞のあとには、「今私たちは友情の杯を飲み干すのだ。古き昔のために」と続く。この歌を聞いた時点で勝負はついたと言える。それは Henchard の次の反応から明かである。

Nothing moved Henchard like an old melody. He sank back. ‘No; I can't do it!’ he gasped. ‘Why does the infernal fool begin that now!’ (chap.38, p.277)

かつて同じ酒場で、Elizabeth やカスターブリッジの民衆が Farfrae の歌に心をふるわせた場面 (chap.8) がここで再演される。Henchard も音楽に敏感に反応する人物である。これは後段で言及する 41 章でも明かとなる。

Henchard は決闘に勝つが、彼の心は勝負をする前に萎えている。彼は「火山のような激しい気性」(chap.33)のせいで衝動的な殺意に駆られるが、即座に自分の復讐心を恥じる。なぜなら、Farfrae の歌は友情を讃美していたから。だから、「殺せ！」と叫ぶ Farfrae に、Henchard は手をかけることができない。<sup>14)</sup>

Henchard looked down upon him in silence, and their eyes met.

‘O Farfrae!— that’s not true!’ he said bitterly. ‘God is my witness that no man ever loved another as I did thee at one time. . . . And now — though I came here to kill ’ee, I cannot hurt thee! Go and give me in charge — do what you will — I care nothing for what comes of me!’ (chap.38, p.279)

この場面では、歌によってよみがえる友情の思い出が、人間としての道義心に Henchard を立ち返らせたと解釈できる。Henchard の心は Farfrae と初めて出会った頃の情景に飛んでいく。あの頃、Farfrae の気質の中に混じり合ったロマンチックな部分と旺盛な精気が、まるで楽器を彼が奏でもしたかのように、Henchard をすっかり魅了した。音楽は Henchard の心境を一変させる見えない力を有して、彼の人間性の振幅を見せつける。

この場の Henchard の様子は小麦袋のように矮小化された姿として描かれる。彼の強烈な個性とその迫力が極端なまでの脆弱さの中で劇化されている。

So thoroughly subdued was he that he remained on the sacks in a crouching attitude, unusual for a man, and for such a man. Its womanliness sat tragically on the figure of so stern a piece of virility. (chap.38, p.279)

この描写は、Henchard の剛健さと繊細さとの対照性の妙技とも言える傑出した筆致である。過去の友情の回想によって顕在化した Henchard の愛への希求は彼の人間性を救っているとも言える。彼は Farfrae を傷つける

ことを断念し、自分の復讐心を恥じたのだから。<sup>15)</sup>

こうして、Henchard は Farfrae の殺害計画を衝動的に企て、情緒的に勝負に萎える。Henchard が作為した死は、次の場面では彼の自殺へと連鎖的につながっていく。

Henchard の 20 年前の過去は、Newson の再来によって立ち戻ってくる。義理の娘 Elizabeth に対する愛情が Henchard に生きる希望を生み出した矢先である。その時に立ち現れた Henchard の死相は連鎖的に Elizabeth の死亡という虚言を彼に吐かせる。もちろん、これは一瞬の衝動に駆られた一瞬の嘘である。その衝動をうち消すために、Henchard は直ぐさま Newson を追うが彼は馬車で立ち去る。Elizabeth が「死んだ」という嘘は、Henchard 自身に「自殺」という衝動で舞い戻ってくる。Newson の再来に乗じてついた嘘、そこから派生するであろう Elizabeth の不信感など、Henchard の心は乱れる。彼の行き先は、「十の水門」と呼ばれる地点である。彼は上着を脱ぎ帽子をとって両手を合わせて、この水門の淵に立つ。シンフォニーを奏でるような川の水音も、Farfrae の民謡と同じように Henchard の心を萎えさせる。

その瞬間、水面に彼が見たものは、彼自身の姿であった。死を決意した瞬間に、自分の身代わりとなった人形が水死体のように流れてくる。この人形はスキミティ・ライドで使われた人形である。この悪ふざけで使われた人形が Henchard の死を代替してくれた。この場面では、何者かの手中にある人間の生死のグロテスクなまでの奇怪さが、Henchard の無言の衝撃で明らかにされる。

While his eyes were bent on the water beneath there slowly became visible a something floating in the circular pool formed by the wash of centuries; the pool he was intending to make his death-bed. At first it was indistinct by reason of the shadow from the bank; but it emerged thence and took shape, which was that of a human body, lying stiff and stark upon the surface of the stream.

In the circular current imparted by the central flow the form was brought forward, till it passed under his eyes; and then he perceived

with a sense of horror that it was *himself*. Not a man somewhat resembling him, but one in all respects his counterpart, his actual double, was floating as if dead in Ten Hatches Hole.

The sense of the supernatural was strong in this unhappy man, and he turned away as one might have done in the actual presence of an appalling miracle. He covered his eyes and bowed his head. Without looking again into the stream he took his coat and hat, and went slowly away. (chap.41, p.300)

死を決意した瞬間に自分自身の水死体を見るという状況、芝居がかったこの場面が我々を納得させるのは、人生の定からぬ逆説的な成り行きの不思議に、我々が Henchard と共に深く共感できるからに他ならない。「あいつらの悪ふざけのせいで彼女は死んだが、おれは生きている」(chap.41)という言葉通り、理由は定かでないが、彼は生きよと命じられている。ハーディは「芸術はリアリティの様相の下に潜む本質的な要素を浮き彫りにすることであり、リアリティをずらし、ゆがめることである .....だから、いわゆるリアリズムは芸術ではない」<sup>16)</sup> と述べているが、この場面は劇的手法という芸術手法の使用が、リアリティを越えていると思わせる好例である。<sup>17)</sup>

「奇跡」、「干渉」、「何者かの手中」(chap.41)は、ヘンチャードが感じる超自然の存在である。この場面では、自分の死に干渉し、自分を生かそうとする操縦の手に積極的な意味を読み取っているからこそ、彼は「一式の古い服」を脱ぎ捨てる。代わりに「新しい下着」を身につけ、髭を剃り、髪に櫛をあてる。その瞬間から彼は「復活した」ように蘇る。

このように、Henchard の過去は、彼を貶めるばかりではなく、彼を救済する契機となり得る。その場面は、劇的迫力と哀感の「二重のより糸」(chap.23)の絡み合いによって、皮肉と哀調という微妙な効果音を奏でている。

## 結び

作品では、さまざま小道具が後続の事件の予表となって次々に連鎖して

いく様子を見てきた。例えば、Henchard が Elizabeth の寝室の鍵穴を通して彼女の寝息を聴き、彼女の寝顔に過去の痕跡、すなわち Newson の容貌を観察しようとした行動が、作品終盤の 43 章の伏線になっている。

Henchard は今度は望遠鏡のレンズを通して、Newson 自身の顔を見る。鍵穴とレンズは、過去を浮上させるための小道具である。もともと Henchard が偵察しようとしたものは、Elizabeth と Farfrae の間に進展する恋愛の動向であった。実際に Henchard が見たものは Newson その人である。

But the lenses revealed that to-day the man was not Elizabeth-Jane's lover. It was one clothed as a merchant captain; and as he turned in his scrutiny of the road he revealed his face. Henchard lived a lifetime the moment he saw it. The face was Newson's. Henchard dropped the glass, and for some seconds made no other movement. Newson waited, and Henchard waited — if that could be called a waiting which was a transfixure. (chap.43, p.312)

この場面でも、監視する Henchard は、メイ・ダンと呼ばれる先史時代の土塁、つまり過去との連想のただ中に立っている。過去との繋がり、Henchard の過去の罪をも取り込み、人間の営為は先史時代の太古にまでおよんで連綿と縦横に連なっていく。Newson を見た瞬間、「生涯が終わった」と表現されるように、Henchard は自分の死を予感する。自殺から救済されたものの、死の予兆は彼に再度立ち戻ってくる。レンズの中の Newson の顔は、次の場面で拡大化されていく。

その場面は Elizabeth の婚礼の祝宴である。Henchard は Newson の再訪を望遠鏡から見た直後に、カスターブリッジの町を立ち去るが、Elizabeth への思慕は捨て切れず、結婚式の日に町に舞い戻ってくる。部屋の扉越しに観察する Henchard の目に飛び込んできたものは、白いチョッキを着て晴れやかに踊る Elizabeth の実父 Newson の顔である。



That happy face — Henchard's complete discomfiture lay in it. It was Newson's, who had indeed come and supplanted him.

Henchard pushed to the door, and for some seconds made no other movement. He rose to his feet, and stood like a dark ruin, obscured by 'the shade from his own soul upthrown.' But he was no longer the man to stand these reverses unmoved. His agitation was great. (chap.44, p.325)

「暗い廃墟」(“a dark ruin”)は、最終章で Abel Whittle によって語られる Henchard の断食死と、彼の死の床となるエグドン・ヒースの粗末な小屋の伏線である。<sup>18)</sup>

このように、*Mayor* においては、その決定的瞬間に、我々も Henchard の生と死のディレンマの前に立ちすくむ。その描写には、連鎖的な行動や連想的な表現・比喩を通して、過去に脅え過去を懐かしみ、現在を呪い現在を楽しみ、未来を嘆き未来に託す、人間の常道が簡潔かつ説得力をとまなかって描き込まれている。

作品の最終章では、Elizabeth が Henchard の遺書に直面するが、遺書には自分の存在を無にしたいという彼の強い意志が書き込まれている。この遺書に示された願いは、意図せずに Henchard が歌わせた詩編の中にすでに書き込まれていた。彼は21年間の禁酒期間を終えた日に、「三人の水夫」亭で旧約聖書の箇所を酒場に集っていた聖歌隊に歌わせる。その歌詞は「子らは放浪して物乞いをするがよい。廃墟となったその家を離れ、助けを求め歩くがよい。彼のものは一切、債権者に奪われ、働きの実りは他国人に略奪されるように。慈しみを示し続ける者もいなくなり、みなしごととなった彼の子らを憐れむ者もなくなるように。子孫は断たれ、次の代には彼らの名も消されるように」(chap. 33, p. 242. 詩編 109, 9-13)<sup>19)</sup>と歌われ、Henchard が Farfrae を罵るために選んだ詩編は、図らずも Henchard 自身の人生を代弁する予言となる。最後の一節「次の代には彼らの名も消されるように」は、Henchard の遺書の最後の文章「誰も私のことを記憶しないこと」と基調を同じくする。

我々は、ダビデとファーフレー、サウルとヘンチャードの相関性に気づいているので、ダビデの詩編がヘンチャードの遺書に反復される意図的なアイロニーを読み取る。<sup>20)</sup> こうして、Henchard が選んだ呪いの言葉は彼自身に突き返される。

Henchard の遺書をどのように読み取るべきだろうか、という読者の問いかけに Elizabeth が即答している。

‘But there's no altering — so it must be.’

What Henchard had written in the anguish of his dying was respected as far as practicable by Elizabeth-Jane, though less from a sense of the sacredness of last words, as such, than from her independent knowledge that the man who wrote them meant what he said. She knew the directions to be a piece of the same stuff that his whole life was made of, and hence were not to be tampered with to give herself a mournful pleasure, or her husband credit for large-heartedness. (chap.45, p.332)

Henchard の人生は Elizabeth とは大きく異なる。「幸福は苦しみの多い人生の中のほんのつかの間の幕間にすぎない」(chaps. 45 & 8)という考え方は、Farfrae と Elizabeth が共有する諦観である。二人は人間の限界を知り、足ることを知る人物である。反して、Henchard は抗することのできない衝動に駆られて破滅の道に突き進む人物である。<sup>21)</sup> その生き方には、死の結末を代償にして、Paterson の言う、人間の受難の偉大さとヒロイズムが存在する。<sup>22)</sup>

我々は、小説終結部の Elizabeth の穏やかな心境に共感しながらも、同時に Henchard の遺書の中に見られる厳粛な自己批判を前にして、彼の人生に寄り添う。ただし Henchard は寄り添われることを厳格に否定する。その瞬間、我々は戸惑い立ちすくむ。ちょうど、Henchard と Lucetta がその劇的瞬間に「立ちすくんだ」(chaps. 35 & 43)ように。Henchard は、自ら寄り添い突き放したが、その行為は見事に彼自身にはね返って、彼自身が投げ出され放り出され、遺書の中で追放者としての自己完結を達成す

ることになる。Henchard の人生はこの独特な劇的迫力のもたらす浄化作用によって、完結の美に到達していると言える。

## 注

1) Thomas Hardy, *Fellow-Townsmen* (1880) in *Wessex Tales and A Group of Noble Dames* (The New Wessex Edition) edited by F. B. Pinion (London: Macmillan, 1977) 以下、本文中に作品の章と頁を記す。

2) Florence Emily Hardy, *The Life of Thomas Hardy 1840-1928* (London: Macmillan, 1962), p.409.

3) Thomas Hardy, *The Mayor of Casterbridge* (1886) (The New Wessex Edition) with introduction by Ian Gregor and notes by Bryn Caless (London: Macmillan, 1974) 以下、本文中に作品の章と頁を記す。

4) J.B.Bullen, *The Expressive Eye: Fiction and Perception in the Work of Thomas Hardy* (Oxford: Clarendon Press, 1986), p.145.

5) Irving Howe, *Thomas Hardy* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1966), p.96.

6) Richard Carpenter, *Thomas Hardy* (New York: Twayne Publishers, 1964), p.107.

7) Florence Emily Hardy, *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*, p.179 & p.176.

8) Howe は、*Mayor* の plot 上の欠点 (coincidences やあり得ない事件の展開) は、Henchard の迫力を弱めていないし、彼の重大局面における反応には必然性があると述べている。Irving Howe, *Thomas Hardy*, p.91.

9) Bert G.Hornback, "The Metaphor of Chance: *The Mayor of Casterbridge*" (1971) reprinted in Harold Bloom (ed.), *Thomas Hardy's The Mayor of Casterbridge* (New York: Chelsea House Publishers, 1988), p.15.

また、Paterson の論文でも、町の過去の罪から Henchard の罪がほのめかされる手法を指摘している。John Paterson, "The Mayor of Casterbridge as Tragedy" (1959) in Phillip Mallett (ed.), *The Mayor of Casterbridge* (by Thomas Hardy) (New York: W.W.Norton & Company, 2001), pp.353-354.

10) Kramer は、*Mayor* における反復の効果を、「人間の運命の進化する meliorism」と名付けて考察している。Dale Kramer, *Thomas Hardy: The Forms of Tragedy* (Detroit: Wayne State University Press, 1975), pp.69-91.

11) Bert G.Hornback, "The Metaphor of Chance: *The Mayor of Casterbridge*" (1971), p.26

12) *The Mayor of Casterbridge* のサブ・タイトルは、*A Study of a Man of Character* である。

13) Cf. Bert G.Hornback, "The Metaphor of Chance: *The Mayor of Casterbridge*" (1971), p.16.

14) Daleski は、この場面で Henchard と Farfrae の目が合う瞬間に注目して、この瞬間こそ Henchard が人への愛を驚くほどの率直さで告白するという意味で、重要な転換点だと指摘する。H.M.Daleski, *Thomas Hardy and Paradoxes of Love* (Columbia: University of Missouri, 1997), p.121.

15) Showalter は、財産、地位、権力に基づいた男性原理で生きてきた Henchard がこの時点で愛や絆を重視する女性原理へと移行していることに注目し、Henchard の女性化に彼の精神的成長を跡づける。Elaine Showalter, “The Unmanning of The Mayor of Casterbridge”(1979) reprinted in Harold Bloom (ed.), *Thomas Hardy's The Mayor of Casterbridge* (New York: Chelsea House Publishers, 1988), pp. 66-68.

16) Florence Emily Hardy, *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*, p.229.

17) Carpenter の論文も、“Gurgoyles” というグロテスクな小道具の使用を通して見られるハーディ作品の芸術的なリアリティ、つまり、この不協和音の中にハーディの詩的洞察力と鋭敏な感覚を見出して賞讃している。Richard C. Carpenetr, “Hardy's “Gurgoyles”,” p.227 in *Modern Fiction Studies*, 6 (1960), pp.223-232.

18) Bullen は、*Mayor* では、建物が人間の内なる意味と人間の感情を伝える道具として機能していると指摘する。J.B.Bullen, *The Expressive Eye: Fiction and Perception in the Work of Thomas Hardy*, p.161.

19) 『聖書一新共同訳』（東京、日本聖書協会、2004）（旧）p.950.

20) Julian Moynahan の論文では、Henchard と Farfrae の敵対関係を旧約聖書のサウルとダビデの allusion として論じている。Julian Moynahan, “*The Mayor of Casterbridge* and the Old Testament's First Book of Samuel”(1956) in Phillip Mallett (ed.), *The Mayor of Casterbridge* (by Thomas Hardy) (New York: W.W.Norton & Company, 2001), pp. 330-342.

また Kramer は、*Mayor* では、*The Return of the Native* でハーディが試みた ‘tragedy’ 創出のための技巧（allusion の多用など）が欠点にもなりかねない状態を生み出しているが、*Mayor* では、Henchard の創造は敵対者としての Farfrae を越えて悲劇の名に値する人物創造となっており、allusion の使い方もより効果的なものになっていると指摘する。Dale Kramer, *Thomas Hardy: The Forms of Tragedy*, pp.69-70.

21) Guerard は、自己破滅の衝動によって悲劇へと向かう Henchard の創造を賞賛している。Albert J.Guerard, *Thomas Hardy, The Novels and Stories*(Cambridge: Harvard University Press, 1949), pp.146-152.

22) John Paterson, “The Mayor of Casterbridge as Tragedy” (1959), pp. 346-347.

## 魔女は溺死するか？

—『帰郷』を政治的視点から再読する—

鈴木 淳

トマス・ハーディ (Thomas Hardy) の小説世界に構築されたウェセックス、そしてエグドンの共同体に関しては、かつてレイモンド・ウィリアムズ (Raymond Williams) が「都会と田舎」という二項対立の視点から論じ、資本主義の結果変わりゆく田舎の共同体の姿を論じた。<sup>1)</sup> 近年では、ヒリス・ミラー (Hillis Miller) が、そのウィリアムズの共同体の論とマルティン・ハイデガー (Martin Heidegger) の「存在」に関する哲学を用いて、ハーディの「平等主義的な」(“egalitarian”) 共同体の中に生きる「知性を持った個人の孤立と不幸」を検証した。<sup>2)</sup>

ミラーの論は、ハーディの古き時代の田舎の共同体に生きる実存主義的な人間を明らかにした点で面白い。だが、ここで、一つ疑問が沸く。それは、「果たしてミラーが前提としているウィリアムズが論じたハーディのエグドン共同体は、本当に平等主義的なのだろうか」というものである。というのも、ウィリアムズの議論では、最初から「侵略する」ロンドンの都会と「侵略される」犠牲者としての田舎という二項対立の枠がはめ込まれている。しかも、エドワード・サイード (Edward Said) が *Culture and Imperialism* の中で指摘するように、ウィリアムズの *The Country and the City* では、当時イギリスにとって重要だったはずの植民地主義の議論が十分になされていない。したがって、私が本論で行いたいのは、エグドンの共同体が平等主義的であるという前提を疑問に付し、その共同体を「政治的」視点から再考することで、これまで曖昧にされてきたハーディ小説におけるある問題に解答を与えてみようということである。

その曖昧な問題とは、『帰郷』 (*The Return of the Native* 1878) における「ユーステイシアの死に関して」である。これまでユーステイシアの死に関する

批評は、「自殺なのか、事故なのか」という二つに分けられてきた。後者については最近では詳しく論じている批評がないが、古くはハーヴェイ・カーティス・ウェブスター(Harvey Curtis Webster)が、ユーステイシアの死を「不幸な、偶然に起こった死」(Webster 466)と述べている。それに対して、圧倒的に多いのは、前者の自殺についてである。<sup>3)</sup> とくに、フランク・R・ジョルダノ・Jr.(Frank R. Giordano, Jr.)は、社会学者エミール・デュルケム(Emile Durkheim)の自殺論を援用し、ユーステイシアの死を当時の社会から孤立したエゴイスティックな人間の自殺パターンの一つとして論じている。<sup>4)</sup>

私もユーステイシアの死を自殺と考える。そして、それが「社会からの孤立」によるという意見には同意する。しかし、従来のようにユーステイシアの死を単純に性格に帰することには賛同できない。むしろテキストの精読によって、そのようなユーステイシアの性格やイメージがテキストで「誰によって」、「どのように表象」され、それはまた「どうしてそうなったのか」を問い直すことの方が重要ではないかと思うのである。そのため、本論では、これまでの性格批評ではなく、政治的批評理論であるカルチュラル・マテリアリズムを用いて、始めにテキストのディスコースがどのように構築されているかを明らかにする。さらには、そこからサイドも指摘するウィリアムズの論に欠けていた帝国主義の視点から『帰郷』を再読することで、これまで平等主義的と考えられてきたエグドン共同体における植民地主義のイデオロギーと「文化的・人種的他者」としてのユーステイシアの表象を炙り出し、最後にはユーステイシアの死に関するこれまでの事故説と自殺説にそれぞれ新たな解釈を与えてみたいと思う。

## I

これまで批評家たちは、テキストにおける火のイメージや語り手による「自己破壊的性格」についての言及からユーステイシアの死を自殺と論じてきた。だが、そのような従来の批評方法はテキストの一貫性と調和を目指すものであり、そのキャラクターの表象がどのような「政治的制度」の下で構築されたのかについては全く考慮していない。一方、一貫性のあるテキスト

の政治性を暴き出そうとする、従来の批評方法への反動がカルチュラル・マテリアリズムであり、シェイクスピア劇を専門とするアラン・シンフィールド (Alan Sinfield) は、この批評方法の流れについて、著書 *Faultlines* の中で次のように述べている。

The quintessential traditional critical activity was always interpretive, getting the text to make sense. Hence the speculation about character motivation, image patterns, thematic integration, structure: the task always was to *help the text into coherence*. And the discovery of coherence was taken as the demonstration of quality. However, such practice may feed into a reactionary politics. (50)

実際に、シンフィールドは、シェイクスピア劇 *Othello* を政治的視点から再読し、その際テキストにおけるオセローの表象を「信憑性」(“plausibility”)という概念で説明する。その「信憑性」とは、「人種や性差、または文化的迷信」を用いることにより、個人の物語を「文化の物語」として構築することで、「常識」として受け容れ易くするものである。そもそもカルチュラル・マテリアリズムは、「世評は完全に他人の目に映った自己の立場に関連した社会的構築物である」(29) という姿勢であり、その結果、「意味やコミュニケーション、言語は共有されて初めて作用する」(29)。つまり、シンフィールドによれば、オセローの悲劇は、オセローが自分のアイデンティティに関して、「黒人は劣った他者である」という「社会的に構築された」物語を自ら「演じた」ことによるのである (30)。

なぜここで私がカルチュラル・マテリアリズムの「信憑性」という概念を持ち出してきたのかと言えば、ハーディの『帰郷』においても *Othello* と同様のことが起きていると思うからである。それは、多くの批評家たちも指摘してきた、テキストで一貫してユーステイシアに付与される「魔女」のイメージである。実は、これも、ユーステイシアに関してのエグドンの村人たちによる噂話が「信憑性」を次第に増して行き、その結果、テキストにおいて「魔女」ユーステイシアの物語を形作るのだ。実際に、エグドンの村人の一人で

あるスーザン・ナンサッチは、自分の息子ジョニーの原因不明の病気の原因をユーステイシアの「魔術」のせいであるとして、教会でユーステイシアを針で刺し、息子にかかった呪いを解こうとする（RN 235）。

ユーステイシアは、エグドンの共同体のコンベンションから見ると、確かに逸脱した存在である。時間のない、閉じられた空間であるエグドン・ヒースを砂時計と望遠鏡を持って歩き回る姿は、その秩序を脅かす悪魔的存在である。さらに、ユーステイシアの自己破壊的と言われるパッションは、規範から外れた魔女のものとして扱われる。だが、この表象において最も重要なのは、シンフィールドも言うように、「信憑性」が他人による当事者のアイデンティティの構築だけでなく、当事者がその文化の物語に動かされ、そのイデオロギーを自己に取り込み、「役割を担ってしまう」（Sinfield 31）ことなのだ。シンフィールドは、オセローの自己規定に関して、それをルイ・アルチュセール（Louis Althusser）の「呼びかけ」（“interpellation”）の概念を用いて説明する。つまり、「ヴェニスの人々はオセローを野蛮人として呼びかけ、オセローはそれを彼らが自分を意味するものであることを認める」（31）のである。

実は、ユーステイシアについても、この「呼びかけ」が作用している。ユーステイシアは、ナンサッチに針で刺されたとき、クリムに対して「自分が魔女と見做されているなんて思いもよらなかった」（RN 244）と言う。しかし、ユーステイシアは、本当は自分が魔女として見られていることを自覚していて、その役割を実践していた。それは、ユーステイシアがレインバロウの丘でトマシンの結婚相手であるワイルデーブを呼び出したときの言葉に表されている。

‘I merely lit the fire because I was dull, and thought I would get a little excitement by calling you up and triumphing over you as the Witch of Endor called up Samuel. I determined you should come; and you have come! I have shown my power. . . .’ (116)



ここでユーステイシアは、「エンダーの魔女」に自分をたとえ、自分の力を誇る。ユーステイシアは、エグドン・ヒースの価値観や慣習を嫌いながらも、知らないうちにそのイデオロギーを自らに取り込み、そこでの自分の役割を担っている。つまり、これまでユーステイシアに付与されてきた魔女としてのイメージは、ユーステイシアの性格や行動そのものというよりは、むしろそのイメージを構築したエグドンの「文化」、あるいはイデオロギーによるものとして考えられるべきなのである。

## II

シンフィールドが言うように、「イデオロギーは我々が誰であり、他者は誰であり、世界がどのように作用するかを説明するために、概念やシステムを生産し、それらを信憑性のあるものにする」(Sinfield 32)。つまり、エグドンの村人たちは、ユーステイシアを魔女とすることで、エグドンの共同体の秩序を保持しようとしたのである。では、なぜユーステイシアは、排除されるべき他者として信憑性があるのであろうか。実は、ここに私がシンフィールドの理論を援用することが有益であると思う理由がある。というのも、オセローがヴェニスの人種的他者であったのと同じように、実はユーステイシアもエグドン、あるいはイギリスから見て人種的他者なのだ。ピーター・ウィドウソン(Peter Widdowson)も指摘するように、これまでハーディ批評には植民地主義やポストコロニアル批評が見られなかった。<sup>5)</sup> そのため、大きく扱われることがなかったが、テキストではユーステイシアは「イギリス人女性ではない」異質な存在として描写されている。

She had Pagan eyes, full of nocturnal mysteries, and their light, as it came and went, and came again, was partially hampered by their oppressive lids and lashes; and of these the under lid was much fuller than it usually is with English women. (*The Return of the Native* 118)

ユーステイシアは、ミステリーに満ちた異教的な目を持つ。そしてその下瞼は、イギリス人女性のそれよりもはるかに厚みがある。さらに、その口は「ア

ングロ・サクソン族の侵略者たち一団の故郷であるシュレスヴィヒからやってきたものではなかった」(119)と語られ、その存在は「熱帯地方の夜を思い起こさせる」(119)と言われる。では、なぜユーステイシアはそうように描写されるのか。その理由は、ユーステイシアの出自に関する情報にある。

Budmouth was her native place, a fashionable seaside resort at that date. She was the daughter of the bandmaster of a regiment which had been quartered there – a Corfiote by birth, and a musician . . . (120)

語り手は、ユーステイシアがバドマスで生まれたことを語る。だが、ここで最も重要なのは、父親が「コルフ人」だということである。<sup>6)</sup>つまり、ユーステイシアは、純粋なイギリス人ではないのだ。このことは、当時コルフがイギリスの植民地であったという史実からも重要性を増すだろう。つまり、ユーステイシアがテキストで魔女の扱いを受ける理由は、エグドンの住人の中に「人種的他者」に対する当時のイギリス植民地主義のイデオロギーが浸透しているからなのである。さらに、そこでは人種的他者と魔女のイメージが結びつく。実際テキストでは、骨が入った器を欲しがるユーステイシアには魔女と劣った人種に共通する特徴である「カニバリズム」の趣味があるとされる(249)。このように、エグドンの共同体から見れば、「社会的倫理に関する限り、ユーステイシアは野蛮な状態に近かった」(149)のであり、またエグドンの共同体の秩序を破壊する悪魔的脅威だった。

### III

このように、エグドンの共同体は、ユーステイシアが人種的他者であるために、彼女に魔女の烙印を押し、自らの秩序を強化する。カルチュラル・マテリアリズムの理論が暴き出すのは、弱者に対する文化の物語による「信憑性」を用いた権力構造であり、その中で個人は「社会的なコンテキスト」としてしか存在しない。重要なのは、このような権力構造と個人に関して、シンフィールドが「もし秩序を維持する権力構造と同じ言語内で意識を持つ

ているならば、我々が抵抗を考えること、ましてや組織することはどうして可能であろうか」(Sinfield 35) と言うことである。たしかに、シンフィールドの言うように、従来から新歴史主義やカルチュラル・マテリアリズムは、このような権力の「破壊不能な包摂のシステム」を理論化したことで非難されてきた。実際に、ハーディの『帰郷』においても、魔女やスフィンクスにたとえられるユーステイシアは反抗心を煽らせているが、その姿はむしろ逆に人種的他者としてのアイデンティティを強めるだけである(RN 120)。

人種的他者としてのユーステイシアは、他の場面でも提示される。しかも、興味深いことに、その場面では、まさしくアイデンティティの構築が、ジュディス・バトラー(Judith Butler)の言うように、「パフォーマティブ」(“performative”)であることが暴露されている。シンフィールドも言及するように、バトラーによれば、「行為者は、最初からそこに存在するのではなく、行為によって構築される」。そしてアイデンティティは、「意味づけの中で発展する」。<sup>7)</sup> それでは、『帰郷』において、どのようにしてユーステイシアは人種的他者のアイデンティティを担うことになったのであろうか。それは、ユーステイシアが忌み嫌うエグドンの慣習の一つである、クリスマス演劇『聖ジョージ』においてである。ユーステイシアは、パリから帰ってきたクリムを見るために、本来演じるはずだったチャーリーの代わりに男装し、トルコの騎士の役を引き受ける。だが、この逸脱した行為は、皮肉にもエグドンにおけるユーステイシアの人種的他者のアイデンティティを強め、後の彼女の運命を読者に予感させるものとなる。

というのも、この演劇について、語り手は、「演技者たちが内側から来る衝動に突き動かされ、彼らの意思に関係なく割り振られた役割を果たしているようである」(RN 178) と言い、その結果、この「意識していないパフォーマンス」こそは「偽の複製ではなく、本物の大昔からの生き残りなのだ」(178) と言う。ここで注目すべきは、この演劇が単なる出し物などではなく、イギリス人の中に人種的他者に対する植民地主義的な感情や意識を植え付け、また定期的にそれを修正し、強化するための「イデオロギー装置」として機能していることである。この演劇はキリスト教とイスラム教の争いを題材と

し、最後にトルコの騎士が敗北する。つまり、ユーステイシアは、エグドンの慣習に参加し、トルコ人の役を引き受けることで、自ら植民地主義のイデオロギーを強化してしまったのである。

ユーステイシアの逸脱した行為や反抗は、すべて人種的他者や魔女のイメージから解釈され、その結果、エグドンの秩序の強化に取り込まれる。シンフィールドは、こうしたモデルを「イデオロギーや権力の包摂」(Sinfield 39)と呼ぶ。<sup>8)</sup> その結果、ユーステイシアの行動や反抗は、全てエグドンの秩序を脅かす「悪魔的」なものと判断され、そこに「文化の物語」としての意味を付与される。実際に、クリムの母親ヨーブライト夫人は、ユーステイシアが魔女であるという噂と父親がコルフ人であることから、クリムと彼女の結婚に反対していた。<sup>9)</sup> そのヨーブライト夫人の死に関して、読者には全ての経緯が提示されるが、エグドンの住人には、「悪魔の腹」(Devil's Bellow)の木の下で瀕死の状態で発見されたヨーブライト夫人がジョニーに語る「窓から覗き見ている黒髪の女」(RN 387)の情報だけが提供される。その結果、自分の息子の病も魔女ユーステイシアの影響であると信じていたナンサッチの誘導によるジョニーの証言から、ヨーブライト夫人を殺したのは魔女ユーステイシアであるということになる。ここでも、「神様を恐れているジョニーは、決して嘘をつかない」(387)というナンサッチの言葉から「信憑性」が生まれ、それは最終的にクリムの中にもそうした文化の物語を形成する。クリムがユーステイシアに「君は悪魔のように手のひらの中で僕の幸せを粉々にした」(390)と言うことから、それは明らかであろう。

ユーステイシアの行動や反抗に対するイデオロギーと権力による包摂は、ユーステイシアのエグドンからの逃避にも見て取れる。ユーステイシアがバドマスに逃げようと決めた際も、ユーステイシアの行動は、他人によって判断され、意味づけされるのだ。ユーステイシアがナンサッチの家の前を通ったとき、偶然ジョニーの病が悪化していた。当然のことながら、ナンサッチは、それを魔女ユーステイシアの呪いのせいだと考える。

#### IV

だが、その一方で、エグドンからの逃避の結果の死によって、ユーステイシアは最後の反抗を実行してもいる。それは、テキストのナラティブ、あるいは「文化の物語」への反抗である。エグドンの共同体は、迷信により人種的他者の反抗を包摂し、自らのナラティブを構築しようとする。実際に、ユーステイシアが家の前を通ったときの「お母さん、とても具合が悪い」という息子ジョニーの言葉を、ナンサッチは「ユーステイシアが近くにいることによる悪影響」だと確信する(421)。その結果、「邪悪な魔力」(422)に対抗するためのエグドンに古くから伝わる悪魔祓いの呪いの準備に取り掛かる。ナンサッチは、ユーステイシアに似せた人形の全身に針を刺し、福音書の言葉を逆に唱えながら、その人形を火で溶かす(423)。

実は、このナンサッチの行動により、ユーステイシアの死が曖昧に解釈されてきた。というのも、テキストではこの悪魔祓いの人形が完全に「溶けて無となる」と嵐の闇の中で川に落ちるユーステイシアの行動がほぼ同時に起こったものとして提示されるからである。つまり、読者は、ユーステイシアの死に関して、その因果関係を思い起こさずにはいられなくなるのだ。すると、ユーステイシアの死は、ナンサッチの悪魔祓いによって起こった「事故」ということになる。さらに重要なのは、それによって回復され、強化されるエグドンの共同体、あるいはイギリス帝国の秩序である。そう考えると、なぜ敢えてトマシンとワイルデブの娘が「ユーステイシア」という名前なのか意味を持ってくる。それは、魔女ユーステイシアの死と、新たにエグドンの住人として生まれ変わることによるユーステイシアのエグドンの共同体への同化である。それは、ある意味では、「イギリスの光による植民地の闇の啓蒙化」という植民地主義の物語とも読めるであろう。

だが、一見すると他者の反抗を包摂し、秩序を強化したかに見える権力構造は、「必然的にその中に矛盾を抱え」、「常に様々な秩序を揺るがす脅威に面しながら、自分の主張をより信憑性あるものにしようとするプレッシャーの中にいる」(Sinfield 41)。しかも、ハーディの『帰郷』の場合、実はその矛盾はナラティブの「信憑性」にとって致命的であると言ってよい。という

のも、テキストを支配する植民地主義のナラティブは、これまでユーステイシアを魔女として表象し、ナンサッチの悪魔祓いによる共同体の秩序の再生をゴールとしてきた。しかし、問題は、そのユーステイシアの「溺死」という死に方である。というのも、そもそも「魔女は溺死しない」のだ。これはあまりにもよく知られたヨーロッパの文化の物語の一つであり、実際にヴィクトリア朝小説においては、ジョージ・エリオット (George Eliot) の *The Mill on the Floss* において、ユーステイシア同様に魔女扱いされていたマギーがダニエル・デフォー (Daniel Defoe) の *The History of the Devil* を読んでいるときに、次のような記述がある。

That old woman in the water's a witch – they've put her in, to find out whether she's a witch or no, and if she swims she's a witch, and if she's drowned – and killed, you know, – she's innocent, and not a witch, but only a poor silly old woman. (66)

魔女かどうかを調べるために、水に女性が入れられる。「もし泳ぐことができれば魔女であり、もし溺死した（あるいは殺された）なら、その人はイノセントであり、かわいそうな女性」ということになる。ここから考えると、ユーステイシアの溺死は、テキストのナラティブの信憑性を強固にするどころか、逆に彼女が植民地主義のイデオロギーの「かわいそうな犠牲者」であることを暴露することになる。しかも、重要なのは、もしユーステイシアの溺死が事故ではなく「自殺」であるとするならば、それは彼女に押し付けられた「魔女」の文化的な物語からの逃走であり、最後には、ヨーロッパに伝わるその文化の物語を逆に利用することで、ユーステイシアがそのナラティブの権威を転覆したことにもなるだろう。実際に、ユーステイシアの溺死を知ったクリムは、「自分がひどい言葉を言ったために、ユーステイシアを殺してしまった」(RN 443) と言う。この「ひどい言葉」とは、ユーステイシアが悪魔であるという非難である。実際、ユーステイシアは、魔女扱いに耐えられなくなっていた。その結果、ユーステイシアは、「溺死」することで

自分が魔女ではないことを証明した。クリムの罪の意識は、ある意味では共同体の植民地主義のイデオロギーによるイノセントな他者に対してのものかもしれない。だが、クリムも言うように、この植民地主義のイデオロギーがテキストを支配している限り、「自分の行いに対して誰も、あるいはどんな法律も罰してくれず」、むしろ、クリムの「目的は常に良いものだった」(444)と正当化されるのである。

## V

このように、テキストにおける支配的な権力構造は、他者の反抗に対して包摂を繰り返し、一貫性を保持しようとする。実際に、最後にクリムが説教を行う場面では、ユーステイシアへの罪ではなく、「母親」であるヨーブライト夫人の死に対する後悔から教訓が語られる。<sup>10)</sup> そこで示される「母親の意見に否と言ってはならない」(474)という教訓は、再び読者にヨーブライト夫人が結婚に反対していた理由を思い出させる。つまり、全ての元凶は、ユーステイシアが魔女であり、人種的他者であることに帰するのである。

こうして、テキストでは、イギリスの植民地主義が正当化され、ユーステイシアの自殺によるイノセントな他者の犠牲という可能性が消される。だが、シンフィールドが指摘するように、「全ての物語は、その中に削除しようとしているもう一つの物語のゴーストを抱えている」(Sinfield 47)。『帰郷』の場合、それはユーステイシアの遺髪である。実は、クリムがチャーリーにユーステイシアの遺髪を分けるとき、遺髪を包んでいた紙を開くとユーステイシアの「カラスのような黒髪」が紙の上に「黒い川のように」広がる(RN 471)。この何気ない描写は、その黒髪が以前テキストで「闇」にたとえられていたことを考えると非常に象徴的である。というのも、この場合、紙(つまりテキスト)に「川の流れるように」広がる遺髪は、必然的に読者にユーステイシアの「溺死」を思い起こさせ、その結果、そもそも彼女を魔女とみなしていたヨーロッパの文化の物語の信憑性を疑問に付すのである。こうして、ゴーストの存在によりテキストは「意味をコントロールできなくなる」(Sinfield 48)。そこでは、テキストを支配する権力構造によりユーステイシア

に押し付けられた「魔女」のイメージと彼女の「溺死」による争いが続くのである。

以上、ユーステイシアの死をカルチュラル・マテリアリズムにおける「信憑性」という概念を用いて再解釈することで、テキストを支配するイギリス植民地主義のイデオロギーとそれに対する人種的他者の抵抗を見てきた。その結果、「事故説」は、エグドンの共同体の秩序を強固にするために、人種的他者であるユーステイシアに対して魔女という文化的イメージを押し付け、そこから一貫性のある物語を作り上げるためにテキストを支配する権力構造が必要とした解釈であり、それに対して「自殺説」は、単にユーステイシアの性格というよりは、むしろ文化的イメージによって構築された「魔女」としてのナラティブからのユーステイシアの反抗的逃走であったと解釈できる。かつてウィリアムズは、エグドンの共同体をロンドンの都会に侵略される犠牲者として論じた。だが、実はエグドンの共同体も都会と同様に「侵略者」としてのヨーロッパの歴史と文化的イデオロギーを共有していた。<sup>11)</sup> カルチュラル・マテリアリズムは、一見すると政治とは無関係に見える田舎の共同体、そしてバストラルの生活を描くテキストに潜む無意識の政治性を明らかにするのである。

## 注

\* 本稿は、日本ハーディ協会第51回大会シンポジウム「批評理論で読むハーディ」（於：星稜女子短期大学 2008年11月1日）における口頭発表に加筆・修正したものである。

1) ウィリアムズは、ハーディの田舎と都会それぞれに対する複雑な感情を挙げ、ロンドンでの“the educated observer”としてのハーディと田舎に愛情を持つ“the passionate participant”としてのハーディという二つのアイデンティティを指摘している(Williams 204)。

2) ミラーは、ハーディが田舎の共同体の人々に「シンパシー」を感じているとし、その結果、ハーディの「個人」を、個人を肯定的に捉えたハイデガーのパロディーであると論じている(Miller 161, 167)。

3) アンネ・Z・ミッケルソン(Anne Z. Mickelson)は、ユーステイシアの自殺を、経済の安定のために「結婚のトラップ」に捕らわれ、そこから抜け出せないために起こったものであるとし、当時の「女性の男性への経済的依存」という社会の実情に対する批判と解釈している(Mickelson 85)。一方で、事故とも自殺とも異なる解釈としては、ブルース・ジョンソン(Bruce Johnson)がダーウィニズムとの関連でユーステイシアがエグドンに「順応、そしてサバイバル」できなかったための悲



劇として論じているものがある。

4) 自殺へのハーディの関心については、ジョルダノ・J. r.によれば、ハーディは『帰郷』を執筆する直前に *Saturday Review* (1876)に掲載されたエッセイ“The Ethics of Suicide”を興味深く読んでいた (Giordano, Jr. 57)。

5) ウィドウソンは、ハーディ批評史を論じた論文でハーディ作品に関するポストコロニアリズムの視点からの批評の欠如とその必要性を論じている。この問題についてはジェフリー・ハーヴェイ (Geoffrey Harvey) も指摘しているが、それによりハーディの“Englishness”あるいは「イギリス文学」形成における立場を知ることができるという (Harvey 204)。

6) 興味深いことは、テキストの版により、ユーステイシアの父親の国籍に関する情報が変わることである。*Belgravia* 連載版では、父親は「ベルギー人」ということになっており、一方、ハーディのマニュスクリプトと 1878 年版のテキストでは父親の国籍についての言及がなくなり、1895 年版では「コルフ人」ということになる。このことは、ハーディの帝国主義への関心の高まりを示すものであり、パトリシア・インガム (Patricia Ingham) によるハーディの「反帝国主義的性格」 (Ingham 33) という指摘からも、今後考えなければならない問題であると思われる。

7) このパフォーマンスの概念は、通常ジェンダーに適用されるものである。しかしながら、バトラー自身も、*Gender Trouble* の序文において、このジェンダーに関する概念の「人種」への応用可能性を示唆している。そこでは、バトラーは“construction”の問題が「多様な視点」から分析されるべきであると述べている (Butler xvii)。

8) もちろん、この「システムに挑戦すると思われた戦略が実際にはその維持へと働く」という考えは、もともとはスティーブン・グリーンブラット (Stephen Greenblatt) が論文 “Invisible Bullets” で論じたものであり、シンフィールドの理論はグリーンブラットに多くを負っている。

9) ヨーブライト夫人は、ユーステイシアを「コルフ人の楽隊指揮者の娘」(RN 262) と呼んでいる。ちなみに、父親の国籍については、1895 年版では「コルフ人」になっているが、他の版では「楽団指揮者」としか表記されていない。

10) ピーター・J・カサグランド (Peter J. Casagrande) は、『帰郷』をクリムの「母親に対する異常なまでの執着」による悲劇と見ている。カサグランドによれば、ハーディはクリムとジョニーを母親の影響下にいる点で敢えて似せて描き、「性的未熟さ」、あるいは「性的不能性」を示唆した。また、カサグランドは、クリムの目の病氣も母親から離れたことによる「感情的な麻痺」 (“emotional paralysis”) であると述べている (Casagrande 127)。

11) 「侵略者」としてのエグドンの住人としては、まずはワイルデブがいる。ワイルデブは、実際にテキストで、イタリアの探検家であり、後のアメリカの名前の元になったアメリゴ・ベスプッチ (Amerigo Vespucci) にたとえられている。また、カナダの叔父の財産への言及など、植民地のプランテーションを想像させる。他にも、植民地との関連では、クリムの宝石商という職業も、当時のイギリスのアフリカやインドとの関係を想起させる。しかも、クリムはテキストではイギリスのインド支配を確立したロバート・クラライブ (Robert Clive) にたとえられている。さらには、エグドンの住民たちは、テキストの最初の場面で、レインバロウの丘で篝火を焚いているユーステイシアを追い出すが、その際に語り手に “intruder” (64) と形容されている。

## Works Cited

- Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 2007.
- Casagrande, Peter J. "Son and Lover: The Dilemma of Clym Yeobright." *Thomas Hardy: The Tragic Novels*. Ed. R. P. Draper. London: Macmillan, 1991. 115-30.
- Eliot, George. *The Mill on the Floss*. Ed. A. S. Byatt. Harmondsworth: Penguin, 1985.
- Giordano, Jr., Frank R. *"I'd Have My Life Unbe": Thomas Hardy's Self-destructive Characters*. Alabama: University of Alabama Press, 1984.
- Hardy, Thomas. *The Return of the Native*. Ed. George Woodcock. Harmondsworth: Penguin, 1978.
- \_\_\_\_\_. *The Return of the Native*. Ed. Simon Gatrell. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Harvey, Geoffrey. *Thomas Hardy*. London: Routledge, 2003.
- Ingham, Patricia. *Thomas Hardy*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Johnson, Bruce. "Pastoralism and Modernity." *Thomas Hardy's The Return of the Native*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1987. 111-36.
- Mickelson, Anne Z. *Thomas Hardy's Women and Men: The Defeat of Nature*. Mechuen, N.J.: The Scarecrow Press, 1976.
- Miller, J. Hillis. "Individuals and Community in *The Return of the Native*: A Reappraisal." *Thomas Hardy Reappraised*. Ed. Keith Wilson. Toronto: University of Toronto Press, 2006. 154-73.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. London: Vintage, 1994.
- Sinfield, Alan. *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- Webster, Harvey Curtis. "Pessimism in *The Return of the Native*." *The Return of the Native*. Ed. James Gordin. New York: Norton, 1969. 465-8.
- Widdowson, Peter. "Hardy and Critical Theory." *The Cambridge Companion to Thomas Hardy*. Ed. Dale Kramer. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 73-92.
- Williams, Raymond. *The Country and the City*. New York: Oxford University Press, 1973.

## Lady Luxcellian の神話：

### 『青い目』における女系の遺伝

長 田 舞

地質学は 19 世紀のイギリスで広く一般に受け入れられた科学だった。トマス・ハーディ (Thomas Hardy) にとって古い家系にまつわる物語は「化石になったイクチオサウルスとイグアナドン」(Group 49) のように、古物研究の対象の一つであり、物語の源泉でもあった。また、当時の科学だけではなく、ハーディの創作に強く影響を与えていたのが、三人の従姉妹の存在だった。若い頃、ハーディはスパークス家 (Sparks) の三人の従姉妹、レベッカ (Rebecca)、マーサ (Martha)、トライフィーナ (Tryphena) に惹かれていた。スパークス家は大家族であったため、三姉妹は三世代のように感じられ、さらに三姉妹の顕著な身体上の類似がハーディに幻想的なプロットを構成させたのである (Gittings 70-71)。1912 年版の後記に、ハーディは *A Pair of Blue Eyes* (1873) (以降 *PBE*) には「後の作品において、さらに展開されるモチーフ」(4) が用いられていると記しており、「後の作品」(4) とは *Tess of the d'Urbervilles* (1893) を示していると言われている。*Tess of the d'Urbervilles* の出版契約が破棄されたため、1892 年に新たな小説として *Illustrated London News* で連載された *Pursuit of the Well-Beloved* (Millgate 278) には、*PBE* のように、三世代のアヴィス・カロ (Avice Caro) が登場する。二作品においては、人間の家系に流れる時間と地質学的な時間が並置されており、地質学的な時間は、人間の家系の世代を矮小化しているのである (Gilmartin 200)。

1900 年にヒューゴー・ド・フリース (Hugo de Vries)、エーリヒ・ツェルマク (Erich von Tschermak-Seysenegg)、カール・エーリヒ・コレンス (Carl Erich Correns) によって、グレゴール・メンデル (Gregor Johann Mendel) の遺伝の法則が発見されるまで、遺伝の法則について明確な学説が提示されることはなかった。そのため、ヴィクトリア朝の社会には遺伝に関する誤った知識や偏見が流布していたのである。エレン・ショーウォルター (Elaine Showalter) は、扇情小説の代表的な作

家メアリー・エリザベス・ブラドン(Mary Elizabeth Braddon)の *Lady Audley's Secret* (1862)を取り上げ、「女性と狂気」の言説について論じている。ショーウォルターは、オードリー卿夫人(Lady Audley)が「女系にながれる狂気の遺伝の犠牲者」(Showalter 166)として、余生を大陸にある精神病療養施設で過ごすことになったという箇所を取り上げ、「ヴィクトリア朝の人々は、女性の方が狂気に陥りやすく、父親よりも二倍、母親の狂気が子供、特に娘に遺伝しやすいと信じていた」(Showalter 66)というヴィクトリア朝の社会に蔓延していた女性と狂気に対する偏見を指摘している。ヴィクトリア朝の文学作品には、バーサ・メイスン(Bertha Mason)、シャーウィン夫人(Mrs Sherwin)、アン・キャセリック(Anne Catherick)などの狂気に侵された女性達がたびたび登場しており、一般的に、女性が男性よりも劣った存在であるということが文化的にも科学的にも信じられていた。もしくはそのような説が家父長的な社会において捏造されていたことを考慮すると、ヴィクトリア朝の人々が女系における狂気の遺伝を信じていたことは不思議ではないだろう。さらに、扇情小説における女系の遺伝の表象についてテス・オツール(Tess O'Toole)は以下のように指摘している。

The attribution of young women's impulsive acts to a latent hereditary strain transmitted through the maternal line is a commonplace of Victorian sensation fiction. In Mrs Henry Woods's *East Lynne*, Isabel Vane's 'mad' act of running off with Francis Levinson is associated with her mother's uncharacteristically incautious elopement with Sir William Vane, and in Mary Elizabeth Braddon's *Lady Audley's Secret*, the heroine's scandalous acts are somewhat unconvincingly attributed to an intermittent madness inherited from her mother. (O'Toole 178-9)

扇情小説においては、狂気だけでなく、駆け落ちという常軌を逸した行動も母親から娘へと遺伝する行為として描かれているのである。本稿においては、ジェスウェイ夫人(Gertrude Jethway)の手紙とラクセリアン家(the Luxellians)の地下納骨堂に安置されている棺につけられたプレートの分析を通し、エルフリード・スワンコート(Elfride Swancourt)の物語が、彼女の過去についての語りなおしと、彼女の未来を示唆する発言によって構成されていることを指摘する。さらに、一見、対立して

いるかのように見える過去の語りなおしと未来についての予言という二つの行為が、家系に流れる女系の遺伝という鋳型へエルフリードを詰め込んでいき、最終的に、エルフリードの物語がラクセリアン令夫人(Lady Luxellian)の神話として完結することを論証していきたい。

PBE はヴィクトリア朝文学にありがちなヒロインの結婚物語ではあるが、作品全体は様々な出来事や行為の繰り返しによって成立している。*Pursuit of the Well-Beloved* において、反復は遺伝における繰り返しのモチーフとして機能しているが、PBE においてもハーディが意識的に執拗な反復を描いていることは明白である。例えば、作品中、肺病で亡くなった恋人フェリックス・ジェスウェイ(Felix Jethway)の墓は物語の展開を左右する重要な場面においてたびたび登場し、エルフリードだけでなく、他の登場人物の心理へも影響をおよぼす。昔の恋人の墓の上でエルフリードが過去の恋人について告白する場면을繰り返し描くことで、エルフリードには新しい恋人達に知られたくない過去があるという印象が形成される。亡くなった恋人の墓は、エルフリードと亡くなった恋人との過去を蘇らせ、いわば彼女の過去における恋愛を可視的に暗示する装置として機能しているのである。

また、エルフリードと恋人達スティーブン・スミス(Stephen Smith)、ヘンリー・ナイト(Henry Knight)とのやり取りも類似した様々な行為や事柄——チェス、イヤリングの贈物、口づけ——の反復によって構成されており、その過程でエルフリードの主人公としての特質が示されることになる。一見、エルフリードが三人の男性を誘惑し、魅了したかのようにみえるが、彼女は男性の欲望の対象にすぎず、恋人が代わるたびに、エルフリードの異なる面が導き出されていくのである。また、エルフリードの青い目が、見るというよりは、むしろのぞきこまれる(*was looked into rather than at*) (1)ものであることから、エルフリードが男性の視線の対象であることは明らかであり、「生理学上の機能が否定されたため、青い目は男性の視線(a male gaze)の喜びのための飾りであり、この時点で、目の見えない芸術品(a sightless art object)としての彼女の立場を表しているのである」(Richardson 307)。そのため、「重要なことは、エルフリードは登場人物である前に、表象であり」(Bullen 55)、作品を通して、「彼女は恋人達の心の中にあるなにかの投影でもある」(Bullen 55)

ということなのである。それゆえ、エルフリードは恋人達の目を通して「さまざまな心象」(Bullen 60)として創造されているのである。

PBE において、エルフリードを形成しているのは、恋人達の心象の投影だけではない。エルフリードの行動は、父親であるスワンコート氏(Christopher Swancourt)の価値観に強く左右されている。しかし、父親も恋人達も、「彼女のことを思考力のある自立した個人として見なしていない」(Devereux 20)のである。そのため、結婚による階級上昇を立身出世の手段と考えているスワンコート氏は“Landed Gentry”(19)を誤読し、勝手にスティーブンが高貴な家系の出身だと解釈し、エルフリードとスティーブンが親密な関係を築くように促してしまうのである。

PBE には、スワンコート氏のように、書かれたテキストについておこなった解釈がエルフリードの人生を左右する場面がしばしばみられる。例えば、エルフリードの小説 *The Court of King Arthur's Castle; a Romance of Lyonesse* (36)についての *The Present* に掲載された書評(138-9)を読んだエルフリードは批評家に対して強い関心を抱き、恋人のスティーブンからの手紙が届いたにも関わらず、書評家のことが頭から離れない(139)。そして、この書評は後のナイトとの関係にも影響をおよぼすことになるのである。このように、登場人物達が書かれたテキストを読み、テキストに対しておこなう解釈がエルフリードの行動に影響をおよぼし、作品の展開を左右しているのである。

ジェスウェイ夫人がナイトに宛てた手紙(307)も、エルフリードの過去について書かれたテキストの一つであり、このテキスト自体が一つの反復になっているのである。作品を通して、夫人はエルフリードの結婚の破談を幾度となく企てているが、もっとも効果的であったのは、エルフリードがジェスウェイ夫人に宛てた手紙(282)を利用した、エルフリードの過去の捏造だろう。

‘Sir – A woman who has not much in the world to lose by any censure this act may bring upon her, wishes to give you some hints concerning a lady you love. If you will deign to accept a warning before it is too late, you will notice what your correspondent has to say.

‘You are deceived. Can such a woman as this be worthy?

‘One who encouraged an honest youth to love her, then slighted him, so that he

died. (307)

この手紙には、ジェスウェイ夫人が見たエルフリードの過去の要約が箇条書きにされているが、そこには、エルフリードの感情の機微や、エルフリードとフェリックスのやり取りなどが言及されることはない。あくまで、手紙にはジェスウェイ夫人の視点から見た息子との関係が簡潔に記されているだけであり、夫人の視点から要約されたエルフリードの過去は、*PBE* には書かれていないエルフリードの過去というテキストにたいする解釈なのである。ここでエルフリードの過去についての新たな解釈が提示されることで、彼女の過去についての真相はさらに不明瞭なものとなる。このような真相の曖昧化は手紙の読み手の想像力を喚起することになり、手紙の書き手(ジェスウェイ夫人)が望む解釈へと読み手(ナイト)は導かれていくのである。

さらに、手紙は、最初の恋人が亡くなった後、エルフリードが「身分の低い男(a man of no birth)」(307)を恋人にし、父親から反対されたため、ロンドンへ駆け落ちをし、結婚はしなかったが、その男性宛の手紙の中で彼を夫と呼んでいたと続く(307)。そして、ジェスウェイ夫人は、「その人は、他の誰よりも事の顛末を知っている私ヘスキャンダルを秘密にするよう、同封した手紙を書いたのです」(307)と記し、エルフリードがジェスウェイ夫人に宛てた手紙(282)を添付するのである。

ジェスウェイ夫人の手紙へエルフリードが書いた手紙を添付するということは、エルフリードが書いたテキストに、ジェスウェイ夫人が書いたテキストを上書きすることになるのである。皮肉にも、エルフリードの手紙は、ジェスウェイ夫人が作りだしたエルフリードの過去へ更なる信憑性を付与するのに一役買うことになり、エルフリード自身が過去の恋人達との関係について包み隠さずナイトへ打ち明けなかったことや、ナイトがジェスウェイ夫人の部屋に残されていた書き損じの手紙を事前に目にしていたことから、ジェスウェイ夫人の巧妙な誘導によって、ナイトは夫人が捏造したエルフリードの過去を真に受けてしまうのである。このように、ジェスウェイ夫人の手によって巧妙にパリンプセストされたエルフリードの過去は、ナイトとの結婚の破談を決定的なものにするのである。

ジェスウェイ夫人は、エルフリードの過去の語りなおし/再生という役割を終え

たかのように、手紙を残して亡くなってしまう。亡くなった息子同様に、エルフリードの過去についての語り手/再生者がいなくなったことで、エルフリードの過去にまつわる真相は二度と語られることはない。つまり、過去についての真相が明示される代わりに、手紙という書かれたテキストが残され（ナイトは破棄してしまうが）、手紙の読み手にエルフリードの過去についての解釈は委ねられるのである。

このように過去に起きたことに対して解釈を与え、その行為の意味を語りなおす/再解釈していくことで物語は進展していく。一見、書かれた/語られたテキストにたいする解釈は書かれなかった/語られなかったテキストとしてエルフリードの物語を補完しているかのようにみえる。しかし、補足された解釈は事の真偽とは無関係であり、絶えず新たな解釈がおこなわれていくことで、書かれなかった/語られなかったテキストが完成することはない。つまり、未完の物語として、エルフリードの物語は新しい解釈を補いながら再構築されていくのである。

ジェスウェイ夫人による手紙の偽造からも明らかなように、*PBE* を通して、エルフリードの過去についての語りなおしが執拗におこなわれる一方で、エルフリードの未来、つまり小説の展開は予見的な発言によって示唆されるのである。書かれたテキストに対する解釈として、最後にエルフリードの物語に上書きされるのが、女系の遺伝という彼女の女系の親族に関する説話/神話である。ハーディの作品において、家系と遺伝は重要な要素として機能している。オツールはハーディの作品における家系の表象について以下のように言及している。

The particular types of genealogical events that Hardy repeatedly incorporates into his plots are characterized by their intersection with fictions of various sorts—lies, fraud, fantasy, or narrative interventions (such as the legends circulated about the d'Urbervilles or the gossip circulated about Jude Fawley's ancestors). (O'Toole 18)

ハーディの作品における遺伝の表象は二種類に区分される。*Tess of the D'Urbervilles*、*The Well-Beloved* (1897)、*A Laodicean* (1881)、'For Conscience' Sake' などにみられる、視覚的に認知可能な顔や肖像画などによる、親子や先祖と子孫などの血縁間におけ



る外見の類似としての遺伝の表象と、オツールが指摘している伝説(legends)、うわさ話(gossip)などの口承による遺伝の表象である。PBEにおける遺伝の表象は後者にあてはまり、エルフリードの行動は母系の遺伝と強く結び付けられている。

作品の半ば過ぎ、26章で、ラクセリアン家の地下納骨所でステープンスは棺のプレートに書かれたエルフリード令嬢(Lady Elfride<sup>1)</sup>) (234)についての物語を耳にする。ラクセリアン家に生まれたエルフリード令嬢は、歌手と駆け落ちをしたのである。<sup>2)</sup>

Well, the poor thing died at her first groaning, and her husband—who was as tender-hearted a man as ever eat meat, and would have died for her—went wild in his mind, and broke his heart (so 'twas said). Anyhow, they were buried the same day—father and mother—but the baby lived. Ay, my lord's family made much of that man then, and put him here with his wife, and there in the corner the man is now. (234)

娘の結婚を知った父親は怒り狂ったが、結局、結婚を認める。しかし、「可哀想に、エルフリード令嬢は初めての出産で命を落としてしまい、夫も悲しみの余り、同じ日に亡くなってしまった」(234)。そして、ラクセリアン家の人々は夫を丁重に扱い、一族の地下納骨所へ夫婦と一緒に埋葬したのである(234)。さらに、話は残された赤ん坊へと及ぶ。残された赤ん坊は祖母に育てられ、美しい娘に成長したため、「副牧師と駆け落ちしなければならなくなったのさ——それが今のスワンコート牧師というわけさ」(234)と残された娘の駆け落ちが語られる。この副牧師が今のスワンコート牧師であるため、ここで語られているエルフリード令嬢とはエルフリードの祖母であり、残された赤ん坊はエルフリードの母親だということが判明する。エルフリードの祖母だけでなく、母親もまた駆け落ちをし、娘を残して亡くなっていることから、共同体の人々にとって、駆け落ちする習慣は狂気や痛風のように、ラクセリアン家の女性達に脈々と受け継がれていく遺伝的な行為にみえるのである(234-5)。<sup>3)</sup> さらに、シメオン(Simeon)は「エルフリードの母はもっと色黒で、エルフリードの髪と目は祖母に似ている」(235)とエルフリードと祖母の外見上の酷似を指摘する。このエルフリードが母親よりも祖母に外見が似ているという指摘に

よって、エルフリードと祖母の外見が重なり合うだけでなく、あたかもエルフリードが祖母の辿った人生を繰り返しているかのような印象が作り出される。それゆえ、エルフリードの祖母と母の物語はエルフリードの人生と重なり合い、エルフリードが彼女の中に流れるラクセリアン家の女系の遺伝によって動かされているかのような錯覚を聞き手/読み手に与えるのである。さらに、地下納骨堂で語られた女系に流れる遺伝の物語は、後の作品展開の予告となっているのである。

共同体の人々によって、エルフリードの祖母や母の物語が語られたように、彼女の死後、「可哀想なエルフリードの残りの歴史」(351)はユニティ(Unity)によって語られる。ユニティはスティーブンとナイトに、ラクセリアン卿(Lord Luxellian)が、ラクセリアン第一令夫人(the first Lady Luxellian)の死後、母親を失った二人の幼い娘を抱えて困っており、「実は、噂では、幼い娘達が父親にエルフリードさんに家に来てもらうように頼んだところ、二人が良い子にしていたらそうするよと父親が言ったようだ」(352)とエルフリードの結婚に関する噂を口にする。このユニティの発言は、*PBE*の語りの特徴でもある伝聞による語りの構造を明確に提示している。推測を意味する「多分(perhaps)」が用いられていることから明らかであるが、ユニティはラクセリアン男爵の発言を実際に聞いたわけではなく、人々がエルフリードとラクセリアン男爵の結婚について推測して述べた発言(噂)を聴いたに過ぎないのである。この結婚についての噂の信憑性が疑わしいことは明白であるが、ここでは噂の内容の真偽というよりは、むしろ、エルフリードにまつわる物語が伝聞と憶測によって構築されているということが重要なのである。

また、ここで母親を失った幼い娘たちがエルフリードのことを“little mamma”(38/351)と呼んでいたことが再度指摘されるが、この幼い娘達の発言は未来を予見するものとなる。さらに、幼い娘達とエルフリードが「酷似している」(235)ことや、法的には関係はないが、エルフリードは血筋としてはラクセリアン家と繋がりがあり、もし女性を男爵として指名することができたとしたら、“Lady Luxellian”(235)になっていたという指摘は、エルフリードの将来の予表となっている。また、発言だけでなく、生前のラクセリアン第一令夫人の「ぼんやりとして病的な(ill-defined and watery look)」(135)姿や、やせ細った腕に巻かれたプレスレット(132)などは、エルフリードの未来を体現しており、エルフリードの経験は祖母だけでな

くサー・ヒューゴー・ラクセリアンの第一夫人(the first wife of Sir Hugo Luxellian)の経験と同化する(O' Toole 64)ため、エルフリードの結婚生活についての詳細が描かれることはないにもかかわらず、エルフリードの結婚生活は既知の情報であるかのように読者はとらえてしまうのである。このように、作品の展開を暗示するような発言や外見上の類似はたびたび作品中にはみられる。

'You are familiar of course, as everybody is, with those strange sensations we sometimes have, that the moment has been in duplicate, or will be.'

'That we have lived through that moment before?'

'Or shall again. Well, I felt on the tower that something similar to that scene is again to be common to us both.' (155)

この同じような出来事の繰り返しという感覚が過去においても未来においてもあるというエルフリードの発言は、読者が *PBE* に対して抱く感覚とまさに同じである。それゆえ、スティーブンが列車の中で見た夢(344-5)も、ラクセリアン令夫人(エルフリード)の死を暗示する予知夢となるのである。このように、*PBE* においては、外見上の類似や、似たような行為の繰り返しによって、作品の展開が事前に提示されている。エルフリードの過去の語りなおしと、未来を予見させる発言や行為は、エルフリードの人生をある決められた原型(archetype)、ラクセリアン令夫人の神話、へと押し込んでいくのである。<sup>4)</sup>

*PBE* においても、エルフリードにまつわる様々な事柄の真相は提示されることはない。物語は変容し続け、エルフリードの墓のプレートに刻まれた "Elfride, Wife of Spenser Hugo Luxellian, fifteenth Baron Luxellian: Died February 10, 18 -" (349) が彼女の物語に最後に上書きされることで、エルフリードの物語は終わる。エルフリードの亡くなった恋人の墓が彼女の過去を象徴する記号として機能していたように、エルフリード自身の墓は彼女につけられたエンブレムであり、彼女の人生を象徴し、エルフリードの死後、共同体の人々は彼女の墓のプレートを見るたびに、ラクセリアン令夫人に流れる女系の遺伝の神話を想起するのである。

エルフリードの物語は共同体の人々、ジェスウェイ夫人、スティーブン、ナイト

らの言説によって形成され、神話化されていく。エルフリードの物語は執拗な反復とパリンプセストによって創られており、声を奪われたエルフリードが関与することはできない。彼女自身の物語でありながら、エルフリードは形骸化し、ただ彼女に付随していた印象のみが残存するのである。さらに、エルフリードの物語へ女系の遺伝の説話が加わることで、その類似性から、彼女の人生はラクセリアン令夫人の人生と重なり合い、融合する。そして、女系の遺伝という原型にはめこまれたエルフリードの物語は、ラクセリアン令夫人の神話として共同体の人々によって語り継がれていくのである。

## 注

1) 文化的な背景として、西欧では、親や親族と同じ名前を子供へつけることは一般的におこなわれていることや、エミリー・ブロンテ(Emily Brontë)の *Wuthering Heights* (1847) のキャサリン(Catherine)のように、文学作品には同じ名前を持つ登場人物がしばしば登場することも考慮に入れるべきだと思うが、アヴィス、エリザベス＝ジェーン(Elizabeth-Jane)のように、ハーディの作品にはエルフリード以外にも親族と同じ名前を持つ人物が登場する。また、*Wuthering Heights* と *PBE* には家系の物語、反復、墓など共通点がみられ、ヒリス・ミラー(J. Hillis Miller)が *Wuthering Heights* における反復の効果について興味深い分析をおこなっている(42-72)。

2) 1764年におきた、スーザン令嬢(Lady Susan Strangeways)と彼女の俳優の夫、ウィリアム・オブライエン(William O'Brien)の有名な駆け落ちが話の基になっている(Florence 250)。また、Oxford版の注によると、ハーディの祖父はこの夫婦の地下納骨所を建てている(370)。

3) 'Waiting Supper' においても、秘密結婚が女系の遺伝として描かれている。"I should not have begun it if I had not meant to carry it through! It runs in the blood of us, I suppose." She alluded to a fact unknown to her lover, the clandestine marriage of an aunt under circumstances somewhat similar to the present." (*Changed* 36)

4) ソフィー・ギルマーティン(Sophie Gilmartin)はエルフリードの墓のプレートにはラクセリアン令夫人とかかかれている為、彼女とスティーブン・ナイトの関係は語られることはなく、消えてしまうことから、"He [Hardy] has written of how geological and genealogical time can erase the stories of the dead" (Gilmartin 225) と指摘している。

## 引用文献

- Bullen, J. B. *The Expressive Eye: Fiction and Perception in the Work of Thomas Hardy*. Oxford: Clarendon Press, 1986.
- Devereux, Jo. "Thomas Hardy's *A Pair of Blue Eyes*: The Heroine as Text." *The Victorian Newsletter* 81 (Spring 1992): 20-23.

- Gilmartin, Sophie. *Ancestry and Narrative in Nineteenth-Century British Literature: Blood Relations from Edgeworth to Hardy*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Gittings, Robert. *The Older Hardy*. London: Heinemann, 1978.
- Hardy, Florence Emily. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. London: Macmillan, 1965.
- Hardy, Thomas. *A Changed Man; The Waiting Supper, and Other Tales: Concluding with The Romantic Adventures of a Milkmaid*. New York: AMS Press, 1984.
- . *A Group of Noble Dames*. New York: AMS Press, 1984.
- . *A Pair of Blue Eyes*. Ed. Alan Manford. Oxford: OUP, 2005.
- Miller, J. Hillis. 'Wuthering Heights Repetition and the "Uncanny."' *Fiction and Repetition: Seven English Novels*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1982. 42-72.
- Millgate, Michael. *Thomas Hardy: A Biography Revisited*. Oxford: OUP, 2006.
- O' Toole, Tess. *Genealogy and Fiction in Hardy: Family Lineage and Narrative Lines*. Basingstoke: Macmillan, 1997.
- Richardson, Angelique. "'Some Science Underlies All Art': The Dramatization of Sexual Selection and Racial Biology in Thomas Hardy's *A Pair of Blue Eyes* and *The Well-Beloved*." *Journal of Victorian Culture* 3/2 (1998): 302-38.
- Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own*. New Jersey: Princeton UP, 1999.

# The Path Viviette Chooses: A Study of Walking in *Two on a Tower*

MASAKI YAMAUCHI

## 1. Introduction

The beginning of *Two on a Tower* is unique, compared with that of the other Thomas Hardy novels. He often starts his narratives by describing the movement of the character, especially the act of walking. Such a beginning is very different from the traditional form of the novel opening: earlier novelists favored the kind of opening that firmly places characters in the context of a precisely located time and place, enabling the reader to situate the action in relation to familiar elements of moral codes and conventions. It is not because the narrative starts with his favorite scene featuring the character's walking, but because it starts with the movement of a carriage that this novel differs from his other novels. Unlike the typical Hardy novels where a character is walking alone, the moving carriage is clearly depicted in the opening chapter in *Two on a Tower*.

Viviette Constantine is Hardy's only heroine who was depicted as belonging to the ruling class in his characters. "Hierarchies of class and status were commonly built out of and around walking" (Amato 10) since the seventeenth century. Those who had to walk everywhere were considered inferior to those who could afford to ride in a carriage. Viviette does not belong to the lower-class whose members walk out of necessity rather than choice, but instead is part of the upper-class or those who are privileged to ride. Unlike the pedestrians in Hardy's other works, it is for this reason that she can only make her first appearance riding on a carriage from the outset of the story. As the narrative develops, however, she rides the carriage less and less. Due to the death of her husband, Viviette is

forced to economize, thereby reducing her carriage use, which she soon decides to forgo altogether in favor of walking everywhere. She frequently walks on the path between her estate, Welland House, and the Rings Hill Spear where her paramour, who belongs to a different social class, and keeps vigil to the stars in the tower.

She encounters various troubles when traversing the path stretching between the two manors. This paper examines how the act of her going back and forth between the estates on foot instead of by carriage is represented in the text and what function it performs in the development of the narrative, including the consideration about the path itself.

## **2. Mobility and the Imagination**

What makes Viviette different from the other active and healthy heroines of Hardy's stories is the lacking of her mobility normally inherent to her social class. Her husband, Blount Constantine, has gone out hunting to Africa by himself under the pretext of the geographical exploration, which has had the effect of sequestering Viviette away from polite society, and confining her to the Constantine's house for many years. She is deprived of her freedom of movement and association with others, so she is inevitably depressed. Such a depressed figure like her is often depicted at the beginning of the narrative. Viviette's ennui is evident in passages such as: "The drive to the base of the hill was tedious" (4)<sup>1)</sup>, "she frequently came out here for a melancholy saunter after dinner" (41) and "she replied with dry melancholy" (56). In addition, her physical gestures are another illustration of the same point: "She's neither sick nor sorry, but how dull and dreary she is. . . . she leans upon her elbow. . . . she yawns. . . . mooning her great black eyes" (16), "Her elbow rested on a little table, and her cheek on her hand" (25). Before she encounters her sweetheart on the tower, she is the epitome of "walking weariness" (17). Her everyday life oppressed by ennui is quite different from that of villagers who are required to traipse long distances back and forth to

work, usually laden with goods. Another cause of her melancholy is the surroundings that restrict her movement. In the text, she is described as being “isolated” (21) and “they [villagers] seldom met a Constantine” (21). What makes her depressed and deprives her of her mobility is the fact that “Lady Constantine lapsed back to immured existence at the house, with apparently not a friend in the parish” (128).

The novelist, Paul Theroux has commented about mobility and the imagination. He contends that,

The most individually creative societies are those which permit the greatest mobility, and the activity of creation is unthinkable, or else extremely difficult, in societies which restrict people's movements. (Theroux 107)

It is characteristic of authoritarian regimes to regard mobility as the most dangerous freedom. This characteristic might be true of the relationship between Viviette and her husband. Viviette, who has no physical mobility and whose freedom is limited and is not free mentally, is in a position where hope of movement is dead; where there is no imagination, but only the misery of having to surrender to captivity.

It was little beyond the sheer desire for something to do — the chronic desire of her curiously lonely life — that had brought her here now. She was in a mood to welcome anything that would in some measure disperse an almost killing *ennui*. She would have welcomed even a misfortune. (italics original

5)

Her melancholy is “by circumstance far more than by quality” (22). She decides to turn over a new leaf and enter the tower that has caught her eyes by chance.



She does this to gain respite from her intolerably tedious situation. And there, she falls in love with Swithin St. Cleeve, a man several years her junior. Unlike Viviette, he has no limitation upon his movement, and, staying overnight on the tower, can allow his imagination to roam among the starry spheres as freely as he likes.

### 3. Viviette's Walking

This section examines why Viviette restrains herself from using her carriage in favor of walking anywhere she goes, and considers the consequences of her walking. The narrative starts to develop as she, in an effort to find solace in her tedious days, decides to visit the tower on foot instead of taking her carriage.

At the tower she encounters Swithin. She is fascinated by his attractiveness and quite predictably falls in love with him. She gives him anew permission to use the tower as an observatory and pledges to visit him to learn some secrets about the scintillating stars overhead. His allure tightens its hold on her imagination and grows more enchanting than in reality while they are apart.

"[S]omething more than the freakishness which is engendered by a sickening monotony" (26) compels Viviette to ascend the tower. Just after her revisit, the narrator adds, "Three years ago, when her every action was a thing of propriety, she had known of no possible purpose which could have led her abroad in a manner such as this" (26). The narrator intimates how unnatural it is for a married woman to venture out alone at night to meet a man. Viviette considers her revisit at night to be unbecoming. For this reason, her walking to the tower shows her emotional conflict:

A person who had casually observed her gait would have thought it irregular; and the lessenings and increasings of speed with which she proceeded in the direction of the pillar could be accounted for only by a motive much more

disturbing than an intention to look through a telescope (26).

Her hesitation or wavering in visiting him is evinced in “the lessenings and increasings of speed.” Although she hesitates initially, she gives way to temptation later. After her visit, she gives him an equatorial and other instruments for his study, builds the cabin by the tower for his convenience, and then makes a plan to pave a path which “was to be made across the surrounding fallow, by which she might easily approach the scene of her new study” (50). One should note here that she decides to pave the soil not for “the road” for a carriage but for “the path” (50) for pedestrians. It is because she thinks that the visit to the tower must be secret. The rumor is, however, prevalent among the villagers: it is not the moon and stars but the pretty astronomer who draws them down from the sky to please her that she really cares for. Hearing that, she gives up the plan and says to Swithin; “The path that was to be made from the hill to the park is not to be thought of. There is to be no communication between the house and the column” (51). She is extremely reluctant to be seen venturing a personal visit.

Likewise, she seems unwilling to be seen walking with Swithin. When she goes back to the house after her first visit to the tower, she insists that she prefer to “go alone” (11). In addition, Swithin is so delighted with the equatorial furnished for the observation that he entreats her to look at the stars seen through the equatorial. They start for the tower from her mansion at night in order to fulfill his desire, but the atmosphere enveloping their walking together is not that of the lovers:

Very little was said by either till they were crossing the fallow, when he asked if his arm would help her. She did not take the offered support just then; (54)

Even if there is no fear to be seen, on her visit to the tower and even when walking with Swithin on a deserted path at night, she always takes precautions not to be seen by the villagers.

When they, at night, head for the Welland House from the station after they get married in secret, the manner they walk is similar in atmosphere to the preceding one aforementioned: its strange lack of blissfulness a newly-wedded couple never fail to emanate.

The walk to Welland was long. It was the walk which Swithin had taken in the rain when he had learnt the fatal forestallment of his stellar discovery; but now he was moved by a less desperate mood, and blamed neither God nor man. They were not pressed for time, and passed along the silent, lonely way with that sense rather of predestination than of choice in their proceedings which the presence of night sometimes imparts. (122)

Swithin is crestfallen to learn that what he believed to be his stellar discovery had already been credited to another, and he wanders inconsolable in the rain without an umbrella. This sodden wandering results in serious illness. Such a miserable memory of Swithin is purposely narrated in their walking scene, thus slipping in a menacing effect on what should be a joyous occasion. This is a harbinger that brings along gloomy forebodings for their marriage.

As cited above, it is only at night that they can walk together outdoors. The darkness and solitude enable them to enjoy a night's walk together. Why does Viviette worry about being seen walking with a member of the opposite sex? A clue to answering this question is partly given in the implications placed on a couple walking together in those days.

#### 4. The Boundary between “public” and “private”

Walking together has long been regarded as a typical mode of courtship as well as the primary means of locomotion for humans until recent times. According to Solnit, “[t]he pair walking gave the lovers a semiprivate space in which to court, . . . and such rustic landscape features as lovers’ lanes gave them private space in which to do more” (Solnit 232).

To say that a pair were “walking “ or “walking-out” often carried the sense of an official courtship, and to be seen walking with a girl was considered to be a way of staking a claim and making one’s intentions public. (Taplin 58)

This is an idea hard to understand but, in the time past, was an important implication in the context of young people in love. If Viviette allows others to witness her walking alone with Swithin, it would have meant that she was prepared to admit their intimate relationship to the public. In addition, walking out together sometimes signified that the relationship was no longer platonic and had entered the realm of a settled affiliation or a conjugal understanding. Wallace examines the meaning of walking together in James Joyce’s novella *The Dead*. At the end of the narrative, the husband, the main character, is very surprised at his wife’s confession. The husband who has discovered that his wife had a suitor in her youth asks if she loved that now-dead boy, and she says that she used to go out walking with him. Her reply intimates that theirs was a physical relationship with some serious emotional involvement. (Wallace 30) This episode shows that the sexual innuendo associated with walking together makes women’s walking, even on local footpaths, unusually perilous to their reputations. What makes Viviette morbidly nervous about strolling with Swithin clearly originates in the cultural implication of walking together.

Viviette is officially the wife of Sir Blount and also should be “a married

example" (50) in her parish. As a married woman, propriety dictates that she should not be seen walking with Swithin. Therefore, she can only steal away to the tower at night in order to meet him.

Viviette is emotionally preoccupied with the question of whether her relationship with Swithin should be made public or remain private. When they are planning to furnish an equatorial and other tools for the observatory, she, fearful of the rumor about their connection, says, "astronomy is my hobby privately. . . . There is a reason against my indulgence in such scientific fancies openly" (51). She refuses to get involved publicly in his astronomical studies on the tower. His earnest appeal, "you *do* take as much interest as before, and it *will* be yours just the same", is rebuffed by her terse reply, "I dare not do it openly" (51). Likewise, when the equatorial ordered arrives, Swithin can not but obey her instruction, "you must not come openly; such is the world" (53). One can easily imagine how fearful she is of their relationship becoming too overt: "As astronomer and astronomer there was no harm in their meetings; but as woman and man she feared them" (61).

While the news of her husband's death might well remove the obstruction that has barred their marriage, the circumstance has not changed in which Viviette feels herself forbidden to walk with Swithin. There is the scene where Viviette and Swithin happen to see Torkingham, who stands with his back toward them, when they are walking together. Swithin, who wants to get married as soon as possible, queries, "Would it be well for us to meet Mr. Torkingham just now?" She retorts, "Certainly not" (90), and pulling his arm, she instantly marches down the right-hand road. This scene indicates that she still regards the two of them walking together to be inappropriate, although Blount's death puts her in a situation where she will no longer be reproached walking accompanied by a man. For the sake of appearances, however, she rebukes him when he requests to meet her more often.

Out of the frying-pan into the fire! After meanly turning to avoid the parson, we have rushed into a worse publicity. It is too humiliating to have to avoid people, and lowers both you and me. The only remedy is not to meet. (91)

Nevertheless, one episode breaks down this boundary between “public” and “private” that she has made proper use of; specifically, it is when Viviette learns that Swithin may be on death knell due to wandering in the heavy rain. Even before learning the details of his illness, Viviette is worried about whether or not Swithin’s research article will be met with high esteem. She thinks “she would have gone on to his house, had there not been one reason too many against such precipitancy” (61), but she never does go. However, when Viviette eventually does learn of the seriousness of his illness, she hastens to his house “in that state of anguish in which the heart is no longer under the control of the judgement, and self-abandonment, even to error, verges on heroism” (63). This “error” means she unconsciously steps over the boundary that has protected her from disgrace. This is the only case where she acts on impulse without being anxious about her reputation. However, once she learns of his recovery from the fatal illness, she deliberately comes to his house “in her driving-chair” (74) in order to gloss over her own “error”. The significance of her coming again but “in her driving-chair” is that she finds it important to keep up appearances as a ruling class as soon as she recovers her composure of mind.

She is also careful about the relationship with Swithin when he talks to her about his inheritance. What is at issue here is that his estranged uncle leaves him a handsome legacy on the condition that Swithin should refrain from marrying before he turns 25. She comes to the conclusion that his “marriage with her had not benefited him” (213) and that dashes any hope of declaring theirs a “public wedding” (208). Viviette spurns Swithin even when he refuses an annuity from the misogynic uncle who has invited him to jilt her and visit the southern

hemisphere. She clearly discerns the uncle's intent at having penned such a vitriolic letter, and says that she wants nobody to know she has been out this morning. "And forbidding Swithin to cross into the open in her company, she left him on the edge of the isolated plantation, which had latterly known her tread so well" (209).

The proper use of "public" and "private" has something to do with her pride of class-consciousness. She considers that she can not make their affair public until Swithin becomes the right man for her to marry. When Swithin makes an appeal to her to make public their marriage in order to clear up Helmsdale's misunderstanding about his love affair, she refuses to disclose their wedding because she prefers to maintain her social credit rather than redeem his reputation:

She soothed him tenderly, but could not tell him why she felt the reasons against any announcement as yet to be stronger than those in favor of it. How could she, when her feeling had been cautiously fed and developed by her brother Louis's unvarnished exhibition of Swithin's material position in the eyes of the world? — that of a young man, the scion of a family of farmers recently her tenants, living at the homestead with his grandmother, Mrs Martin (176).

Both her predilection to follow social conventions and apprehensions for Swithin's future as a woman his senior prescribe that she should not be seen walking with him, although he does not mind at all being seen with her.

Welland House realizes such an attitude of her. She faithfully obeys the instruction from her husband that "I(Viviette) would not so behave towards other men as to bring the name of Constantine into suspicion" (23). She originally gives up her visit to Swithin in spite of knowing the fact that he is suffering from a painful illness. The reason is that she, as a wife, finds it entirely improper to meet him again. She does her best to quell her impulses towards him, as she thinks

that these impulses are “inconsistent with her position as the wife of an absent man, though not unnatural in her as his victim” (70). She goes “heavily and slowly back, almost as if in pain” (69) instead of coming to his house.

Viviette fears that should her tryst be known to all and its impropriety and inconsistency declared, she might disgrace her family and her position as a wife of high standing. Welland House represents her social conventions, while Ring’s Hill Speer where Swithin observes the stars every night is a symbol of possible sexual achievement. The tower stands as a “phallic presence to which she, in her burning loneliness, turns and returns until she achieves both maternity and death within it” (Casagrande 180). Welland House and church represent social customs she must obey as a wife in the south of her parish, while Ring’s Hill Speer, in the north, harbors Swithin, whom she loves as a woman. She always observes the distinction between “public” and “private”, in daytime and at night, and going there by carriage and on foot, in order to associate with him secretly. That is to say, she dare not plunge across “the ragged boundary which divides the permissible from the forbidden” (69).

### **5. Each Path They Choose**

Finally, we consider the role of the paths through the narrative. Since Viviette realizes that their marriage can be a burden on Swithin’s brilliant future, the narrative represents the paths on which she walks and those on which he will tread, respectively. Her paths are described as the “winding.” When she discovers that their marriage contract is invalid, because her first husband was still alive at the time she married Swithin, she refuses to have the ceremony repeated because she knows now it will jeopardize his future.

The sense of her situation obscured the morning prospect. The country was unusually silent under the intensifying sun, the songless season of birds



having just set in. Choosing her path amid the efts that were basking upon the outer slopes of the plantation, she wound her way up the tree-shrouded camp to the wooden cabin in the centre. (underline mine 203)

This quotation reveals that her inner nature synchronizes with this scene, and the path which she chooses is “winding” and hard to manage. After Swithin left her in order to observe the stars in Africa, she realizes that she is pregnant, and so she tries in vain to bring him back. She grieves at the bad conclusion and walks alone to her house.

In her walk home, pervaded by these hopeless views, she passed near the dark and deserted tower. Night in that solitary place, which would have caused her some uneasiness in her years of blitheness, had no terrors for her now. She went up the winding-path, and , the door being unlocked, felt her way to the top. (underline mine 235)

The same may be said of this scene. Then, she enters the tower on her way home. The important point to note is that the stair which leads to the observatory in the tower is described as a “winding staircase” (55, 126, 141) or “winding tower-steps” (204) so far, but now, the stair is described as a “path” as soon as Viviette and Swithin separate and she only uses the stair.

Compared with her path, Swithin’s path is to go straight and leads to lustrous fame as an astronomer. Sensing his fate, she makes him walk the straight path.

. . . Her conviction was that she who, as a woman many years his senior, should have shown her love for him by guiding him straight into the paths he aimed at, had (though in some respect unwittingly) blocked his attempted career for her own happiness. (underline mine 208)

She realizes that declaring their marriage legal portends to an unhappy ending for her prodigal boy, so she persuades him to get back on his intended path.

. . . Without her, he had all the world before him, four hundred a year, and leave to cut as straight a road to fame as he should choose: with her, this story was negatived. (underline mine 213)

She is conscious of her capacity to obstruct and trample his brilliant future.

. . . The one bright spot is that it saves you and your endowment from further catastrophes, and preserves you to the pleasant paths of scientific fame. I no longer lie like a log across your path, which is now as open as on the day before you saw me, and ere I encouraged you to win me. (underline mine 247)

It is clear that their paths have always been different from each other: hers, a winding labyrinth on the one hand, and his, a straight and promising avenue to acclaim on the other. Swithin must empathize with her feelings and answer her earlier question: "I wonder you can keep in the path." (54) He makes a decision to walk alone on his own way to leave her, instead of answering her question.

When he finishes his astronomical observation and comes back to his native home, he walks with the vicar. While listening to him about how the villagers, including Viviette, are getting on these days, he makes his way to the fork in the road between Welland House and his own home.

. . . He might have accompanied the vicar yet further, and gone straight to Welland House; but it would have been difficult to do so then without provoking inquiry. It was easy to go there now: by a cross path he could be at the mansion almost as soon as by the direct road. And yet Swithin did not

turn; he felt an indescribable reluctance to see Viviette. (255)

He is confronted by two alternatives again: the one is the path to Welland House, the other is to his own home. However, his path does not lead to her mansion directly or straightly because the path to Viviette is "winding." His choice presages her fateful ending. They never walk again on the same path. Hardy shows in his other works that once one chooses one way, one can never return and choose an alternate path. The concrete image of spatial movement that indicates what direction one should choose and which path to navigate provides a propitious analogy with which characters can convey their inner feelings. A direct and resolute choice of path to be taken represents the choice of life.

## 6. Conclusion

Ring's Hill Speer where Swithin observes the stars is associated with "night", "walking", "desire" and "private", while Welland House in which Viviette dwells is associated with "daytime", "carriage", "convention" and "public" for her. The path, which connects these two conflicting spots is, as it is depicted in the opening scene of the novel before Viviette visits the tower, "a winding path"(3) and symbolizes their difference in social standing, the generation gap, and social customs. However, her lonely situation produced by her husband's absence makes her choose to walk the path. Despite being aware of how dangerous and troublesome the path is for her, she continues to walk it. The narrative develops and follows Viviette walking back and forth between these two estates. Her walking is the dangerous act that earnestly tries to connect the places, which represent two different sets of values, morals and class consciousness. Entering the tower from the roads other than the public road symbolically means that Viviette is trespassing on private property and the "winding path" to the tower symbolically represents "winding" love between Viviette and Swithin. We can

read her tragic and conflicted fate by following her walking when she makes every effort, at times, to meet Swithin, even if it means breaking her promise to her husband.

This article was first presented orally at the General Meeting of the Thomas Hardy Society of Japan on Nov. 1, 2008, and then added to and revised.

## Notes

1) Thomas Hardy, *Two on a Tower*. (Ed. Sally Shuttleworth. London: Penguin, 1999). All further quotations from this work will be identified by page number of this edition.

## Works cited

- Amato, Joseph A. *On Foot: A History of Walking*. New York: New York UP, 2004.
- Casagrande, Peter J. *Unity in Hardy's Novel*. London: Macmillan, 1982.
- Hardy, Thomas. *Two on a Tower*. (1882) Ed. Sally Shuttleworth. London: Penguin Books, 1999.
- Page, Norman. *Thomas Hardy: The Novels*. New York: Palgrave, 2001.
- Solint, Rebecca. *Wanderlust: A History of Walking*. New York: Penguin Books, 2001.
- Taplin, Kim. *The English Path*. Sudbury, Suffolk: Perry Green Press, 2000.
- Theroux Paul. "Mobility and the Imagination" *Mobility for Man and Society: the IATSS Symposium on Traffic Science 1978*. Tokyo: Kokusaikoutsuanzengakkai, 1978. pp.107-110.
- Wallace, Anne D. *Walking Literature, and English Culture: The Origins and Uses of Peripatetic in the Nineteenth Century*. Oxford: Macmillan, 1982.

From Vertical to Horizontal:  
The Primordial Structure of a Town and its Collapse  
in *The Mayor of Casterbridge*

NOBUYOSHI KARATO

I. Introduction

In 1883 Thomas Hardy (1840-1928) planned to write a novel where a town in southern England, Dorchester, would play the role of a character. Early in 1884, Hardy started to make a search among the files of the local newspaper, the *Dorset Country Chronicle*, and “became absorbed in the history and fabric of the town, its pattern of streets based on the camp set up by the Romans” (Tomalin 200). *The Mayor of Casterbridge* (1886)<sup>1)</sup> is a novel in which the town is expected to play an active and important role by the author; one of the central aims of this novel is to “recover of the historical Dorchester of the second quarter of the nineteenth century” (Millgate 231). Hardy himself states as follows: “‘Casterbridge’ is a sort of essence of the town as it used to be, ‘a place more than Dorchester than Dorchester itself’” (*Later Years* 144). Accordingly, Casterbridge in the novel belongs to the past and represents something lost. There is almost no room for doubt that *The Mayor of Casterbridge* is connected with Hardy’s article, “The Dorsetshire Labourer,” which was printed in *Longman’s Magazine* in 1883, in which he deplores that villagers “have lost touch with their environment, and that sense of long local participancy” (*Personal Writings* 182).<sup>2)</sup> We can assume it was the sense of community that was gradually lost, something that Hardy attempted to preserve in the novel.

Critics tend to place a special emphasis on Casterbridge as Dorchester and regard Casterbridge as an eyewitness of the good old days when town and village communities were maintained. J. B. Bullen, for example, points out that

“something about Casterbridge . . . suggests historical continuity and social community” (166), and J. Hillis Miller also says that “[Casterbridge is] not so much a stable community . . . as a community in the midst of rapid and disruptive change” (46). However, what is the “community” when we look on Casterbridge as a sample of close-knit communities in the past and try to explain the contents of “community” historically as well as socio-economically? It seems that the contents of “community” in *The Mayor of Casterbridge* had not fully been examined, especially in the context of the history of a town or city itself. Since Hardy constructed this fictional town from his knowledge of and research on the real town, Dorchester, my approach is based on the sociogenetic study of what the origin of city and town would be, to a certain extent, in order to clarify what a “community” once meant for its inhabitants.

In the following sections, I first examine the historical past of Casterbridge in which the sense of “community” was still alive by referring to the original functions of a town or city in the historical context. Second, I discuss the historical context and results of the socio-economical modernization of Casterbridge. And finally, I conclude that the two grave consequences resulting from the modernization of the town, the dissolution of a “community” and the ensuing rootlessness of humans, are symbolized by the horizontal, centrifugal movement of “van,” “gig,” “wagon,” and “railway” as well as the wandering of characters, and that Henchard’s exile from the town and his death equally represent the decay of the vertical, centripetal power of a town in which the church and its tower, soaring as a landmark, originally collected humans and made up a “community.”

## **II. The Ancient Verticality of Casterbridge**

Among all of Hardy’s novels, *The Mayor of Casterbridge* is the only one that bears the name of a town in the title and in which the town plays a significant role. Casterbridge is closely connected to the real world and scenery with topographical and archeological associations. The time of the novel is set back to the 1840s, that

is, to the early Victorian era. In the scene where Susan and Elizabeth-Jane approach Casterbridge, Hardy depicts the outside aspect of the town in complete detail. Elizabeth-Jane comments: "What an old-fashioned place it seems to be! . . . It is huddled all together; and it is shut in by a square wall of trees, like a plot garden ground by a box-edging"; later the narrator complements her description as follows: "From the centre of each side of this tree-bound square ran avenues east, west, and south into the wide expanse of corn-land and coomb, to the distance of a mile or so" (29). According to Yi-Fu Tuan, a town or city originally assumes the geometric shape of "a circle, square, rectangle, or other polygon" (*Topophilia* 158); the squareness of Casterbridge faithfully reflects the traditional form of a town or city, especially of Roman *civitas*. In fact, the narrator calls our attention to the vestiges of Durnovaria:

Casterbridge announced old Rome in every street, alley, and precinct. It looked Roman, bespoke the art of Rome, concealed dead men of Rome. It was impossible to dig more than a foot or two deep about the town fields and gardens without coming upon some tall soldiers or other of the Empire, who had laid there in his silent unobtrusive rest for a space of fifteen hundred years. (70)

As the story unfolds, the narrator will constantly remind readers of this indelible imprint of the Roman Empire. In regard to the second sentence of this quotation, it will be helpful to refer to Hardy's own experience.

In 1883 Hardy purchased a plot of land in Dorchester where he would later build Max Gate, and found "Roman-British urns and skeletons" which were buried under "three feet" of the land (*Early Life* 212). With this archeological discovery, Hardy delivered a speech at a Dorchester meeting of the Dorset Natural History and Antiquarian Field Club on 13 May 1884. He says in his speech: "In spite of the numerous vestiges that have been discovered . . . of the Roman city which formerly stood on the site of modern Dorchester . . . little has been done towards

piecing together and reconstructing these evidences into an unmutilated whole" (*Personal Writings* 194).

Almost all of the buildings in 19<sup>th</sup>-century Dorchester were built after the 17<sup>th</sup> century except the mediaeval walls of a house on the south side of Colliton Street (Clegg 147). In fact, there had not been so many architectural structures which could visually remind inhabitants of the original Roman city Durnovaria. Hardy, dependent on his imagination and historical material, attempted to reconstruct Roman fragments into a harmonious whole in *The Mayor of Casterbridge* which he started to write in the spring of the same year as the speech mentioned above. It is clear that the second sentence of the cited speech derives from his experience and from his strong archeological interest in the history of Dorchester. The squareness of Casterbridge accurately corresponds to the common ground plan of Roman cities, *Roma quadrata*.<sup>3)</sup>

The correspondence between Casterbridge and traditional Roman cities is not limited to their squareness. The narrator, keeping step with Susan and Elizabeth-Jane, describes a church which lies almost in the center of the town: "They came to a grizzled church, whose massive square tower rose unbroken into the darkening sky." The 19<sup>th</sup>-century Dorchester had three churches, Holy Trinity, All Saints, and St. Peter's; all of these churches were located in the center of the town. The narrator then explains one of the main functions of church towers: "The curfew . . . was utilized by the inhabitants as a signal for shutting their shops" (31). From ancient Greece to medieval Europe, a sacred place, temple or church, lies in the center of a town or city, and, according to Mircea Eliade, represents "the image of the universe and the Center of the World" (43). Without the center, the world would be chaotic. People instinctively seek the center of the world in order to grasp the whole figure of one's surrounding world; in ancient times this is "what . . . prompted the erection of towers and pyramids" (Norberg-Shulz 203). Once the center has been established, the inhabitants are on all occasions controlled by it, as can be seen from the example that the daily lives in



Casterbridge are ordered according to the chime of the bell tower. What is more important, since the center of a town is a sacred place where at least a church or temple should be located, the inhabitants' spiritual lives are under the strong influence of the central religious place. Elizabeth-Jane, therefore, looks up at "the top of the church tower" as if "her fate" were written there (175). The verticality of the church, as signifier of an organized orderly place, is noteworthy because it eloquently appeals to travelers and newcomers, as Hardy says: "Casterbridge was in most respects . . . the pole, focus, or nerve-knot of the surrounding country" (62).

A town or city provides the inhabitants with safety as well as order. Attracting the inhabitants by its centripetal power, the town or city demarcates itself from the external world, that is, from "terrestrial and infernal nature" (Tuan, *Space and Place* 173). Generally speaking, from ancient times until the end of the Middle Ages, nature had been considered unpredictable and threatening; it was only within a town or city where humans could confront nature and derive some gain from it. The idea that nature was a paradise like the Garden of Eden didn't exist except inside artificially enclosed places that prevailed in many countries of the West. The subject of the *Hortus Conclusus* which appeared in medieval art not only mirrors the medieval man's view of nature but also symbolizes the function of a town to bridge the gap between humans and nature and unify them.<sup>4)</sup> Nature can be tamed and become tolerable only inside safe towns; the feeling of safety in an enclosed space is seen in Casterbridge as well:

The front doors of the private houses were mostly left open at this warm autumn time, no thought of umbrella stealers disturbing the minds of the placid burgesses. Hence, through the long, straight, entrance passages thus enclosed could be seen, as through tunnels, the mossy gardens at the back, glowing with nasturtiums, fuchsias . . . and dahlias, this floral blaze being backed by crusted grey stone-work remaining from a yet remoter Casterbridge than the venerable one visible in the street. (60)

The scene is filled with the sense of safety and of a paradisiacal unity between nature and humans, and the antiquity of the garden wall makes us imagine that the scene is a medieval one. This garden is a miniature of pre-modern Casterbridge.

However, for farmers, nature is still severe and sometimes merciless because farm income fluctuates wildly influenced by the weather. The narrator says: "The local atmosphere was everything to [farmers]. . . . The people, too, who were not farmers, the rural multitude, saw in the god of the weather a more important personage than they do now." Henchard, a superstitious mayor and farmer, visits a "weather-prophet." Accordingly, while Casterbridge provides a shelter from the invincible wild power of weather, nature is still a serious threat to the inhabitants, and they almost "prostrate themselves in lamentation before untimely rains and tempests" (184-85). As the Latin saying goes, *laborare est orare* (to labour is to pray). Their attitude toward nature remains pre-modern and animistic even in the 1840s. We can state that one motive for people to establish a town in which safety is assured is their great awe of nature.

Finally, we should consider the value of intimacy and interdependence among the inhabitants in Casterbridge. As we can see in the description that "a large contingent of the Casterbridge journeymen" habitually assembles in "the Three Mariners Inn" every Sunday afternoon (231), their feelings of solidarity are strong. The narrator also says: "The Casterbridge populace still retained the primitive habit of helping one another in time of need" (194). As far as most of human activities are conditioned by the fact that men live together, the social and private interdependence among the inhabitants is not merely a matter of convenience; it also makes their emotional lives rich and satisfactory, since interdependence is necessary to establish and maintain a society. Early Christianity, which gradually spread throughout Great Britain by Roman power, taught that humans were "the brethren in the Lord" (Phil. 1-14) and stressed the bonds between them. The dealer Buzzford, for example, talks about the history of Casterbridge as follows: "Casterbridge is a old hoary place o' wickedness, by all

account. 'Tis recorded in history that we rebelled against the king one or two hundred years ago in the time of the Romans, and that lots of us was hanged on Gallows-Hill" (53). It is noteworthy that Buzzford, identifying himself with people who lived a long time ago, calls them "we" or "us." For him, there is no "individual" in the modern sense: people are treated collectively according to their occupations. This interdependence or solidarity may also be one reason for the congestion of houses in Casterbridge as well as for the narrowness of its streets: "The old-fashioned fronts of [private] houses, which had older than old-fashioned backs, rose sheer from the pavement, into which the bow-windows protruded like bastions, necessitating a pleasing chassez-déchassez movement to the time-pressed pedestrian at every few yards" (60-61). The narrowness of the streets is generally due to the excessive crowding of a town or city, and the same thing can be said of Roman cities: "Among the dense net of Roman streets, only two inside the old Republican Wall were wide enough to allow two carts to pass each other" (Tuan, *Topophilia* 180). The narrator implies the Roman character of the streets by describing them as "older than old-fashioned backs."<sup>5</sup> But there is no doubt that the inhabitants huddle together out of choice; they tend to gang up with each other whenever festive and carnivalesque things take place, as is manifest in the examples of the hubbub "round the Town-hall" (202) or the "skimmington" (260).<sup>6</sup>

I have thus far consciously avoided using the term "community" in order to extract Hardy's own idea of "community" from *The Mayor of Casterbridge*. Now we are able to enumerate the characteristics of the community, Casterbridge. Casterbridge, still having some vestige of Roman culture, is mainly characterized by its vertical and centripetal structure, safety as a shelter from wild nature, and intimacy among the inhabitants. These three characteristics can be called the basic components of Hardy's idea of "community." When Hardy warned that "rural communities were breaking down" (Tomalin 199), he meant the disappearance of these characters which Durnovaria had once assumed.

### III. Casterbridge and Modernization

While Casterbridge retains some vestiges of Roman culture, it is at the very moment in the process of an inevitable modernization. The Industrial Revolution, which took place in the early-19<sup>th</sup> century in Britain, greatly changed agricultural methods and transportation systems, and developed manufacturing efficiency; the wave of the socio-economic revolution finally swept into idyllic Dorchester in the 1840s. On the one hand, the church as the center of the town still functioned and regulated the lives of people, but on the other hand, the center of the town gradually shifted from the church to "the market-place." The market-place in Casterbridge lies in the center of the town; Lucetta's house, High-Place Hall, stands on "a gazebo over the centre and arena of the town" (181), and from the window of her house Lucetta and Elizabeth-Jane can survey the "view of the market place" (166). Donald Farfrae, a Scottish migrant, "the scientific, advanced businessman, the material representative of a new order" (Meisel 95), sets a new tone in Casterbridge: "It was the new fashioned agricultural implement called a horse-drill, till then unknown, in its modern shape, in this part of the country, where the venerable seed-lip was still used for sowing as in the days of the Heptarchy" (167). This modern machine, which dispenses with much labor and improves the efficiency of sowing, symbolizes the advent of capitalist society. During the 19<sup>th</sup> century, British people had optimistically shared a faith that the spread of farm mechanization would achieve better productivity and fulfill the Hegelian view of history as growth and progress. Farfrae's hope that the machine would "revolutionise sowing hereabout" (169) should be understood in the context of the Victorian optimistic worship of new technologies.

The repeal of the Corn Laws, the ideological citadel of British mercantilism, also marked the beginning of a new capitalist society and a step towards free trade, supported by David Ricardo and Adam Smith. The narrator reports: "[t]he time was in the years immediately before foreign competition had revolutionized the

trade in grain" (184). The Corn Laws were repealed in 1846, and free trade got under way. Hardy places a special emphasis on this event, which later causes many socio-economic changes in Dorchester; for he regards the time of the novel as the last days of idyllic Casterbridge. The emergence of capitalism in Casterbridge is symbolically but roughly foretold in the example of the auction of Henchard's wife Susan at the beginning of the novel, where Susan is sold to a sailor for 5 guineas. Hannah Arendt points out that "the degradation of men into commodities . . . sets in" when the "exchange of products has become the chief public activity" (162). The wife-selling makes sense as far as Henchard's wife is considered as a commodity measured only in terms of pounds or shillings. Henchard is also the puppet of the system of commercial society, as Raymond Williams says: "Henchard is . . . destroyed . . . by a development of his own trade which he has himself invited" (209). It is not until Henchard loses all his property that he realizes the cruelty and inhumanity of capitalism which evaluates all things only in the light of their market value. As soon as Henchard learns that Farfrae has bought his house and other property, he shouts: "My furniture too! Surely he'll buy my body and soul likewise" (225). It is the intrusion of capitalism and commercialism which accelerates the plot of *The Mayor of Casterbridge* toward its tragic climax. The shift of the center of Casterbridge from the church to the market place signifies the genesis of an inhuman, market value-oriented society.

The Industrial Revolution and the ensuing development of new technologies equally brought about a revolution in people's attitude toward nature. Advances in the emerging science of physics and the achievements of technology made it seem possible that the powers in nature could be tamed by humans. The spread of new technologies eliminated people's fear of nature. Contrary to an orthodox medieval concept that man was subordinate to nature, the new concept which had become popular since the 18<sup>th</sup> century declared that nature and its powers could be used for human happiness; a town as shelter from wild nature was losing its *raison d'être*. When nature stops being a subject for fear, it inevitably becomes a common thing

to leave the town. The town becomes centrifugal in contrast to the centripetal power which medieval communities had when nature is not a subject for fear but rather something to be harnessed for human happiness and progress. This centrifugal tendency is promoted by the development of transportation systems. Casterbridge starts to abound in many "gigs" and "vans" (170), and pedestrians often involve "no slight risk of having their toes trodden upon by the animals" (43). The narrow Roman streets, however, were essentially designed for pedestrians, not for carriages and carts. In Britain the hackney coach appeared in the 17<sup>th</sup> century, and Farfrae, Lucetta Templeman, and Richard Newson travel by "coach" (58, 118, 291). Besides, "[t]he railway had stretched out an arm towards Casterbridge at this time" (264). Railroad and the development of mass transit not only made travelling easier and more comfortable but also enabled the working men and their families to move out of the central cities and consequently accelerated suburban growth.

The weakening of the centripetal power of the community cannot but lead to the dissolution of the community itself, as Hardy lamented in "The Dorsetshire Labourer." Interestingly, none of the main characters in the novel, Henchard, Susan, Elizabeth-Jane, Farfrae, Lucetta, and Newson, are natives of Casterbridge; almost all of them travel from place to place without settling down permanently. Feeling great nostalgia for his Scottish hometown, Farfrae says: "It's better to stay at home, and that's true; but a man must live where his money is made" (159-60). We may speculate that it is neither his ambition nor adventurous disposition but the need for money that made him leave his country; it is clear that the capitalist social system and the commercialism of the times are closely connected with the dissolution of traditionally ordered communities. Hardy, describing the inhabitants of "Mixer Lane," never fails to refer to the existence of exiles:

Families from decayed villages — families of that once bulky but now nearly extinct section of village society called 'liviers,' or lifeholders — copyholders

and others, whose roof-trees had fallen for some reason or other, compelling them to quit the rural spot that had been their home for generations — came here. . . . (255)

In the Middle Ages, it was not possible to sell or buy land as property. Under capitalism the situation changed. In an economy based on free labor and private ownership of the means of production, land was thought to be a commodity whose value lied in exchange. When land became a mere commodity which was exchangeable for money, many families who “had been life-holders” and “built at their own expense the cottages they occupied” (*Personal Writings* 188) were destined to trade away their land and leave their hometown. In Mixen Lane, “theft” or “slaughter” is not uncommon (254); there is no longer the idea of interdependence or mutual help. As the number of poor exiles in the town goes up, the strong affection between the inhabitants necessarily wanes.

After the 1840s, Casterbridge gradually lost its centripetal power, and the verticality of the church as the center of the world came to be regarded as insignificant. Casterbridge was in the process of modernization, and the traditional values inherited from Roman communities rapidly declined. Safety within the town and interdependence among the inhabitants were superseded by crime and distrust, as seen in Mixen Lane. Empowered by the development of new technologies, especially of new transportation system, people started to leave their hometowns. The vertical and centripetal power of the town was being replaced by the horizontal movement of people. Henchard’s exile from the town and his ensuing wandering in the last part of the novel illustrate this horizontal movement. Since his name “Henchard” derives from the name of a real Dorchester house which was destroyed in about 1850, his death may symbolize the death of ancient Casterbridge and the disappearance of many Roman characteristics which Casterbridge or Dorchester as an ordered community had preserved until 1840s.<sup>7)</sup>

It is needless to dilate upon how deeply Hardy lamented the disappearance of

old Dorchester; the original notes inserted in the novel make readers feel Hardy's acute grief for the loss. Hardy, for example, says in a note of Chapter 9, where Roman characteristics of the town are described: "The reader will scarcely need to be reminded that time and progress have obliterated from the town that suggested these descriptions many or most of the old-fashioned features here enumerated" (61). While Hardy realizes that the good old days before 1840s are irrecoverable, his longing to regain the old order of community is clearly suggested in the description of Egdon Heath where Henchard dies: "The tumuli . . . dun and shagged with heather, *jutting roundly into the sky from the uplands*, as though they were the full breasts of Diana Multimammia supinely extended there" (emphasis mine 330). Contrary to the modernization of Casterbridge and the horizontal movement of people, Diana, the Roman goddess of the hunt, epitomizes the verticality of ancient Roman cities by its soaring movement. Reminding the readers of Roman values again, Hardy pays homage to Roman community and seems to tell us that *omnes viae romam ducunt* (all roads lead to Rome).

#### IV. Conclusion

As Hardy himself declares, there is no doubt that Casterbridge itself plays an important role in *The Mayor of Casterbridge*. Casterbridge, a fictional reconstruction of the Roman community, shows the characteristics which Roman cities had once borne: vertical and centripetal structure, safety as a shelter from wild nature, and intimacy among people. These three features are the basic characteristics of Roman cities as well as of the "community" to which Hardy pays homage. Casterbridge however gradually loses these features as a result of the advent of modern capitalism and the development of transportation system; the verticality of the town is expected to lose its essential centripetal nature completely in the near future when the number of exiles as well as migrants goes up and people who no longer need a shelter from wild nature leave the town and, prompted by the development of technologies, try to harness nature to their end.



As I have thus far examined, this shift of spatial movement from the vertical to the horizontal is clearly illustrated in the novel. Henchard's wandering and death in the last part of the novel are indeed tragic and seem to symbolize the death of the old, ordered community. But Hardy's longing for the traditional order of society would be also felt in the description of "the full breasts of Diana" of Egdon Heath. Although Hardy may not have been sufficiently optimistic to dream of a harmonized and ordered community in modern times, he believed that any kind of community was unrealizable without following the past.

## Notes

1) Part of this paper was presented at the 51<sup>st</sup> annual meeting of the Thomas Hardy Society of Japan at Seiryō Women's Junior College on 1 November 2008.

All references to this novel are to *The Mayor of Casterbridge* edited by Dale Kramer (Oxford: Oxford UP, 1998).

2) Simon Gatrell also admits the relationship between these two texts. See Gatrell 48-49.

3) "Some scholars take the term *Roma quadrata* to mean quadripartite" (Tuan, *Topophilia* 153).

4) See Clark 8-10.

5) The street plan of Dorchester accurately reflects the one of Durnovaria. See Clegg 15.

6) Tuan points out that human proximity to others is essential: "Human proximity, human contact, and an almost constant background of human noises are tolerated, even welcomed" (*Space and Place* 62).

7) Peter J. Casagrande and Charles Lock say about the origin of his name as follows: "the name 'Henchard' . . . derives from the name and history of a particular Dorchester building, the Trenchard Mansion, a Renaissance style house that faced High West Street until it was pulled down in about 1850" (115).

## Works Cited

Arendt, Hannah. *The Human Condition*. 2<sup>nd</sup> ed. Chicago: U of Chicago P, 1998.

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

Casagrande, Peter J. and Charles Lock. "The Name 'Henchard'." *Thomas Hardy Society Review* 1 (1978): 115-18.

Clark, Kenneth. *Landscape into Art*. London: John Murray, [c1976].

- Clegg, A. Lindsay. *A History of Dorchester: Dorset*. London: Research Publishing, 1972.
- Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. Trans. Willard R. Trask. Orlando: Harcourt, 1959.
- Gatrell, Simon. *Thomas Hardy's Vision of Wessex*. Basingstoke: Palgrave, 2003.
- Hardy, Florence. *The Early Life of Thomas Hardy: 1840-1891*. London: Macmillan, 1928.
- Hardy, Thomas. *The Mayor of Casterbridge*. Oxford World's Classics. Ed. Dale Kramer. Oxford: Oxford UP, 1998.
- . *Thomas Hardy's Personal Writings: Prefaces, Literary Opinions, Reminiscences*. Ed. Harold Orel. London: Macmillan, 1967.
- Holy Bible: The New King James Version*. New York: American Bible Society, 1990.
- Meisel, Perry. *Thomas Hardy: The Return of the Repressed*. New Haven: Yale UP, 1972.
- Miller, J. Hillis. "Speech Acts, Decisions, and Community in *The Mayor of Casterbridge*." *Thomas Hardy and Contemporary Literary Studies*. Ed. Tim Dolin and Peter Widdowson. Basingstoke: Palgrave, 2004. 36-53.
- Millgate, Michael. *Thomas Hardy: A Biography Revisited*. Oxford: Oxford UP, 2004.
- Norberg-Schulz, Christian. *Architecture: Presence, Language, and Place*. Milan: Skira, 2000.
- Tomalin, Claire. *Thomas Hardy*. New York: Penguin, 2007.
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1977.
- . *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia UP, 1974.
- Williams, Raymond. *The Country and the City*. New York: Oxford UP, 1973.

## SYNOPSIS OF THE ARTICLES WRITTEN IN JAPANESE

---

### Thomas Hardy as a Modernist Writer

MASUMICHI KANAYA

In "Thomas Hardy's Novels" Virginia Woolf praises Hardy for his statement in the Preface to the Fifth Edition of *Tess of the d'Urbervilles* that "a novel is an impression, not an argument." This statement helps us to uncover a literary path leading to Woolf's modernist aesthetic. In the essay Woolf places Hardy, together with Charles Dickens and Sir Walter Scott, among the "unconscious writers" who "seem suddenly and without their own consent to be lifted up and swept onwards." Woolf regards such relinquishing of authorial creative control over the fictional narrative as Hardy's great strength, though she sometimes feels the presence of a manipulative author in his novels. Woolf's association of Hardy's concept of a novel being "an impression, not an argument" with the unconscious or the loss of authorial control seems apt, for Hardy himself relates the antithesis between "an impression" and "an argument" to Schiller's concept of "naïve poetry" and "sentimental poetry," or "unconscious" and "reflective" modes of poetic production.

Hardy's interest in the lack of authorial creative control sometimes appears in the form of his approval of the novelistic experience of leaving the characters "alone to act as they will." This experience of trusting the characters enough to give them carte blanche to direct the course of the narrative is also championed by Woolf, who, in "Mr Bennett and Mrs Brown," takes it upon herself to receive and record the impression of "a character imposing itself upon" her. It is true that Hardy opened up a route to Woolf's modernist aesthetic, but it may be hard to

recategorize Hardy, whose conflicting aesthetics “would not consent to run together easily in harness,” as a thoroughgoing modernist writer.

## The Crisis of Faith in the Victorian Period: Hardy’s Anguished Inner Struggle with God

BENIKO IMAMURA

The publication of *Jude the Obscure* in 1895 was the turning point of Hardy’s life as a novelist. In the novel, Hardy expresses Jude’s agony of sexual frustration in his relationship with Sue and his anger at rejection by Christminster College. Jude furthermore gives up his religious beliefs and fiercely criticizes an intolerant Church. As a result, *Jude the Obscure* fell prey to problems of censorship. In addition, the novel was burnt by the Bishop of Wakefield. The world’s “ferocious attack” made Hardy inclined to give up writing fiction.

Hardy was spared the exasperation usually involved in writing novels when he took up the writing of poetry. It was pointed out in *The Life of Thomas Hardy* that there are many differences between novels and poems. Hardy was confident that he could “express more fully in verse ideas and emotions”; he regarded poetry as a personal form of expression. In his Preface to *Wessex Poems*, he refers to the “pieces” as being “in a large degree dramatic or personative in conception.” Hardy is likely to intend that the speaker in his poems is not the real author but “an invented character” such as “persona.”

The latter half of the nineteenth century was a time when science undermined man’s religion, and the anxious Victorians were clinging to weakening Christian traditions. Most intelligent Victorians were suffering the erosion of faith, and they experienced conflict between the emotional desire for God and the intellectual denial of God. Since Matthew Arnold many poets have been confronted with the

problem writing poetry in an age when science and rationalism undermine man's religion. The word "darkling" in Hardy's "The Darkling Thrush" and "God's Funeral" is linked to Arnold's celebrated anthology piece "Dover Beach." This deserves careful attention.

### *The Woodlanders: The Female Body as a Node*

MIYUKI KAMEZAWA

This essay aims at presenting Grace as an example of the female body which functions as a node where male homosocial desires converge in the way that will perpetuate a male-centered governing system. The female body is a blank slate upon which men invite themselves to inscribe their favorite sexual fantasy, often with a purpose of forming a homosocial relationship with another man through the woman. It is also through the female body that men's stories turn into a history, in the shape of a family tree. Thus the female body is a kind of node where men's desires converge in space (= to form a kinship) and time (= to write a family tree).

One of the most important arguments is how the white form of Grace is "gagged" to make an ideal gift passed from one man to another. Later in the argument, the thread of the discussion will come together with another important gender issue of this study: masculinity. Giles's unselfish love of Grace is the least fettered with homosocial desire; and thus it is highly praised *by her* as "manly." Yet the impression the whole text gives us about him is rather effeminate. This discrepancy is a telltale sign of how homosocial desire permeates the novel world as an engine to drive the male-centered system.

When viewed in a much wider perspective, Grace's story serves as a node of Hardy's literary world. As Penny Boumelha pointed out, the themes Hardy treated

in his earlier novels are all collected here in this novel, and are waiting to develop in the forthcoming novels, namely *Tess* and *Jude*. This essay will pay some attention to how Grace stands in relation to her younger sisters.

### Dramatic Moment in *The Mayor of Casterbridge*

MAKIKO KAZAMA

The aim of this article is to analyze and evaluate the tragic power and dramatic intensity of *Mayor of Casterbridge* (1886) by focusing on Hardy's portrayal of Henchard at critical moments in the novel.

Phrases such as "ironic coincidence," "whimsical god," "blind Circumstance" and "sinister intelligence" permeate Hardy's works. However, it is not his philosophical interpretation of human disaster as being controlled by Immanent Will that persuades us to find something true and inevitable in his fictional reality beyond actual reality, but his dramatic description of serious moments. In addition, Irving Howe points out that "*The Mayor* is not a psychological novel . . . we must infer it [Henchard's psychology] from the unfolding of his behavior." In this sense, we have to recognize that Henchard's personality is conveyed in the dramatic depiction of his behavior and actions, not in his style of self-expression.

I will take up a variety of Henchard's impulsive actions and sudden reactions at critical phases which drive him into despair. For example, he jumps up to go to Elizabeth-Jane's bedroom to "put his ear to the keyhole" and gaze in at her after learning the secret of her birth. His peeping into her room links with his past guilt of wife-selling by confirming Newson's features in the young girl's sleeping face. At the same time his view extends to the enormous realms of history through the ancient Roman ruins of Casterbridge. The juxtaposition of past and present, the ironical sequence of chain incidents, repetitive modes, and the association of death

heighten the dramatic effect to give dignity and pathos to the existence of Henchard merged into the sweep of history.

*The Mayor* is a remarkable representation of Hardy's gift for writing. His greatness lies not in his declarations of determinism or fatalism, but in the dynamism of dramatic effect achieved through his portrayals of the reactions of characters whose fates are overwhelmed by an invisible, uncontrollable power. This discussion will lead us to appreciate at once Hardy's prominent skill as a story-teller and the creation of *The Mayor* as a heroic novel.

### The Drowning of a Witch: A Political Reading of *The Return of the Native*

JUN SUZUKI

In this essay, I am going to analyze Hardy's *The Return of the Native* (1878) and reinterpret the tragedy of Eustacia, a heroine, from a political viewpoint. As for the criticism on Hardy's novels in general, critics have thus far appropriated various literary critical theories such as feminism, deconstruction, psychological analysis, and so on; but as Peter Widdowson suggests, almost no studies on Hardy's novels from a colonial or post-colonial perspective have been made yet. Thus, in a sense, this essay is my challenge to the critical history on Hardy studies.

Frank R. Giordano, Jr. once attributed the cause of Eustacia's death to her "self-destructive" character. However, I think that the speculation about Eustacia's character and the image patterns attached to her individually is not sufficient to comprehend her tragedy. So, in this essay, in the first place, I intend to focus on the representation of Eustacia as the racial "Other" in the text. Next, investigating the connection of Eustacia's representation with the image of a

“witch,” I am going to attribute the cause to a colonial discourse. In that case, with the aid of Alan Sinfield’s critical theory of “Cultural Materialism,” I am going to clarify how the representation of the racial Other and European cultural stories concerning a witch are connected with each other in the text; and in relation to that, I will reconsider the meaning of Eustacia’s drowning from both perspectives of “accident” and “suicide.” Finally, I am going to present a new, positive interpretation of Eustacia’s suicide as a challenge to the traditional pattern of colonial or imperial narrative.

The Myth of Lady Luxcellian:  
Matrilineal Heredity in *A Pair of Blue Eyes*

MAI OSADA

This essay considers how the plot centering on the heroine Elfride Swancourt is created as mythology in *A Pair of Blue Eyes* (*PBE*). First, I discuss how the grave of Elfride’s lover, Felix Jethway, influences Elfride’s story. The grave is a sign that evokes Elfride’s past. Moreover, Felix’s mother Gertrude Jethway is entrusted with the important task to create/ recreate Elfride’s past. In order to discuss the way in which Mrs. Jethway composes Elfride’s story through *PBE*, this essay examines a letter that Mrs. Jethway sends to Henry Knight as a key item to construct/reconstruct the manuscript of Elfride’s past like a palimpsest.

One characteristic of *PBE* is its narrative structure: variants of a particular accident, incident, or behavior are presented. Maternal heredity in the Luxellian family is also described as a significant element of repetition. Elaine Showalter and Tess O’Toole suggest that hereditary insanity in the female line is common in Victorian sensation novels such as *Lady Audley’s Secret* (1862) and *East Lynne* (1860-1). In the middle of *PBE*, Stephen Smith hears the story of Elfride’s grandmother in a vault of the Luxellian



family. Both Elfride's grandmother and her mother eloped with a poor man and died in childbirth. So it seems that Elfride's impulsive elopement with Stephen is a latent hereditary strain transmitted through the maternal line in the Luxellian family.

The story of Elfride, which is constructed from the discourses of Mrs. Jethway, Stephen, Knight, and other people in the community, becomes a kind of mythology surrounding Lady Luxcellian. The manuscript of Elfride's life has been rubbed out and rewritten like a palimpsest. Such reconstruction occurs frequently in the novel.

Elfride, who is mute, is unable to narrate her own story. Even though it is Elfride's story, she seems meaningless, and only her imagery remains. Moreover, the story of maternal heredity in the Luxcellian family overlaps and is assimilated to Elfride's plot, and the tale of Elfride is forced to fit the archetype of Lady Luxcellian's mythology.

## 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. 本会につきの役員をおく。
  - (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

上原早苗      風間末起子  
玉井 暲      並木幸充  
深澤 俊      福岡忠雄\*

\*委員長

## ハーディ研究

日本ハーディ協会会報第 35 号

発行者 玉井 暲

印刷所 中央大学生協同組合

2009 年 9 月 15 日 印刷

2009 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