

ハーディ研究

日本ハーディ協会会報 No. 36

The Bulletin of the Thomas Hardy Society of Japan

日本
ハー
ディ
協会
会報

36

崩れる「帝国の母」— ニューウーマン作家とハーディ —	鈴木 淳	1
“A Faithful Artist” それとも “an Ironist” ?		
— ハーディとポストモダニズム	金谷益道	19
『テス』におけるブラジル表象 — 破壊と再生 —	野村京子	37
『日陰者ジュード』— リアリズムの裂け目	亀澤美由紀	55
Humour in <i>The Life of Thomas Hardy 1840-1928</i>	KYOKO NAGAMATSU	69
Synopses of the Articles Written in Japanese		83
日本ハーディ協会会則		87

二
〇
一
〇

日本ハーディ協会

2010

崩れる「帝国の母」神話 ——ニューウーマン作家とハーディ——

鈴木 淳

小説に描かれた「ニューウーマン」に関して、クリス・ウィリス (Chris Willis) は、「職業」を持ち、「知的活動や政治参加」を主張し、「男女平等」を叫ぶ「自転車」に乗った「醜いカリカチュアの対象」が1890年代に「美しく健康なアマゾン」へと変化したと指摘し、これを「商業的フィクション」のためであると論じている(54)。たしかに、センセーション・ノヴェルや探偵小説に登場する美しいニューウーマンは、それらの小説が売れることを保障するものであった。だが、この「醜い」から「美しく健康な」というニューウーマンの資質の変化は、果たして商業目的だけが理由なのであろうか。この問題に関して、ウィリスは、実はこの商業主義的フィクションという体裁が「政治目的」のために用いられていたとも論じている。つまり、当時、女性の職業や政治参加を恐れた男性作家たちは、フィクションの中で、最終的には「美しく健康で魅力的な」女性探偵や政治活動家でも、「幸せを手にするためには自分たちの主張を捨て、コンベンション通り結婚し、母性に落ち着くしかない」ことを示そうとしたのである(53, 57-8)。

だが、ここで考えなければならない問題は、当時、ニューウーマンという語句が帯びていた「政治的意味」が職業や男女平等の問題に関してだけだったのだろうかということである。というのも、1880～90年代には、この「ニューウーマン」という語句は、帝国主義のナラティブの中で、「アフリカ侵攻」、そして「暗黒大陸の神話」と結び付けられるようになっていたからである。レベッカ・ストット (Rebecca Stott) が言うように、ア

フリカ大陸は「激しいセクシュアリティを持ち、子どもを育てず、逆に殺して食べるモンスターとしての母」として数々の帝国主義の小説の中で表象される。¹⁾ その結果、「母性を拒絶」するイギリスのニューウーマンは、必然的にアフリカ大陸のモンスターと同一視され、帝国への脅威と見做されたのである。だが、重要なのは、その一方で、セアラ・グランド(Sarah Grand) やジョージ・エジャトン(George Egerton) などニューウーマン作家たちの小説には、多くの「美しく、健康な」ニューウーマンが存在していたことである。しかも、その場合、美しく健康なニューウーマンは、イギリスの未来のために自らのセクシュアリティを抑制し、「子どもを育てる」ことに喜びを感じる。つまり、アンジェリク・リチャードソン(Angelique Richardson) も述べるように、ニューウーマン作家の小説は、いわゆる「帝国の母」を生み出す「政治的パンフレット」としての役割が大きかったのである。その場合、当時のダーウィンの美学的見地から、健康な子どもを産み、育てるためには、母親自身が美しく健康でなければならなかった。

このように、1890年代にはニューウーマンのセクシュアリティをめぐる二つの言説が同時存在していた。一つは「育てない」他者(モンスター)としての母であり、もう一つは「育てる」イギリスの「美しく、健康な」母である。だが、本論で注目したいのは、リチャードソンの論に反して、グランドやエジャトンのテキストには、ニューウーマンのセクシュアリティをめぐるディスコースに関して、曖昧さを確認できることである。したがって、本論では、まず始めにエジャトンの短編「クロスライン」(“A Cross Line”)とグランドの小説『アイデアアラ』(*Ideala*)のなかに他者(モンスター)性としてのセクシュアリティが自己犠牲によって母性に取り込まれていく「帝国の母」のディスコースを確認し、次に、とくにグランドのテキストにおける語り手のアイデアアラのセクシュアリティに対する曖昧さを指摘する。さらには、エジャトンやグランドのテキストを、一見すると無関係に見える、同時期に出版されたトマス・ハーディ(Thomas Hardy)の『日陰者ジュード』(*Jude the Obscure*)と比較し、同じようにニュ

ーウーマンとして描写されるスーの描写がエジャトンやグラン드의テキストに描かれた女性のセクシュアリティに関してのハーディの反応であることを指摘する。最終的には、そのスーの描写が、エジャトンとグラン드의小説で提示された、セクシュアリティの抑制による「帝国の母としての美しく健康なニューウーマン」という当時の帝国主義のディスコースを転覆させる可能性があることを論じたい。²⁾

I

これまでニューウーマン小説に関する批評は、クリスティン・ブレディ(Kristin Brady)の言う「女性のヒステリーという本質主義を強める語り」や、逆に、ジル・ラーソン(Jil Larson)の「非理性的な女性の感情に倫理的価値を見る」という試みなど、ジェンダー的解釈が主であったが、近年では、国家や帝国主義という視点から再解釈がなされている。そこでは、愛は「優生学的愛」として捉えられ、結婚は国家を再生産する優れたパートナーの選択の場として描かれる。この背景には、クリミア戦争と共に大衆の身体への関心が高まり、徴兵のために人種の劣悪化を防ぐ目的があった(Richardson 14)。リチャードソンは、エジャトンやグランドの小説を通して、その際の女性の役割を「母性を通じた国家への貢献」という視点から論じている。

だが、リチャードソンの論では、イギリス人女性と母性ばかりに焦点が当てられ、その一方で、「子どもを育てない」女性のセクシュアリティが「人種的他者」の資質として表象されていることには触れていない。実際に、女性のセクシュアリティと母性の問題を扱ったエジャトンの短編「クロスライン」では、セクシュアリティに耽る「ジプシー」と呼ばれる女性が、イギリス人女性ではなく、「雌の動物」、そして「外国人」として描写されている。

She has a cream-coloured woolen gown on, and her skin looks duskiily

foreign by contrast. (“A Cross Line” 5)

さらに、その女性が「アントニーに船で会いに行くクレオパトラ」を思い浮かべ、自分が「駿馬の背中に乗りアラビアにいる」ことを想像するとき、それは次のような女性のセクシュアリティの描写へとつながっていく。

She can see herself with parted lips and panting, rounded breasts, and a dancing devil in each glowing eye, sway voluptuously to the wild music that rises, now slow, now fast, now deliriously wild, seductive, intoxicating, with a human note of passion in its strain. (9)

常に誰かに「愛されること」(7)を望む、ジプシーと呼ばれるその女性は、実際のテキストでは、夫以外の男性を誘い、一方、その誘惑された男性は彼女の「黒い顔」(12)に惹かれていく。その結果、男性は、もしジプシーが「何か白いものをライラックの茂みに置くならば、以後は自分のことを追いつ返す」ことを意味していると言い、関係を続けるかどうかを問う。

だが、リチャードソンも論じているように、エジャトンのこの短編は、最後には夫との間の子どもの妊娠の発覚により、ジプシーが現状の生活に満足し、従順な「妻」として家庭に戻ることで終わる。その際、セクシュアリティの象徴であった「ナイトガウン」をバラバラにして、赤ちゃん用のシャツを作り、そのうちの一つを自分の手でライラックの茂みに置くことは、内容的には、明らかにセクシュアリティに対する「母性」の勝利を意味している。しかしながら、その「母性」の勝利に関しては、テキスト構造という観点から見れば、曖昧さがある。実際に、サリー・レッジャー(Sally Ledger)は、この母性の勝利に関して、テキストの最後でようやくジプシーが男性の誘惑を振り切ったことから、「母性は学習されたものに

すぎない」として、エジャトンがセクシュアリティを重視しているとしている(xxi)。³⁾ さらに、レッジャーによれば、エジャトンの他の作品においても、この母性の学習は心理的苦悩を伴うことから、「母性への突然の急落は部分的な読みにすぎない」と述べている(xx-xxi)。おそらくは、このような、テキストの表のプロットに対する登場人物の心理的描写やテキスト構造などの細かな部分に、エジャトン自身の女性のセクシュアリティに関する曖昧さが表れている。

だが、興味深いのは、この「クロスライン」のテキストの後半部分では、妻となった女性がもはや「ジプシー」とは形容されなくなり、代わりに、女中に「奥様」と呼ばれていることである。つまり、ここには、このテキストを支配している女性のセクシュアリティをめぐる当時の帝国主義のイデオロギー的言説が現れているのである。それは、「子どもを産むための女性のセクシュアリティ」と「快樂のためのセクシュアリティ」のヒエラルキーである。テキストの前半では、ジプシーは、快樂のためのセクシュアリティに耽っていた。そのため、テキストでは、彼女は人種の他者として扱われていた。だが、ひとたび妊娠が分かると、テキストはジプシーを「帝国の母」として家庭、あるいは国家を守る地位に持ち上げる。つまり、それまで「卵を温める鶏に嫌悪感」(5)を感じていたジプシーは、帝国のイデオロギーにおける階級の上層構造に取り込まれることにより、それまでの反抗心を失い、逆に母親ではない女性と自分とを区別し、前者を「憐れむ」ようにさえなる。⁴⁾ 妊娠が発覚したジプシーが女中に対して「あなたには子どもがいるの」と聞く場面には、もはや人種の他者ではなく、「帝国の母」となったジプシーの姿を見て取れる。

‘Lizzie, had you ever a child?’

The girl’s long left hand is ringless, yet she asks it with a quiet insistence as if she knew what the answer would be, and the odd eyes read her face with an almost cruel steadiness. The girl flushes painfully and then whitens, her very eyes seem to pale, and her under lip twitches as

she jerks out huskily –
‘Yes!’
‘What happened it?’
‘It died, Ma’m.’
‘Poor thing! Poor old Liz!’ (13)

帝国の母であるジプシーは、女中の指に指輪がなく、質問への答えを予想しながらも、敢えて子どもの有無を聞く。その際の「残酷な」まなざしは、「子どもを失った」女中とこれから子どもが生まれる自分とを区別し、帝国において自分を「帝国の母」という国家に貢献できる地位に押し上げる。さらに、「蒼ざめた」女中を憐れみ、かたや自分の体をいたわること、そこには「不健康」と「美しく健康」な女性という、帝国の母としての不適と適正さという構図もできるのである。

II

このように、エジャトンの描く女性のセクシュアリティは、最後には「母性」へと昇華される。「帝国の母」というイデオロギーに照らして見ると、この他者性としてのセクシュアリティからイギリス人女性の母性への転向こそが、エジャトンの政治パンフレットのなテキストが目指したものと言える。この点に関しては、ローラ・クリスマン (Laura Chrisman) も、エジャトンのテキストにおける反社会的なセクシュアリティが、「イデオロギー的な包摂」のレトリックによって従属させられ、最終的には、代わりに「子どもを産むという再生産的、そしてロマンティックな衝動によって突き動かされ、満たされるものとして、女性の主体を強調するフェミニズムへと屈している」と述べている(63)。

同様に、グランドのテキストでも、イギリス人女性の「母性の学習」が意図されている。リチャードソンは、著書の中でグランドに一章を割り、「教育論文、あるいは薬としてのフィクション」(119)というグランドの考えを論じている。リチャードソンによれば、グランドにとってニューウ

ーマンとは、「上品なマナーと女性らしさを備え、女性の愚かさやヒステリックな弱さを捨て去り」、「結婚関係」を通して「世界に奉仕する者」を意味していた。そのため、グランドの小説では、女性の「義務」と「自己犠牲」が最重要視され、優れた子孫を再生産するための「進化論的発展と結び付けられた愛の形のヒエラルキー」(113)が構築されている。⁵⁾

だが、自身が社会純潔運動の運動家であり、当時のゴルトンの優生学、そして帝国のイデオロギーに従ったグランドのテキスト『アイデアーラ』には、実は、語り手の女性のセクシュアリティの扱いに関してエジャトンよりも曖昧さを見て取ることができる。グランドのテキストのプロットは、エジャトンと同様、ヒロインのアイデアーラが、夫がいるにもかかわらず他の男性に惹かれていくが、最後には快樂のためのセクシュアリティから、自己犠牲により「帝国の母」になるというものである。その際、テキストの焦点は、アイデアーラが病院勤めのアドバイザーであるロリマーとかけおちしようとする際に語り手が説く「国家に対する義務」への「自己犠牲」と、その後のアイデアーラ自身の海外旅行による「愛国心」の獲得という「精神的成長」に当てられる。

前者の「自己犠牲」に関しては、ロリマーとのかけおちという個人の「自由」を主張するアイデアーラと社会への「義務」を説く語り手という構図が展開される。アイデアーラは自分が自由であり、「社会に何も負っていない」(Ideala 144)と主張するが、語り手は、逆に、「私たちは誰一人として自由ではなく」、「システムの一部」(145)であると言う。さらに、語り手は、個人は社会が目指す「純潔」と「平和」という目的のために存在し、そのためには個人は「自己犠牲」を学ばなければならないと言う。

“I have already tried to show you, Ideala,” I answered, preparing to go over the old ground again, patiently, “that we none of us stand alone, that we are all part of this great system, and that, in cases like yours, individuals must suffer, must even be sacrificed, for the good of the rest. When the sacrifice is voluntary, we call it noble.” (145)

この語り手による「個人主義批判」と「共同体への義務」の主張こそは、リチャードソンも言うように、グランド自身の政治的スタンスであり、初期の『アイデアーラ』だけでなく、1895年の「結婚問題」というグランドの論文、さらには後期小説でも一貫して主張されているものであった。グランドにとっては、共同体を省みない個人主義は「低俗な欲望」なのである(Richardson 144)。語り手は、そのような個人主義により共同体へのモラルティの義務を怠ることが「社会の転覆」を招くと言う。それを聞いたアイデアーラはロリマーをあきらめると言い、語り手に「許し」を請う(Ideala 146)。

語り手の説得により、アイデアーラは自己犠牲を学び、ロリマーとのかけおちをあきらめる。だが、グランドのテキストは、エジャトンとは異なり、より個人の葛藤が描かれている。というのも、セクシュアリティを抑制したアイデアーラは、語り手も心配するように、「健康を損ない」、何事にも喜びを示さなくなるのである。実は、このアイデアーラの状態は、語り手が導くはずの「帝国の母」のディスコースを転覆させてしまう恐れがある。というのも、本来、帝国の母は、「美しく、健康」でなければならないからである。当時の美学的ディスコースからすると、健康な子どもを生むためには、母親は心身ともに健康でなければならないとされていた。したがって、不健康な母親は、子どもを産むには不適切なのだ。それは、かえって帝国を破滅に導く危険がある。だが、語り手が不安を持つ一方で、語り手の妹であるクロードディアは、アイデアーラに、「不浄なパッション」(“unholy passion”)に関して次のように言う。

“... You are afraid to give it up lest there should be nothing left to you. Can you not free your mind from the trammels of it, and grasp something higher, better, and nobler? Can you not become mistress of yourself again, and enter on a larger life which shall be full of love – not the narrow, selfish passion you are cherishing for one, but that pure and holy love which only the best – and such women as you may always be of the best –

can feel for all? [. . .]” (155-6)

クローディアは、「アイデアーラが、パッションがなくなると自分には何も残らないのではないかと心配している」と言う。しかし、この「パッション」、言い換えれば、「女性の快樂のためのセクシュアリティ」は、当時の帝国の母のディスコースでは、野蛮な人種的他者の性質とされていた。実際に、テキストでは、「邪悪な」、「ヒステリカルな」、そして「倒錯した」快樂と形容されている(156)。したがって、クローディアは、アイデアーラが「高貴な」帝国の母となるためには、自己抑制によってそれに打ち勝たなければならないと言う。

だが、アイデアーラは、依然として「生きるための関心」を見つけれず、パッションという病のために健康を損なったままである。しかしながら、最終的には、アイデアーラは「海外」に向かう決心をする。実は、この海外旅行も当時の帝国主義政策と大きな関係があった。というのも、国内での女性の役割が家庭を守り、健康な子どもを産むことだとするならば、海外での女性の役割は、植民地において現地の野蛮な人種をキリスト教で文明化することだったからである。この『アイデアーラ』においては、アイデアーラは、自身がその「帝国の母」としての資質を身に付けるために、宣教師たちと共に中国に赴く。実際に、中国から帰ってきた際のアアイデアーラを、語り手は「聖人」、または「英雄」と形容し、未来における目的を手にしたアイデアーラは「以前より若々しい」(160)とも語られる。

では、中国は当時イギリスでどのように理解されていたのだろうか。そしてなぜアイデアーラは中国からイギリスに戻ってきたのだろうか。そこには、「帝国の母」のディスコースをめぐる「子どもを育てない」人種的他者と「子どもを育てる」イギリス人女性という二項対立が再び現れてくる。というのも、当時の中国について、クローディアは、国民の墮落と犯罪を指摘し、その例として「子ども殺しが当たり前であった」(164)ことに言及する。それは、「子どもを育てる」イギリスの「帝国の母」像の

対極にあるものであった。だが、興味深いのは、アイデアーラがこのクローディアの意見、つまり帝国のディスコースに否を唱えることである。アイデアーラは、イギリスと中国を比較し、イギリスを優位におくのではなく、そこに中国の「子ども殺し」に対するイギリスの「少女売り」という類似性を見る。その結果、アイデアーラは、「中国に留まり、異教徒を教化する時間などない」(166)と感じ、代わりに、イギリス国内における改革を目指すために帰ってきたのである。

アイデアーラは、「イギリス人女性は愛国心を持たなければ存在価値がない」(166)と言う。その愛国心は、「子どもを殺す」中国とイギリスの類似性、言い換えれば、イギリスの道徳的・倫理的墮落を認識することで生まれた。さらに、アイデアーラは、ド・クインシーのローマ帝国衰退の研究に言及しながら、イギリスの帝国の衰退の兆しを「結婚」の神聖さの崩壊にあると結論付ける。その結果、アイデアーラは、イギリス国家の存続を女性のモラルティの問題として捉え、人種の未来が健康でモラルティを備えた母親にかかっていると主張する。

“The future of the race has come to be a question of morality and a question of health. Perhaps I should reverse it, and say a question of health and morality, since the latter is so dependent on the former. We want grander minds, and we must have grander bodies to contain them. And it all rests with us women. To us is confided the care of the little ones – of the young bodies and the young minds yet unformed. Ours will be the joy of success or the shame of failure, and we should fit ourselves for the task both morally and physically by the practice of every virtue, and by every art known to the science and skill of man.” (167)

さらに、アイデアーラは、もしイギリス人女性が家庭を守らなければ、イギリスがいずれエジプトのように荒廃した土地になるだろうと述べる(168)。したがって、イギリス人女性は、「自然」が与えた「愛と貞節、自己犠牲、そして知性的な強さと意志」で「国家を守らなければならない」

(168) のである。

このように、グランドのテキストでは、一昔前の「家庭の天使」としてのヴィクトリア朝中産階級の女性に帝国のイデオロギーを加えた「帝国の母」としてのニューウーマンが描かれる。それは、従来の女性の政治参加や男女平等を訴える「醜い自転車に乗ったアマゾン」ではなく、「健康で美しく」、「夫を妻よりも優れた存在にすること」を目標にし、さらには「女性には生まれつき従う欲望があり、夫にガイドを求める」(169) という性の本質主義を肯定的に受け止める存在である。グランドのテキストは、このような「国家の利益のために道具となる」(171) 女性に価値を置く。テキストにおけるクロードアの「なんて素敵なの」という言葉が示すように、それがアイデアーラの「回復」を意味しているのである。

III

だが、実は、テキストでは、グランドの政治的主張に反して、何度か揺れが起こる。というのも、アイデアーラの回復を語るのには、自身も「帝国の母」のイデオロギーに染まっている女性クロードアだからである。つまり、そこには同じ「帝国の母」としての女性の弁護が働いているのだ。実際に、男性である語り手「私」がアイデアーラの回復について「疑っている」ことを告げると、クロードアは「熱くなりながら」(172) アイデアーラを弁護し、アイデアーラが「帝国の母」として問題ないことを主張する。その結果、語り手も、アイデアーラに対して、「人類の幼児期の徳を育てる母」(172) としてのアレゴリカルな姿を心に浮かべるようになる。しかし、それでも語り手には疑問が残る。「果たしてアイデアーラのロリマーへの気持ちは変わったのだろうか」(173) と。さらには、語り手は、「妹クロードアの判断がいつも正しいとは限らない」と言い、自分が導いてきたプロットの結末に疑問を投げかける。

グランドのテキストは、最後には、語り手もアイデアーラを「なんと美しい」(173) といい、その若くて美しい、知性と優美さを備えたアイ

デーラの笑顔で終わっている。しかしながら、それならば、なぜ語り手はアイデアーラに疑問を持ったのだろうか。実は、ここにグランド自身の女性のセクシュアリティに対する態度の曖昧さを読み取ることができる。というのも、グランドは、セクシュアリティを抑制したアイデアーラに自身のロリマーへの感情を一切語らせていないのだ。そのため、語り手は、ただ「判断できる手がかりがない」(173) ために、最後にアイデアーラの精神的発達を認めたのである。つまり、グランドのテキストでは、女性のセクシュアリティに関する真実は、「帝国の母」と「判断できない男性」の視点からのみ語られ、結局のところは謎のままなのである。おそらく、それは、グランドが自らのテキストを、当時の帝国主義政策に加担する政治的パンフレットと見做し、「帝国の母」としてのニューウーマンの社会的役割を重視したためであると思われる。

一方、その曖昧にされたニューウーマンのセクシュアリティに関して、エジャトンやグランドとは異なり、もともと帝国ではなく女性のセクシュアリティの問題に焦点を当てたハーディの『ジュード』におけるスーは、一見するとエジャトンやグランドのテキストと無関係に見えるが、結果的にエジャトンとグランドのテキストで描かれた「帝国の母」としてのニューウーマンのディスコースを転覆させる。ハーディとエジャトン、そしてグランドの関係は、これまでもメリン・ウィリアムズ (Merryn Williams) などにより指摘されてきた。とくに、ハーディがエジャトンの「クロスライン」から多くの文章をノートに抜粋していたことはよく知られている。しかも、それが丁度『ジュード』の執筆期と重なることは、ハーディのスーがエジャトンのテキストのヒロイン、ジプシーへの反応であったことは疑いない。では、ハーディとエジャトン、そしてグランドのニューウーマンのセクシュアリティの描き方にはどのような類似点、そして違いがあるのだろうか。

帝国主義を前面に出していないが、ハーディも当時のニューウーマン小説のパターン通り、セクシュアリティを持つニューウーマンの敗北を描

いている。⁶⁾ だが、『ジュード』をエジャトンやグランドのテキストとの関わりで考えると、最後のスーとフィロットソンの結婚は、単なるニューウーマンの敗北と見るのではなく、再考察が必要である。というのも、ここには、当時の帝国主義とセクシュアリティの問題についてのハーディの「無言の意見」のストラテジーが見えるからである。⁷⁾ ジュードへの性的感情を抑制し、フィロットソンのもとに戻ったスーは、一見するとエジャトンのジプシーやグランドのアイデアーラと同じように、ニューウーマン小説のヒロインの敗北のパターンを取っているように見えるが、実は、エジャトンとグランドが敢えて帝国主義のイデオロギーのためにテキストに描かなかったニューウーマンのセクシュアリティの実態を露呈し、しかも「帝国の母」のディスコースを転覆させる。⁸⁾ では、ハーディが転覆させた「帝国の母」のディスコースとはどのようなものだったのか。それは、夫であるフィロットソンのもとに戻ったスーの描写が如実に示している。

ジュードとの姦淫罪を認め、「改悛」したスーは、エジャトンのジプシーのように、セクシュアリティの象徴であった「ナイトガウン」を引き裂き (*Jude the Obscure* 385)、それまでの「女性のモラルを損なう生まれつきの欲求」(372)を全部消そうとする。そして、「家事」を行うことで、スーは従順な妻になろうとする。ハーディの場合、政治的パンフレットを意図していたエジャトンやグランドとは異なり、必ずしも「妻=帝国の母」を意味するものではない。だが、ニューウーマン小説の結末の典型的パターンである「死か従順な妻になるか」という二者選択をハーディも採用している。しかも、重要なのは、フィロットソンの結婚に際してのスーの描写には、実はエジャトンやグランドが描いていた「セクシュアリティを抑制し、自己犠牲を学んだニューウーマン」とは全く異なるニューウーマンの姿が描き出されていることである。

“How is she looking?”

“Tired and miserable, poor heart. Years and years older than when you

saw her last. Quite a staid worn woman now. 'Tis the man – she can't stomach un, even now!” (431)

当時の「帝国の母」のディスコースに照らしてみれば、子どもたちの死により社会での生き方を学び、自己中心的なセクシュアリティを抑制したスーは、エジャトンのジプシーやグランドのアイデアーラ同様に、「美しく健康的」な女性となるはずである。しかし、実際には、スーは、「懲らしめられ、世間に疲れ、彼女の肉体を神経が蝕み」、その結果、以前より、「体も小さくなっている」。当時の「帝国の母」としてのニューウーマンの役割が「健康的な子ども」を産むことだったことを考えると、明らかに、セクシュアリティを抑制したスーは、「帝国の母」としての理想からかけ離れている。さらには、エジャトンとグランドの描いたヒロインたちは、「夫に従うこと」を女性に備わった「本能」として捉えていたが、ハーディのスーは、エドリン夫人が言うように、「フィロットソンをどうしても受け入れることができない」(431)。その結果、最後に「より若々しくなった」グランドのアイデアーラとは逆に、ハーディの描くスーは「何歳も年を取ったように見え」、「やつれた女性」となる(431)。アラベラが言うように、ジュードを失ったスーには、アイデアーラとは異なり、「いくら膝をついて胸の十字架に誓おうとも、決して心の平安などない」(431)のである。

IV

ハーディのテキストにおける、セクシュアリティを抑制したニューウーマンは、同じ改悛のプロットを辿りながらも、エジャトンやグランドのテキストのニューウーマンとは異なった姿を見せる。これは、一つには、エッセイ“*Candour in English Fiction*” (1890)の中で述べられているように、1880年代以降、ハーディが小説を「生理学的な事実」(127)を描写するものと捉え、結婚で終わる伝統的なプロットではなく、男女の「性関係をそ

のまま」扱おうとしたためである。さらに、1888年のエッセイ“The Profitable Reading of Fiction”では、「教育と人間の本能」について、モラルの教育が表面的なものにすぎなく、パッションを抑制できないことが述べられている。さらに、ハーディは、道徳的な小説は「信憑性がなく、自己の道徳的論理を押し通すために逆に自然の真実を操作することの不可能性を示してしまう」(118)と論じている。この「小説に描かれた自然の意味でのセクシュアリティ」についてのハーディの主張は、エジャトンやグランドのものとは正反対のものである。つまり、『ジュード』がエジャトンやグランドのテキストへの反応であるとすれば、セクシュアリティの抑制の結果として健康を害し、やつれたスーの描写は、明らかにエジャトンやグランドが描いた「帝国の母」としてのニューウーマンの理想に向けられていた痛烈な批判ということになる。

こうして、一見すると無関係に見えるエジャトン、グランド、そしてハーディのテキストがつながる。その場合、問題は、ハーディの描いたニューウーマンが引き起こす「帝国の母」の神話の転覆の可能性である。というのも、エジャトンやグランドの描く「帝国の母」としての「健康で、美しい」ニューウーマンがイギリスを守り、未来における帝国の勢力拡大を示唆するものであるとするならば、ハーディの「不健康で、やつれ」、さらに「夫を受け入れられない」スーの描写は、当時の帝国主義的な美学からすると、健康な子どもを産む母としては不適切だからである。それは、むしろ帝国の衰退・滅亡へとつながっていく恐れがある。ハーディがエジャトンやグランドのニューウーマン小説の空白に読み取り、自分のテキストに書き入れた、またはハーディの言葉を借りれば、「作家が意識している以上のものが入り込んだ」のは、女性のセクシュアリティを抑圧することによる楽観的な「帝国の母」神話の影に隠された帝国衰退の不安だった。

後に、ハーディは、1912年の「追記」のなかで、ドイツのある著名な批評家が、スーを近代が生み出した知的に解放されたフェミニスト運動家、つまりニューウーマンであるとし、スーが「大抵の女性が職業として結婚

する必要性を理解していない」と批判していることを記す。さらに、ハーディは、その批評家が「そのニューウーマン（スー）が男性作家によって書かれたこと」を悔やみ、「女性作家ならば、スーを最後に精神的に参らせてしまうことはなかっただろう」と論じていることを明らかにする。⁹⁾ このドイツ人批評家がニューウーマンの社会的役割として「美しく健康な帝国の母」を意識し、「女性作家」としてエジャトンやグランドを指していたことは、容易に推測できる。それに対して、ハーディは、あえて自らの最後の小説で、エジャトンやグランドなどニューウーマン作家のテキストで抑圧されていた女性のセクシュアリティを描き、その結果、国家のための生殖を目的とする「美しく、健康な帝国の母」の神話を破壊した。その際、セクシュアリティを過度に抑圧した「不健康な」スーの姿は、エジャトンやグランドの帝国拡大を意図した「政治的パンフレット」どころか、女性の健康なセクシュアリティの抑圧による「母性」の政治利用が逆に近い将来における帝国の衰退を導く可能性を暗示していた。

注

*本稿は、日本英文学会第81回全国大会（於：東京大学駒場キャンパス 2009年5月31日）における「ニューウーマン小説の空白と崩れる「帝国の母」神話——エジャトン、グランド、ハーディ——」と題した口頭発表に加筆・修正を加えたものである。

1) ストットは、その例として、ライダー・ハガード (Rider Haggard) の『ソロモン王の洞窟』(King Solomon's Mines) や、ジョセフ・コンラッド (Joseph Conrad) の『闇の奥』(Heart of Darkness) におけるアフリカの大地によっていわば「人食い」の餌食になったクルツを挙げている (154-6)。

2) スーが「ニューウーマン」なのかどうかについては、次のような議論がある。ロバート・ギティンズ (Robert Gittings) は、スーがニューウーマンというよりは、1860年代の知的女性だと述べている。その理由として、ギティンズは、スーがミルやコントなどの影響を強く受けていること、政治参加をしていないこと、さらには職業や経済的自立を求めていることなどを挙げている (449)。だが、スーの敗北で終わるというテキストのパターンは、明らかにハーディが当時のいわゆる「ニューウーマン小説」を意識していたことを示唆している。さらに、パトリシア・インガム (Patricia Ingham) は、「スーが結婚を拒むことから、当時の読者にはニューウーマンとして見られていただろう」と述べている (150)。

3) レッジャーの論に対して、ペニー・ブーメラ (Penny Boumelha) は、エジャトンのヒロインが男性社会のステレオタイプを破壊するが、その方法が「生理学」を強調しすぎるため、「自然」へと縛られ、女性性という本質主義的なイデオロギーへと回復されていくと述べている。その結果、ブーメラは、エジャトンの小説では、最終的には女性の欲望が男性社会の秩序へ侵入することなく、「母性」という女性のモラルに昇華されていくことになる、と論じている (89)。

4) 実際に、以前のような卵に対する嫌悪感はなくなり、それどころか「生命の不思議」を感じている (13)。

5) グランドの中編小説 *Eugenia* でも、男性の梅毒などの性病を気にして、心身ともに健康な男性を「主体的に選択する女性」がテーマとなっている。

6) インガムは、スーの敗北に関して、「社会のイデオロギーがスーに罪の意識を感じさせたため」であると述べている (151-2)。ブーメラも、「母性」がスーに「世間」というものを教え、「反抗を形骸化させた」と指摘している (148)。

7) この「無言の意見」(“tacit opinion”) は、ハーディが『テス』の1892年版の序文で用いたフレーズである。『テス』同様、『ジュード』においても、ハーディのストラテジーには、この「洞察力のある読者に、より深い意味を読み取らせる」という感がある。したがって、ハーディは、『ジュード』の「追記」において、わざと「著者が意図した以上のものが入り込む可能性もある」(“And no doubt there can be more in a book than the author consciously puts there,”) と述べているのではないか。つまり、これは、ハーディの周りからの批判回避であるだけでなく、テキストに表面の描写にはおさまらない深層部分でのより深い解釈があることを示しているのもであると思われる。

8) 興味深いのは、ハーディがエジャトンの *Keynotes* を読んだ際のメモと、逆にエジャトンがハーディの『ジュード』を読んだ際の感想である。2004年に出版されたマイケル・ミルゲイト (Michael Millgate) の *Thomas Hardy: A Biography Revisited* によれば、ハーディは、エジャトンの *Keynotes* を読んだ際に、「性的問題を扱ったその直接さ」によってセンセーションを覚え、当時、ヘニカー夫人と議論していたある問題に対する答えを余白に記した。それは、「どんな温和な、最良の女性にも潜んでいる、抑えられない、永遠の野蛮な気質」という言葉であり、ハーディによれば、「適切に言うならば、女性性の醜い部分」であるという (328)。それに対して、もっと面白いのは、*Keynotes* の影響を大きく受けたハーディが描いたスーの描写を、エジャトンが「普通の男性の観察者が想定するよりもそれほど珍しいわけではない気質についての心理的に徹底 (penetrating) した扱い」として賞賛したことである (346)。この場合、ハーディ、エジャトンの両方が実際に“temperament”という語句を用いていることが特に注目になる。ハーディの場合には、その語句が「野蛮な気質」、つまり女性のセクシュアリティを指していたことを考えると、エジャトンもハーディのスーに自分が本来作品で描こうとしていた女性の「野蛮な気質」を読み取っていたと考えられる。そう考えると、エジャトンは「帝国の母」のためにその女性の野蛮な気質を“penetrate”できなかったが、代わりにハーディが“penetrating”したため、賞賛したということになる。

9) ウィリアムズは、スーの敗北の問題を「シェイクスピアのオフィーリアやリチャードソン

のクラリッサなどから連続と続く英文学の伝統であり、ドイツ人批評家がそれを知らなかった」であり、「ハーディも女性の精神が男性よりもデリケートであり、屈しやすいという信仰を共有していた」(57) と述べているが、それだけでは説明がつかないと思われる。その問題に関しては、ニューウーマンや19世紀後期の女性のフェミニズムという歴史的背景や要因を考える必要があると思われる。

Works Cited

- Boumelha, Penny. *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form*. Sussex: The Harvester Press, 1982.
- Brady, Kristin. “Textual Hysteria: Hardy’s Narrator on Women.” *The Sense of Sex: Feminist Perspectives on Hardy*. Ed. Margaret R. Higonnet. Urbana: University of Illinois Press, 1993. 87-106.
- Chrisman, Laura. “Empire, ‘race’ and feminism at the fin de siècle: the work of George Egerton and Olive Schreiner.” *Cultural Politics at the Fin de Siècle*. Eds. Sally Ledger and Scott McCracken. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 45-65.
- Egerton, George. *Keynotes and Discords*. Ed. Sally Ledger. London: Continuum, 2006.
- Gittings, Robert. “Sue as ‘a Girl of the 1860s.’” *Jude the Obscure*. Ed. Norman Page. New York: Norton, 1978. 448-50.
- Grand, Sarah. *Ideala*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2004.
- Hardy, Thomas. *Jude the Obscure*. Ed. Patricia Ingham. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Ingham, Patricia. *Thomas Hardy*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Larson, Jil. *Ethics and Narrative in the English Novel 1880-1914*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Millgate, Michael. *Thomas Hardy: A Biography Revisited*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Orel, Harold, ed. *Thomas Hardy’s Personal Writings*. London: Macmillan, 1990.
- Richardson, Angélique. *Love and Eugenics in the Late Nineteenth Century: Rational Reproduction & the New Woman*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- , and Chris Willis, eds. *The New Woman in Fiction and in Fact: Fin-de-Siècle Feminisms*. London: Palgrave Macmillan, 2002.
- Stott, Rebecca. “Scaping the Body: Of Cannibal Mothers and Colonial Landscapes.” Angélique Richardson and Chris Willis. 150-66.
- Williams, Merryn. “Hardy and ‘the Woman Question.’” *Thomas Hardy Annual No.1*. Ed. Norman Page. London: Macmillan, 1982. 44-59.
- Willis, Chris. “‘Heaven defend me from political or highly-educated woman!’: Packaging the New Woman for Mass Consumption.” Angélique Richardson and Chris Willis. 53-65.

“A Faithful Artist” それとも “an Ironist”?

——ハーディとポストモダニズム

金谷 益道

I

1990年代、それまで批評家たちに非難されてきた、現実ではあり得ないような「偶然」の多用、“verisimilitude”（「真実らしさ」）の欠如といったハーディの作品の中の「欠点」を、ハーディのポストモダニズム的要素の表れだと捉え、リアリズム作家たちが共有する前提の欺瞞性の前景化や、メタフィクション作家のように小説の虚構性の意識的な露呈に大きな関心を抱いていた作家として彼を評価する動きが高まった。特にピーター・ウィドウソンに代表される、ハーディの作品を「ポストモダン文学」の先触れとして評価するこのような動きは、ハーディに新しい光を当てる有益なものであったが、問題点も数多くある。

本稿では、ポストモダニズム的要素をハーディに見出そうとする批評の問題点や限界を指摘したい。このような批評の問題点には、まずハーディ作品に時代を先取る要素があふれているという論考を円滑に進めるために、ハーディを半ば強引に“an anti-realist”として定義づけ、リアリズムの創作理念を連想させる発言に出くわすと彼を“an ironist”と捉えることなどがあげられる。また、もう一つの問題点として、このような批評では、小説の創作理念に関連していると思われることばをハーディの文章から見つけ出し論考の足がかりとすることが多いのだが、ハーディや当時の文壇がそれらのことばをどのように捉えていたのか、十分に吟味していないことがあげられる。このため、それらのことばに対するハーディと自分たち

の認識のずれに気づかないまま、論考が進められているケースが見られる。

これから、ポストモダン文学作家としてハーディを位置づけようとする批評家とハーディ自身の間認識の違いが見られる創作理念に関連するキーワード—中でも特に“verisimilitude”や *Tess* のサブタイトルにもある“faithfully”といったことば—に着目し、ポストモダニズムが隆盛を極めた1990年代の視点ではなく、ハーディ自身や当時の文壇の視点に立ちかえり、ハーディの創作理念をひも解いてみたい。

II

ハーディとポストモダニズムとの関連性を積極的に論じた代表的な論文の一つは、自身が編者も務めた *New Casebooks* の *Tess* に関する論文集に“Introduction”としてウィドウソンが寄せたものであろう。この“Introduction”は、後に彼の *On Thomas Hardy: Late Essays and Earlier* に“‘Moments of Vision’: Postmodernizing *Tess of the d’Urbervilles*: or, *Tess of the d’Urbervilles* Faithfully Presented by Peter Widdowson”というタイトルに変更され、再録されている。*Tess* のサブタイトルと自分の名前を組み込んだこの論文で、ウィドウソンは *Tess* にまつわる1970年代の批評を分析し、批評家たちのハーディに関する前提に問題があったことを指摘している。

Certainly there were innovative approaches . . . , but fundamentally similar underlying assumptions (about Hardy’s humanism, about his “flaws,” and especially about his “uneasy” relation to realism) continued to determine the critical positions taken up. There was little attempt, for example, to rethink the tendency to reject large chunks of Hardy’s texts simply as bad writing; little sense that viewing them through a realist lens might result in them appearing “improbable,” and that perhaps the lens was wrong; . . . little thought that perhaps Hardy was an *anti*-realist, challenging and demystifying the limits and conventions of realism and humanist essentialism. (“Postmodernizing *Tess*” 119-20)

確かに革新的なアプローチもこの時代にあった。しかし、(ハーディのヒューマニズムや彼の「欠点」や、特に彼のリアリズムとの「不安定な」関係について) 基本的に同じような裏に潜む前提が批評の立場を決定し続けたのだ。例えば、ハーディのテキストの大部分を単に悪文だとして拒絶するような傾向を考え直してみよう、という試みなどほとんどなかった。彼のテキストはリアリストのレンズを通して見るから「ありそうもないもの」に見えてしまうのかも知れない、またそのレンズがひょっとしたらよくないものかも知れない、と感じることもほとんどなかったのだ。ひょっとしたらハーディはアンチ・リアリストであり、リアリズムやヒューマニスト・エッセンシャルリズムの限界や慣習に挑み、その神秘性をはぎ取ろうとしていたのだ、と考えることもほとんどなかったのだ。

ウィドウソンはこのようにハーディが特に 1970 年代に非難の対象となった理由は、リアリズムの前提にハーディの作品がそぐわなかったからだと言っている。

この論文でウィドウソンは以下のようにリアリズムの前提を説明している。

This . . . implies, on the one hand, the existence of an external reality to be copied—a given “real world” and “characters” both knowable and describable—and, on the other, the possibility of deploying a language which could accurately *describe*—not mediate—that reality, one which had a precise referentiality and would “tell things as they really are.” What lies at the heart of such an essentialist world-view is a belief that everything has an ultimate ontological reality, an irreducible essence, quite outside its material, historical or discursive circumstances The commonest . . . expression of this is the notion of “Human Nature” —the proposition that whatever the circumstances, and with the best will in the world, human beings cannot change their basic nature. . . . But it is, of course, this “essential” human nature which artists are most praised for depicting, and their “realism” is, paradoxically, at once their ability to represent the contingent reality of everyday life, *and*, by way of this, the essential

unchanging reality of “Human Nature” itself. (118-19)

このことは、一方ではコピーされる外界の現実—知ることもでき描写することもできる、ある「現実世界」や「キャラクター」—の存在を暗に意味し、また他方ではその現実を—間接的に媒介するのではなく—正確に直接記述できることば、つまり正確な指示性を有し、「物事を実際にあるがままに伝える」ことばを配置する可能性を暗に意味しているのだ。このようなエッセンシャルリストの世界観の核心にあるものは、全てのものは、物質的、歴史的、言説的状况を超越した、それ以上はない究極の存在論的現実や、それ以上単純化できない本質を持っているのだ、という考えである。このことを言い表す表現の中で最もよく使われているのは、「人間性」という概念—どんな状況にあっても、いかに最善の意志をもってしても、人間は基本的な性質を変えることなどできないのだという考え—である。しかし、芸術家が描く中で最も賞賛されるのは、もちろんこの「本質的な」人間性なのである。そして、彼らの「リアリズム」とは、逆説的ではあるが、日常生活の、不変なものではない偶然的な現実を表象し、そして同時に、この日常生活の現実の表象を通して、「人間性」のような本質的で不変の現実そのものを表象する能力のことなのである。

ウィドウソンが提示しているリアリズムの前提は、特にリアリズムを批判したポストモダンの作家や批評家たちが既に指摘してきたものである。客観的に認識することができ、描くことができる「現実」の存在や、その「現実」を正確に小説へ描けることばの存在を前提としたリアリストたちの創作理念は、今ではもはやその前提が妥当でないと言われ、多くの作家や批評家から排撃されている。特に記号論の立場から見ると、現実から小説への媒介を果たすことばが「透明」であるという仮定や、ロラン・バルトに「指示の幻想」(“referential illusion”)、またミシェル・リファテールに「指示の誤信」(“referential fallacy”)と名付けられた、「記号表現は指示する物をもつ、というのが記号の必要条件である」という仮定は、もはや支持を得ることは不可能である。また、ことばに先だって客観的な現実がまず存在しているのだという仮定も、今では「ことばが現実を作りあげている」とい

う考えに押しつけられた形になっている。

ウィドウソンのあげたリアリズムの定義では、リアリズムはいつの時代や場所でも変わらない現実世界にある“Human Nature”（「人間性」）のような普遍的なものを描きだすことを目指している、とされている。このようなリアリズムの定義は、例えば1962年、*Neophilologus* で E. B. グリーンウッドがリアリズムとは“the artistic rendering of a universal truth about human nature” (90)（「人間性に関する普遍の真理の芸術的表現」）だと述べているように、以前から存在するものである。そしてテリー・イーグルトンが *The Illusions of Postmodernism* において“Postmodernism is against essentialism” (103) と指摘しているように、先ほど同様ポストモダンの作家や批評家は、リアリストたちが標榜するこのような普遍的なものの表現の実現可能性にもやはり概して異議を唱えている。

ウィドウソンはこのように今は支持されないリアリズムの前提を、「ことばによる現実の正確な再現」と「現実中存在する普遍的なものの表現」との二つに大きく分け、この二つの実現不可能性をハーディが暗示していることを理由にし、彼にポストモダンの感性が存在すると結論付けている。このようにウィドウソンはリアリズムの基本的コンセプトを持ち出し、それらを否定したり戯れの対象としたりすることを作家のポストモダンの感性の存在の裏付けとしているのだが、この裏付け方もやはりオーソドックスなものと言えるだろう。

ウィドウソンは、*Tess* のサブタイトルにある“A Pure Woman Faithfully Presented By”ということばを、この二つの前提と関連付けている。彼は、通常の小説とは違い、ハーディは *Tess* においてヒロインの性質を積極的に提示しておらず、そのため彼女は個々の人たちや社会によって感じとられた彼女のイメージの混合体としてのみ存在していると述べている (132-33)。そして、このハーディのテスの性質の提示の拒否が“essential character”のような現実世界にある普遍的なものをことばで表象すること

の不可能性を表している、と結論付けている。このポストモダンの感性をハーディが持っていたという結論とサブタイトルとの関係だが、主に「ことばによる現実の正確な再現」に関連するのが“Faithfully Presented”であり、「普遍的なものの表現」に関連するのが“A Pure Woman”である。

“Faithfully Presented”も“A Pure Woman”もウィドウソンが説明する「リアリズムの前提」に深く関連することばであり、ポストモダンの感性の存在を証明する材料としては不適切にも思えるが、ウィドウソンは、ハーディがこれらのことばを“ironic”に使っていると主張している。

And he [Hardy] also claims, by way of the novel's hugely contentious subtitle . . . that his “Pure Woman” is “*faithfully presented* by Thomas Hardy” (my [Widdowson's] emphasis). Does the phrasing here suggest just how ironically conscious he was of representation as a potent source, precisely, of *misrepresentation*? . . . Was he already discrediting the notion that there is an ultimate reality, or true essence, outside history and discourse—such as “human nature,” for example, or even perhaps: *pure woman*? (117)

そしてハーディはまた、大いに議論を呼びそうな小説のサブタイトルを通して、彼の「純潔なる女性」はトマス・ハーディによって忠実に表されていると主張する。この言い回しは、表現というものがまさに不正確な表現の有力な源となる、ということに彼がいかにアイロニックに意識していたかを示しているのだろうか？ハーディは、歴史や言説を超越した究極の現実や純粋な本質—例えば「人間性」やひょっとしたら純潔な女性といったもの—が存在するのだという考えを既に信用していなかったのだろうか？

このようにウィドウソンのポストモダニズム的感性をハーディに見出す試みを支えているのは、ハーディは“an ironist”であり、サブタイトルに読者が—といっても、創作理念に関心のある作家・批評家のみであろうが—

通常連想する意味とは対極にあるような意味を充填させ、リアリズム作家たちの試みの実現不可能性を暗示しているのだ、という考えである。確かに「アイロニー」や「シニシズム」はスラヴォイ・ジジェクなどが指摘するように、ポストモダンの感性には欠かせないものであり、「アイロニー」というトロープを使っているということ自体、ハーディがポストモダンの感性を持っていた、という仮説の裏付けとなるようにも思える。

私はこの *Tess* のサブタイトルからハーディをポストモダニストに類する作家と結論付けるウィドウソンのアプローチには問題があると考え。このアプローチの問題点は、ウィドウソンは、“faithfully” や “presented” といった一見リアリズムの創作理念に深く関連すると思われることばを見つけ出し論考の足掛かりとしているのだが、ハーディや彼と同時代の作家達が当時それらのことばをどのように捉えていたのか十分に吟味していないことである。確かに “faithfully” や “presented” ということばはリアリズムやナチュラリズムのキーワードであり、ウィドウソンが着目するのも理解できるが、私はこれらのことばに対するハーディとウィドウソンの認識にはずれがあると考え。そのため、ハーディはこれらキーワードをリアリズムの理念の実現不可能性をアイロニカルに伝えるために選んだとは思えないのである。ここからハーディが *Tess* のサブタイトルにどのような意味を込めていたのか、当時の彼のことばを検討しながら探ってみることにする。また同時にハーディ自身の創作理念がどのようなものであったのかひも解いてみたい。

III

まずサブタイトルの “A Pure Woman” であるが、このことばに関するハーディの言及で最も有名なのは、*Tess* の第5版への序文 (1892) にある以下のものであろう。“The more austere of these [objectors] . . . reveal an inability to associate the idea of the sub-title adjective with any but the artificial

and derivative meaning which has resulted to it from the ordinances of civilization” (4). (「こういった反対者の中でも厳しい人たちは、サブタイトルの形容詞の観念を文明のしきたりから生じた人為的、派生的な意味以外の意味と関連付けることができないことをさらけ出しているのだ。)」この序文にあるように、ハーディが、ある取り決めが人為的なものであることに気づかずその取り決めのみ従って人の行動を評価してしまう、因襲的な道徳観に囚われている人たちの愚かさを伝えることを、この “A Pure Woman” ということばを使う目的としていたのは有名な話である。¹⁾ ウィドウソンは、“A Pure Woman” ということばにハーディが込めた道徳的な意味については明らかであるとし、ほとんど触れていない。(“I am not primarily concerned here with the ethical sense . . .” [128].) ウィドウソンは、“pure” ということばが使われている箇所をテキストから抜き出し、サブタイトルの “A Pure Woman” を「普遍的なものの表現」に対するハーディの関心を表すものとして主に扱っている。²⁾

次に “Faithfully Presented” ということばに話を移したい。New Casebooks の *Tess* の論文集に収録されている “The Offensive Truth” (1988) の中で、ジョン・グッドはサブタイトルの “pure” と “faithfully” に注目し、これら二つとも道徳的な意味と審美的な意味の両方で読者に挑戦状をつきつけている、と述べている。³⁾ 一方、ウィドウソンは “faithfully” に関しても、“pure” 同様、道徳的な見地から捉えることはしていない。確かにウィドウソンが指摘するように、“faithfully” は「ことばによる現実の正確な再現」というリアリズムの基本的コンセプトと関連が深いように思える。ただ、*Tess* の創作前後でハーディが “faithfully” または “faithful” という語を使っている文章を見ると、「ことばによる現実の正確な再現」とは異なった意味をこの語に込めていることがわかる。*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 1890 年のエッセイ、“Candour in English Fiction” の次の一節を以下に引用する。

[A]s it [a 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? . . . [T]hough 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)

連載小説がひと月ごとに進むにつれ、状況は進展し、作家は自分に問うことになる。登場人物は次に何をやるのだろうか。こんなはじめを与えられたのなら、彼らにどんなことが起こるのだろうか。作家は先を見通してはいないのだが、たった一つのことしか起こり得ないのであり、作家は忠実な芸術家と自称するのであれば、そのことのみを語るべきなのだ。それから作家は苦しい選択を迫られる。社会の作法や慣行に合っているという、いつもの印象を生み出すため、登場人物にむちを打って本来の性質とは反対のことをさせるべきなのか、それとも、登場人物を放っておいて思うがままにさせ、上品ぶった人たちによる猛烈な非難を招くべきなのか。

ここでハーディが呼ぶ“a faithful artist”とは、保守的な編集者や読者の好みを考慮にいれず、登場人物に「鞭を打って本来の性質とは反対のこと」をさせるのを拒み、「放っておいて思うがままにさせ」、結果として猛烈な非難を浴びる作家だということがわかる。この時期のハーディにとって *Tess* の過激な内容にショックを受けた編集者からの削除や書き直しの要請は大きな悩みであったことは有名な話だが、このような作品の創作に対する外部からの干渉に屈せずたとえ非難を浴びても自分の主義に「忠実」、あるいはエッセイのタイトルにあるように“candour”（「誠実」）であるということが“faithful”ということばに込められた一つの意味であると推測するのが妥当だと思われる。1891年の *Tess* の“Explanatory Note to the

First Edition”で、“My thanks are tendered to the editors and proprietors of those periodicals for enabling me now to piece the trunk and limbs of the novel together, and print it complete, as originally written two years ago” (3)（「この度小説の胴と手足を合わせ、二年前に最初書かれた時の完全な姿で出版することを許してくれた雑誌の編集者と発行者に謝意を表する」）、と述べられているように、いくつかのエピソードを本体から切り離し違う雑誌に掲載して発表することを余儀なくされた後、ようやくオリジナルに近い形で *Tess* は出版されることになった。この時にこの“Faithfully Presented”というサブタイトルが付けられたことも、このような推測をより妥当なものにするのではないだろうか。

IV

実は、この時期のハーディは“faithfully”ということばにもう一つの意味を込めていた可能性がある。それはハーディが *Tess* の第5版の序文(1892)で、編集者や読者といった他人の好みや要請のみならず、創作以前にアプリアリに存在する作家自身のプロット構想や思想をも否定し、作者の“impression”（「印象」）や“inner Necessity and Truth”（「内的必然性と真実」）を求めた作品だとこの小説を評していることと関連がある。

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.” (5)

小説とは議論でなくて一つの印象であること、そしてこの問題はもうそこまですべきだということを繰り返させて頂きたい。このことはこういった種類の評論家について書かれたシラーのゲーテに宛てた手紙の一節を見ると思い起こされるでしょう。「連中は一つの表現の中に自分たちの考えのみを求め、あるものよりもあるべきものを高く評価するのだ。従って、論争の原因は、彼らが支持する基本原則にあるのであり、こういった人たちと理解し合えるのは無理なことなのです。」そしてまた、「詩的表現を評価する際、内的必然性や真実以外のものを重要だと考えていることがわかると、わたしはすぐその人と関わりをもたなくなるのです。」

この点は『ハーディ研究』35号の拙論でも指摘したが、ハーディにとって「内的必然性」は登場人物と一体化し、「放っておいて思うがままに」彼らに行動させ、そこで生まれた自分の「印象」(“impression”)を忠実に再現することによって生みだされるものであり、作品の創作以前に存在する編集者の好みや作者自身の思想(“arguments”)や、リアリストたちがことばによる再現を目指した「現実」などを考慮に入れて生み出されるものではない。つまり、“faithfully presented”とは、作品が編集者などからの圧力やテキストの外部にある情報に惑わされず、登場人物と一体化することにより生み出された作者の「印象」を「忠実に表象」したものであることを暗示することばではないだろうか。

実はこのような意味での“faithfully”や“faithful”の使用は当時ハーディのみに見られたものではなかったことをここで指摘したい。ジョージ・エリオットの*Adam Bede*の“In Which the Story Pauses a Little”というタイトルが付けられたChapter 17で語り手は次のように述べている。

[M]y strongest effort is to avoid any such arbitrary picture, and to give a faithful account of men and things as they have mirrored themselves in my mind. The mirror is doubtless defective; the outlines will sometimes be disturbed, the reflection faint or confused; but I feel as much bound to tell

you as precisely as I can what that reflection is, as if I were in the witness-box narrating my experience on oath. (164-65)

私が最大限に努力していることは気ままなイメージをいっさい避け、人間や物事が私の心の鏡に映ったさまをそのまま忠実に伝えるということなのです。恐らくその鏡は不完全なものでしょう。また輪郭も時には乱れることでしょうし、鏡に映った像もおぼろで見分けがつかないかも知れません。しかし私は、宣誓した上で、証人席で私の経験を語るかのごとく、その鏡に映った像をできるだけ正確にあなたに伝えなければと思っています。

このように“faithful”ということばは、この当時作者の心象・印象の表象という概念と深く結びついたものだった。しかし、ウィドウソンの解釈では“faithful”は、もっぱらテキストの外部に存在する「現実」のことばによる表象、及び(ハーディの場合は)その実現不可能性に関わっているものとされており、この点に認識のずれが見られる。

V

次にウィドウソンが、ハーディが“an anti-realist”でポストモダンの感性を持っていた作家であると主張する際に根拠にしているもう一つのことば、“verisimilitude”について考えてみたい。ウィドウソンは主に*The Hand of Ethelberta*について論じた“Hardy and Social Class”という論文の中で、“verisimilitude”をリアリズムの基本コンセプトと位置づけ、次のハーディの*The Well-Beloved*の1912年の序文などを引用し、“the notion . . . that he usually pursued verisimilitude is highly dubious” (54) (「ハーディが通常真実らしさを追求していたという考えは非常に疑わしい」と述べている。

As for the story itself, it may be worth while to remark that, differing from all or most others of the series in that the interest aimed at is of an ideal or subjective nature, and frankly imaginative, verisimilitude in the sequence of events has been subordinated to the said aim. (*WB* 4)

物語自体に関して言えば、次のことを言うておくのは無駄なことではないだろう。達成しようと目指した関心事が、観念的あるいは主観的な性質のものであり、あからさまに想像的なものであるため、このシリーズの他の全て、あるいはそのほとんどと違っているのだが、この物語では今述べた目標を優先し、一連の出来事の真実らしさは二の次にした。

実はウィドウソンはこのハーディの「“verisimilitude” を二の次にした」、という発言を、先ほどのケースとは違い、「アイロニー」とは捉えず、字義通りのことを意味するものと捉えている。しかし、そもそもこれは“verisimilitude” を追求することをこの小説に関しては優先順位を下げたと述べているだけであり、“verisimilitude” をハーディがないがしろにしていた証拠にはならない。果たしてこの序文のことばを根拠にし、ハーディがポストモダン期のメタフィクションの作家のようにリアリズム作家たちが共有する前提の欺瞞性を訴えるため小説の虚構性の意識的な露呈を目指していた、と結論付けるウィドウソンの主張は正しいと言えるのだろうか。私はハーディにとって“verisimilitude” は小説が小説であるために欠かせない非常に重要な要素であったと考える。1888年に出した“The Profitable Reading of Fiction”で、ハーディは verisimilitude とほぼ同じ意味の *vraisemblance* という語を用いて次のように述べている。

It may seem something of a paradox to assert that the novels which most conduce to moral profit are likely to be among those written without a moral purpose. But the truth of the statement may be realized if we consider that the didactic novel is . . . generally devoid of *vraisemblance* . . .

Those [The novels], on the other hand, which impress the reader with the inevitableness of character and environment in working out destiny, whether that destiny be just or unjust, enviable or cruel, must have a sound effect . . . upon a healthy mind. (*SPNP* 248)

道徳上の利益をもたらす小説は最初から道徳的目的を抱いて書かれたものではないものになりがちだ、と主張することはいささか逆説的に思われるかも知れない。しかし、教訓小説は大体真実らしさが欠けていることを考えてみると、この主張が正しいことがよく分かるだろう。一方、その運命が神の義にかなったものであれ、かなっていないものであれ、うらやむようなものであれ残酷なものであれ、性格と環境が運命を開拓していくさまが必然的なものであることを読者に印象付けるような小説は健全な精神に確かな効果を与えるに違いない。

これはハーディが *Tess* や *Jude* の創作中に見せた、道徳的価値のメッセンジャーとしての小説の役割を拒否する態度と矛盾するものであり我々を悩ませるものであるが、ハーディがここで“*vraisemblance*”（「真実らしさ」）を持っていない小説を非難していることは注目に値する。ハーディはここで「真実らしさ」を失ってしまう小説とは“a moral purpose”（「道徳的目的」）を持って作家が書く小説だと述べている。ここにあるのは先ほど *Tess* の序文で見たような、「作家の思想」や「読者の好み」や「現実世界」のような創作以前にアプリアリに存在するものに対するハーディの拒絶だと言える。すなわちハーディが考える「真実らしさ」とは、彼が反対する、創作以前に存在する要素を考慮に入れると失われてしまうものである。そのように考えると、この「真実らしさ」は先ほど見た、ハーディの目指す創作理念である、登場人物と一体化することにより生み出された「印象」を「忠実に表象」という理念と関連があるのではと推測するのもおかしくないことだと思われる。実際ここにある“the inevitableness of character and environment in working out destiny”ということばは、*Tess* の第5版の序文にあった“the inner Necessity”と非常に似通ったものであ

る。ハーディが重要視する「内的必然性」を追い求める作品にこそ、その作品の「真実らしさ」が生まれると彼が考えていることから、ハーディにとってこの「真実らしさ」というコンセプトは非常に重要なものであったと思われる。

実は今説明した *The Well-Beloved* の序文や “The Profitable Reading of Fiction” の一節から、ハーディにとっての “verisimilitude” と、ウィドウソンが想定する “verisimilitude” とは種類が違うことがわかる。先ほどから述べているようにウィドウソンはことばによる現実の正確な再現をリアリズムの前提と捉えているため、彼はテキストがその外部にある「現実」とどのように関係しているかが、多くの作家や批評家にとって「真実らしさ」をはかる基準であったと考えている。しかし、*The Well-Beloved* の序文の “verisimilitude in the sequence of events” や “The Profitable Reading of Fiction” の “the inevitableness of character and environment in working out destiny” といったことばが表しているように、ハーディは通常テキスト内の連鎖する因果関係を「真実らしさ」の基準としているのだ。

ミシェル・リファテールは *Fictional Truth* の中で、“verisimilitude” には二つの種類があると述べている。

[T]he traditional doctrine explains textual facts in terms of their relations to factors exterior to the text, whereas the newer approach sees verisimilitude in terms of relations entirely contained within the text. The former privileges the mimesis, a sign system seemingly based on the referentiality of its components, that is, on the assumption that words carry meaning by referring to things. . . . The latter privileges the narrative sequentiality that is entirely within the text's boundaries. (2-3)

伝統的な理論はテキストの事実をテキストの外にある事実との関連において説明する。一方より新しいアプローチは完全にテキストの内部での関連性においてのみ真実らしさを考えるのである。前者はその構

成要素の指示性、つまりことばが物事を指示することにより意味をもつという前提に一見基づいている記号の体系である、ミメシスに特権を与える。後者はもっぱらテキストの領域内のことのみに関連する物語の連続性に特権を与えるのだ。

リファテールの説明と照らし合わせてみると、ハーディは後者の、テキストの領域内における「物語の連続性」に強い関心を抱いていたように思える。この関心は *Tess* の “Explanatory Note to the First Edition” (1891) にある “an attempt to give artistic form to a true sequence of things” (3) (「偽りのない一連の出来事に芸術的な形を与えようという試み」) という、彼のこの小説の定義付けにも表れていると私は考える。つまり、これは編集者の圧力などに屈せず自分の抱いた「印象」を忠実に偽りなく表象するという信念を貫いた結果生み出された、テキスト内で論理的・一貫性のある「一連の出来事」を表した作品である、という主張だと言えるのではないだろうか。⁴⁾

VI

以上のように、“faithfully presented” や “verisimilitude” ということばのハーディの捉え方を当時の彼の文章などから推測すると、これらのことばを使っていた時、ウィドウソンが考えていたような小説の外部にある「現実」との関連性をハーディは意識していたのではなく、作家の創作理念や印象への忠実さや物語の内部における論理的・一貫性や連続性を意識していたことがわかる。従って、ウィドウソンの、ハーディはリアリズムの理念をくつつがえそうとしていたという主張は、これらのことばの解釈のずれを考えると、問題があると結論付けられるのではないだろうか。またハーディは、先ほどから見てきたように、かなりの一貫性を持って同じような理念を違う場で何度も唱えていた作家だった。このことから、ウィドウソンが度々主張するような “old wary ironist” (117) (「老練な用心深いアイロ

ニスト)としてばかりハーディを捉えるのではなく、自分の信念に忠実な “a faithful artist” として彼を捉えなおす必要があると私は考える。

注

*本稿は日本ハーディ協会第 52 回大会 (2009 年 10 月 31 日 於 : 立教大学) 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) “pure” ということばにハーディが道徳的な意味合いを込めていたことは、“paradoxical morality” (CL 267) について述べている 1892 年 5 月 17 日のローデン・ノエル宛ての手紙からもわかる。

2) ウィドウソンが *Tess* の本文から “pure” ということばを抜き出し、「普遍的なものの表現」に対するハーディの関心を表すものとして論考している箇所を以下にあげる。“[A]s she approaches Flintcomb-Ash, the narrative, in an odd shift of tense and focus, presents her in this way: ‘Thus Tess walks on; a figure which is part of the landscape; a fieldwoman pure and simple, in winter disguise’. . . —where the phrase ‘pure and simple’ *could* mean a pure and simple field woman, but clearly actually implies the essential stereotype” (128).

3) グッドは “PURITY AND FAITHFULNESS” という見出しを付けた箇所以下のように述べている。“[T]he subtitle, a *pure* woman *faithfully* presented, offers a double challenge, first to the moral values it expects to encounter and contest, and secondly to an aesthetic judgement—what is ‘pure,’ what is ‘faithful?’” (184).

4) 1892 年 8 月 27 日号の *Black and White* に掲載された “A Chat with the Author of *Tess*” の中で、ハーディはテスの性質に忠実に従ったことを強調し、*Tess* を “a logical and inevitable tragedy” や “faithful tragedy” と呼んでいる。しかし、これらのことばの前後でハーディは次のようにも述べている。“She had done exactly what I think one of her nature under similar circumstances would have done in real life” (Gibson 39). ここでハーディが物語を紡ぎだす拠り所としているのは、テキストの領域内における「物語の連続性」ではない。「現実世界だところしたであろう」といった風に、テキスト外部にある「現実」との関わりをハーディは重視している。私自身、テキスト外部にある「現実」の影響を完全に切り離して小説を創作するのは不可能であると考えている。

Works Cited

- Eagleton, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Eliot, George. *Adam Bede*. Ed. Carol A. Martin. Oxford: Oxford UP, 2001.
- Gibson, James, ed. *Thomas Hardy: Interviews and Recollections*. Basingstoke: Macmillan, 1999.
- Goode, John. “The Offensive Truth: ‘Tess of the d’Urbervilles.’” Widdowson, *Tess* 184-200.
- Greenwood, E. B. “Reflections on Professor Wellek’s Concept of Realism.” *Neophilologus* 46 (1962):

89-97.

- Hardy, Thomas. *The Collected Letters of Thomas Hardy*. Ed. Richard Little Purdy and Michael Millgate. Vol. 1. Oxford: Clarendon P, 1978. 7 vols. 1978-88.
- . *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.
- . *The Well-Beloved*. Ed. Tom Hetherington. The World’s Classics. Oxford: Oxford UP, 1986.
- Riffaterre, Michael. *Fictional Truth*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1990.
- Widdowson, Peter. “Hardy and Social Class: *The Hand of Ethelberta*.” Widdowson, *On Thomas Hardy* 45-97.
- . “Introduction: ‘Tess of the d’Urbervilles’ Faithfully Presented By.” *Tess of the d’Urbervilles*. Widdowson, *Tess* 1-23.
- . “‘Moments of Vision’: Postmodernizing *Tess of the d’Urbervilles*: or, *Tess of the d’Urbervilles* Faithfully Presented by Peter Widdowson.” Widdowson, *On Thomas Hardy* 115-33.
- . *On Thomas Hardy: Late Essays and Earlier*. Basingstoke: Macmillan, 1998.
- , ed. *Tess of the d’Urbervilles*. New Casebooks. Basingstoke: Macmillan, 1993.

『テス』におけるブラジル表象

— 破壊と再生—

野村 京子

はじめに

19世紀イギリスは膨大な数の移民を国外、特に植民地に送った「移民の世紀」と言われ、かつてない人口の大流出は小説の世界にも色濃く反映された。だが、移民・移住に関わる話が小説の中心舞台に据えられることはなく、20世紀初頭の小説と比較するとおさなりに扱われ、その役割としては物語の本筋から邪魔者を消すという作業に一役買うだけが多いと論じられている。¹⁾

ポストコロニアリズムの観点からこうした作家の姿勢を批判するのはエドワード・サイード (Edward Said) である。彼は、「帝国は、19世紀の大半において、ヨーロッパ小説のなかで、暗号化された存在、一たとえほのかに垣間見る程度であっても一となって機能していた」²⁾、さらに、「海外領土は自由に使用できる地域、意志のまま動かせる地域、小説家の意図に従う地域」³⁾と論及する。注目すべきは、サイードがキプリング (Rudyard Kipling) やコンラッド (Joseph Conrad) を帝国主義作家として糾弾する一方で、同時代作家であるハーディ (Thomas Hardy) にはいささか異なる視線を向けている点である。キプリングの帝国主義的文脈が海外地に縁遠いハーディにも影響を及ぼすと指摘しながらも、キプリングの『キム』(Kim 1901) とハーディの『日陰者ジュード』(Jude the Obscure 1895) を比較し、『ジュード』には『キム』に顕著である帝国主義的楽観主義がなく、幻滅と覚醒が主人公ジュードのアイデンティティであるとハーディを擁護している。⁴⁾ このサイードのジュード論は注目に値するものだが、ハーディと

帝国主義の関連性については、具体的記述がされておらず、補足的な言及にとどまる。このことは、ポストコロニアリズムの視点からハーディを読む難しさを呈示するものである。では、ハーディの描く植民地や海外はどのように捉えられるのであろうか。

多くのハーディ小説には移住先として世界各地の地名が登場するが、その役割というと、前述したようにプロット上での便宜的な手段となっている場合が多い。総じて、海外は登場人物が一時的に姿を消す場として画一的に描かれ、その特質としては、成功の場ではなく、挫折と喪失の場として表象されていることがあげられる。そのなかで、異彩を放つのは『テス』(Tess of the D'Urbervilles 1891)で語られるブラジルである。

本作品の主眼点は、エンジェルがテスの姦淫の罪を許す心の変化、すなわち、偏狭心から寛容心へと悔い改める精神的覚醒に置かれていると考えられる。そこにはハーディの人間性回復に向けた強い信念が感じとられる。問題は、エンジェル悔悛の場がブラジルに設定されていることである。なぜイギリス統治下の植民地でなく、当時のイギリス人には未知の領域であったと思われるブラジルがその場に選ばれたのであろうか。ハーディがブラジルを恣意的に選んだとは考えにくい。そこには「何か」意味があると思われる。

本稿では、19世紀後半のイギリス対ブラジルの歴史的な文脈を踏まえ、エンジェルの移住地ブラジルに焦点を当て、ブラジルの意義とハーディの植民地言説との関連を明らかにしたい。

I

1891年出版された『テス』の時代設定は1880年代と推定されている。その根拠のひとつは、「大都市への農村人口の流入 (the tendency of the rural population towards the large towns)」⁵⁾と知られている社会現象にある。これは近代農法の導入や地主による借地没収などに起因する農民の農

村離反の動きを指すもので、1880年代農村社会における深刻な問題として捉えられたものである。⁶⁾ もうひとつは、この大きな社会問題の背後に隠れて、見過ごされているものであるが、エンジェにブラジル移住を決意させる「ブラジル移住運動 (Brazil movement)」(433)である。19世紀後半大規模に展開された海外移住が農村離反の延長線上にあったことは言うまでもないが、ブラジルへの移住が国策として促進された時期はブラジルにおける奴隷制廃止(1888年)以後であることを知る必要がある。このことから本作品の時代は1880年以後と推定されるのであるが、それより重要だと思われるのは、ブラジル移住が本作品のテーマエンジェルの悔悛一と深く関わっていることである。この意味でブラジルと移住が前景として浮上し、その意義が問われるのである。

では、この「ブラジル移住運動」はどのような背景で展開されたのであろうか。

1890年、ハーディは弟とパリへ旅行する途中、南イングランドのサウサンプトン港で移民を満載した巨大なブラジル船に遭遇する。⁷⁾ はるか海の彼方に旅立つ移民たちをどのような思いで見たかを知る術はないが、おそらく、ハーディは希望に満ちた旅立ちとは思わなかったであろう。なぜなら、ハーディの詩や小説には、航海や外国にかかわる諸事情は人に不幸をもたらすものとして描かれる例が多いからである。それでも、『テス』の執筆最中にブラジル移住の現実をまのあたりに見たハーディの脳裏にはブラジル移民の姿が深く刻み込まれたことであろう。と同時に、この光景は19世紀末のブラジル移住史の一端を垣間見させてくれるものでもある。

ラテンアメリカへの移民統計に関しては、国本伊代がその研究は「正確な移民統計資料が存在しないことを前提とする」⁸⁾と断り書きしているように、19世紀後半から末にかけてブラジルに移民として渡ったイギリス人の正確な数ははっきりしていない。確かなことは、1881年から1900年までのイギリス人の移住先は、アメリカ合衆国が圧倒的の首位を占め、以

下、オーストラリア、英領北アメリカ、その他の地域と続くことである。⁹⁾

おそらくブラジルはその他に含まれているのであろう。この統計からは、この時期アメリカは豊かな新天地として魅力的な移住先であったこと、それに比べてブラジルが不人気であったことが窺い知れる。また、世界各国からのブラジル移住者数については、移住数が他の年を圧倒しているのが1891年から1900年にいたる10年間で、前後10年間の約二倍の110万人を超える数を示す。国別に見ると、イタリア、ポルトガル、スペインのようなラテン系国家が全体の四分の三を占めている。¹⁰⁾

この統計を見る限り、ブラジルがイギリス人にとって魅力的な移住地ではなかったことは明らかであるが、ブラジルを目指す移民の流れが世界的に加速し、その影響がイギリスにまで及んでいた事実は見過ごせない。この19世紀末に集中した移民数の急増にはそれなりの理由があったと考えられる。未知の領域というイメージが強い国ブラジルだが、そこへの移住には、ブラジルとイギリス両国が政策として掲げた「移民誘致運動」が推進力となっていたことは注目すべき事実である。¹¹⁾ そこへの道筋を概観しておきたい。

1822年、ブラジルが長きにわたるポルトガルの植民地支配から独立すると、イギリスはブラジルにおける商業的および政治的な利益の獲得に乗り出し、圧力をかけていく。当時農園労働力をアフリカからの奴隷貿易に依存していたブラジルに対してイギリスは人道主義的立場と政治・経済面から奴隷制廃止を強く働きかけ、1850年の奴隷交易禁止令、1888年の奴隷制廃止へと導く。その影響は甚大で、奴隷の労働力に依存していた大規模なプランテーションは労働者不足が深刻化する。そこで、ブラジル政府は(実際は民間の移民斡旋会社)奴隷に代わる新たな労働力をヨーロッパ移民に求め、大規模な移民誘致運動を開始したのである。この世紀末の移住の実態に関しては、成功者も多いが、移民募集の宣伝文句を安易に信じた移民も数多くいて、そのような移民の置かれた状況は過酷であったとの

ことだ。¹²⁾

このブラジル発信の「ブラジル移住運動」は、イギリスにとっても、ブラジルは魅力的な貿易拠点であるだけでなく、その広大な面積は人口のはけ口として格好な場となりえたことから積極的に後押しされたことであろう。こうした状況下で、1880年代後半から、ブラジルは移住地として国内で宣伝されるようになったのである。後述するエンジェルが宣伝プラカードを見る場面はこの誘致運動の一コマなのである。

II

確かに、ブラジルはイギリス人を引き付ける移住地ではなかったが、それでもさまざまな事情でブラジルに渡った者は多くいたことであろう。しかし、広大な植民地を誇るイギリス人があえて植民地外のブラジルを選ぶ理由を探するのは容易ではない。気候・宗教・言語・生活習慣の面での大きな違いや情報不足を考えると、移住への道のりは楽ではなかったであろう。では、当時のイギリス人はブラジルにどのようなイメージを抱いてその地に行ったのであろうか。ここでは、虚構のブラジルと実録のブラジルの両面からブラジル・イメージの片鱗を垣間見ることにする。手がかりとして取り上げるのは、ハーディの好きな作家のひとりと知られるデフォー (Daniel Defoe) の『ロビンソン・クルーソー』(Robinson Crusoe 1719) と、ハーディに多大な影響を与えたダーウィン (Charles Darwin) の『ビーグル号航海記』(The Voyage of the Beagle 1839) である。

まずは最初に、時代の異なる『ロビンソン・クルーソー』を取り上げる理由を述べておきたい。難破して孤島で生き延びた男の冒険と成功の物語『ロビンソン・クルーソー』は、その出版から150年余りの歳月を経たヴィクトリア期において、大英帝国の海外拡張の気運を背景にクルーソー的精神に対する讃美の声が高まり、クルーソーの末裔を主人公にした冒険物語が多く出版されたとのことだ。¹³⁾ つまり、クルーソー的精神が19世

紀後半になっても生き延びて、その影響力が大であったということである。

一方で、現代のポストコロニアル批評からは、帝国主義の篡奪と征服の物語とも捉えられているものでもある。¹⁴⁾ この点にブラジルをめぐる認識の違いが見られるだけでなく、時代精神が投影されている作品といえるのである。

この物語のブラジルは富をもたらす楽園である。船の難破、孤島漂着、その後の辛苦な体験と、本筋に入る前に提示されるクルーソーの前歴によると、彼は4年間ブラジルで農園経営に携わるが、それだけでなくアフリカのギニア沿岸で黒人奴隷の売買にも関係したとのことだ。奴隷はブラジルの農園で使う目的で買われ、農園主の間で高い値段で売れた、¹⁵⁾ と回想するクルーソーには奴隷売買を非と認識しないデフォーの時代の奴隷観が窺い知れる。タバコや砂糖栽培に伴う過酷な労働は背景におかれ、楽観主義的な農園経営と奴隷貿易が前面に押し出され、クルーソーの成功を確実なものとしている。物語の終盤でクルーソーは28年間住み続けた孤島から救助され、イギリスに戻るが、昔のブラジルの農園が富を生む源として再浮上し、最終的に彼は現金5千ポンドと年収千ポンドの収益をもたらす不動産を手に入れ、成功者になる。

明らかに、この物語のブラジルはクルーソーに成功をもたらす「エル・ドラド」以外の何ものでもない。しかし一方で、ブラジルは黒人奴隷にまつわる言説と結び付けられ、文明国イギリスと対置する野蛮国として貶められたことに留意しなければならない。海外を征服し、収奪する行為の正当化には、対する国や島はあくまで文明の光が届かない野蛮地として表象する植民地主義が作品の本質を形成しているのである。こうしたイギリス人の非ヨーロッパ領域に向けられた視線は、ヴィクトリア期になっても変わることなく、むしろそのような傾向は高まったと言っても過言ではない。だからこそ、先に述べたような時代観を反映したクルーソー讃美は、数多くの少年・少女向きの読物の出版をうながす下地となったのである。

フォーマン (Ross G. Forman) は世紀末から 20 世紀初頭に現れた多くの児童向け冒険小説からブラジルを舞台にしたものを取りあげ、論議の俎上にのせている。これらのテキストの特徴は、フォーマンによると、若い読者に非植民地ブラジルで「イギリス臣民 (a British subject)」であることの大切さ、そして、この地への「イギリス精神 (a British ethos)」—正直、団結、礼節の精神—の付与、等の重要性を教えるものであるが、一方で、ブラジルは、抑圧、偏見、労働倫理観の欠落による奴隷制と貧困の国であるという固定化した社会通念で語られているとのことだ。¹⁶⁾

では、このようなフィクションに著しいイギリスとブラジルの差異化は、現実の時代精神を反映しているのであろうか。その答えを、ダーウィンの『ビーグル号航海記』に描かれたブラジルの中に見ていくことにする。

『ビーグル号航海記』は、1831 年から 1836 年にかけて、ビーグル号で南米沿岸地域を航海した若き博物学者ダーウィンの体験を詳細に記録したものである。『航海記』の内容は、生物学、地質学、地理学を主とするものだが、文化人類学的考察も随所に見られる。南アメリカの先住民の生活習慣、風貌、性格などについての挿話が多いが、中でも有名なのは、大陸南端に位置するフェゴ島の野蛮人に関する記述である。ダーウィンは回想のなかで彼らを次のように記している。

Of individual objects, perhaps nothing is more certain to create astonishment that the first sight in his native haunt of a barbarian — of man in his lowest and most savage state. One's mind hurries back over past centuries, and then asks, could our progenitors have been men like these? — men, whose very signs and expressions are less intelligible to us than those of the domesticated animals; men, who do not possess the instinct of those animals, nor yet appear to boast of human reason, or at least of arts consequent on that reason. I do not believe it is possible to describe or paint the difference between savage and civilized man.¹⁷⁾

この記述で目を引くのは「文明性」と「野蛮性」の対比である。フェゴ島

住民の野蛮性は南アメリカ原住民の最たるものとして特記されているが、同じ文脈はブラジル住民の描写にも投影されている。たとえば、ダーウィンはブラジル海岸の大都市ペルナンブコ (Perunambuco) で「礼儀正しさ (politeness)」の欠けた住民の無礼な仕打ちに憤りの感情を露にする。“I feel glad that this happened in the land of the Brazilians, for I bear them no good will—a land also of slavery, and therefore of moral debasement”¹⁸⁾ いささか感情に走りすぎるきらいがあるが、ブラジルが、非ヨーロッパ領域—奴隷制—道徳的墮落という固定的文脈で捉えられていることは疑う余地はない。

この航海記にはブラジル奴隷に関する挿話と奴隷制批判が散見される。特にブラジルを去る際に見聞した奴隷虐待の有様は生々しく描写され、ダーウィンの奴隷制に向ける嫌悪感と怒りを表すものになっている。¹⁹⁾ では、人道主義者としてダーウィンが奴隷に向けた憐憫のまなざしとブラジル原住民やフェゴの蛮人に向けた嫌悪のまなざしは、どう説明されるのであろうか。彼が見せた矛盾にはこの時代の精神風土や道徳性に関わる伝統的な価値観が投影されているのである。端的に、ピーター・J・ボウラーの言葉を借りると、「人間の本性についてヴィクトリア期の英国人が共通にもっていた先入観のいくつかを彼も共有していたことも知っておく必要がある」²⁰⁾ ということになる。

要は、ダーウィンは時代の子であり、彼の抱えていた矛盾はヴィクトリア朝人に通底するものであったということだ。最後に、ブラジルを去るにあたり、彼はブラジルの風景を讃美し、この旅を享受したことに感謝しながら、この野蛮国ブラジルがイギリス人の博愛精神で植民地化され、高度の文明とキリスト教が導入されることを期待し、信じている、と記している。²¹⁾ この言葉こそヴィクトリア朝の時代精神を如実に物語るのである。

以上のように、史実と虚構の両面から、ブラジルが奴隷をキーワード

としてイギリスと深く関わり、文明国イギリスと対置する野蛮国として差別化されていたことが分かるのである。

III

この章ではテキスト内で描出されるブラジルを振り返ることにする。俯瞰すると、ブラジルはエンジェル悔悛の場として設定されているに過ぎないのだが、常に、なぜ悔悛の場がブラジルでなければならないのか、とその必然性に疑問がつきまとう。そもそもブラジルは彼が自発的に選んだ移住地ではない。小説の後半で、ハーディはエンジェルの移住失敗を、“Angel’s original intention had not been emigration to Brazil” (193)と言い訳しているが、そこに至るにはエンジェルを取り巻く内的要因と外的要因が複雑に絡み合っているのである。

エンジェルは、皮相的にはキリスト教の教義を拒否した進歩的思想の持ち主であるが、本質的には古い慣習に縛られている人物である。この矛盾を中心に論を展開する批評家は多いが、彼の悔悛とブラジルの照応関係に注視する批評家は少ないと思われる。比較的紙面を割いてエンジェルを論じるスプリングァー (Marlene Springer) においても、ブラジルでエンジェルが人間性を回復したことには言及するが、²²⁾ ブラジルの意義を問うことはしない。

まず、エンジェルがブラジル行きを決断する経緯から見ていきたい。次の引用文は、当初どの職業で身を立てるかを暗中模索していたエンジェルが、農業に活路を開こうとするいきさつである。

he[Angel] had wasted many valuable years; and having an acquaintance who was starting on a thriving life as a Colonial farmer, it occurred to Angel that this might be a lead in the right direction. Farming either in the Colonies, America, or at home—farming, at any rate, after becoming well qualified for the business by a careful apprenticeship—that was a vocation which would probably afford an independence without the

sacrifice of what he valued even more than a competency—intellectual liberty. (151)

この語り手の説明には不可解に思われる点がふたつある。ひとつは、エンジェルが天職と選んだ「農業 (farming)」である。牧師を父に持つ中産階級の若者が農業を天職とすることは当時の職業観や階級意識から考えると、一般的社会通念から逸脱することであったであろう。読者の不信感を払拭するために、ハーディはエンジェルの職業価値観が社会的富ではなく知的自由にあるとし、正当化を図ろうとする。つまり、不可知論の影響を受け、キリストの復活に関する信仰条項を拒絶、懐疑主義に陥ったエンジェルは、大学の教条主義的教え、中産階級層の厳格な道徳観念や物質主義を嫌い、自然の中、つまり農業に活路を見つけようとするわけである。言い換えれば、精神的危機からの脱却は古典主義 (ヘレニズム) にあり、精神的回復は自然の中にあるとエンジェルは信じたのである。事実、トールボットヘイズ農場での研修で、彼は「文明人が持つ慢性的なメランコリー (the chronic melancholy which is taking hold of the civilized races)」(153)から解放され、自然の中で生きる喜びを実感する。しかし、エンジェルの観念的な文明批判を基に彼を農業の道へと誘いこむ構図は短絡的に思われ、最終の自己破綻を示唆しているようである。

もうひとつは、移住先と情報源の不確実性である。19世紀末のヨーロッパ移民の大多数は、「先行した移民の後にしたがう (連鎖移住)」によるものであった²³⁾。移住を志す者には、異国からの便り、帰国した親族や友人の提供する情報が最重要であるが、この語り目の前半では、天職とする農業従事に力点が置かれ、農業地をめぐっては、植民地とか、アメリカとか、または国内と漠然とあげるに止まっている。後半で、移住の決心は植民地で成功している知人の話がきっかけであると説明されるが、その内容は確実性に欠いている。たとえば、情報者については、「ある知人 (an acquaintance)」とか、「ある植民地農業者 (a Colonial farmer)」と、匿名に

され、移住のリアリティを読者から不可視にしている。このように現実味が削がれたエンジェル移住の話は、発端から読み手に不信感を抱かせ、彼の不成功に終わる移住の伏線となっているのである。

その後移住話は進み、植民地であれ、国内であれ、大規模な農場経営者になる計画はエンジェルの家族内ではさほど深刻な問題とならず、受け入れられる。それだけでなく、父親のクレア (Clare) 牧師は、“As far as worldly wealth goes, you will no doubt stand far superior to your brothers in a few years” (208) と息子の世俗的成功を期待する。このように家族全員が農業そして海外移住を楽観視する様子からは、〈農業＝海外移住〉の筋立てを優先するハーディの意図が窺える。

しかし、プロットが悲劇の様相を帯びるにつれて、家族一同が共有していた楽観的見込みは暗く変貌する。その過程で移住地の顔を突如見せるのがブラジルである。そのいきさつは次のようである。結婚直後アレックとの関係を告白するテスと別れ、失意の中、ひとり国内をあちこち彷徨するエンジェルが、とある小さな町で目にしたのがブラジル移住の宣伝プラカードである。この宣伝が先に述べた「ブラジル移住運動」の一環である。その宣伝に引き付けられ、移住の決意に至る動機を語り手は次のように述べる。

Tess could eventually join him there, and perhaps in that country of contrasting scenes and notions and habits the conventions would not be so operative which made life with her seem impracticable to him here. (332)

この文で留意すべきことは、何よりも、ブラジルがテスの処女性をめぐる言説と結び付けられたこと、言い換えると、ブラジルは性的に逸脱したテスの安住の場として選ばれたことである。エンジェルの動機には、宗教・生活習慣・道徳の面でイギリスより劣っている国ブラジルだからこそ、テスのようないわゆる「墮ちた女性」でも糾弾されることなく生きら

れる、という語り手の思惑が重なる。このような植民地へ「墮ちた女性」を追いやる排他性からは、ディッケンズ (Charles Dickens) の『デイヴィッド・コパーフィールド』 (*David Copperfield* 1849) を想起する。ステアフォース (Steerforth) に捨てられたエミリー (Emily) の逃げ場所として、育ての親ペゴティ (Peggotty) は、“No one can't reproach my darling in Australia. We will begin a new life over there!”²⁴⁾ と植民地オーストラリアにエミリーの新天地を見出す。期せずして、ハーディはこの点でディッケンズを踏襲していると云える。

このように、ブラジルを野蛮な国と蔑む植民地主義は家父長制度と手を組み、性的に搾取された「墮ちた女」を中心から排除し、周縁へと追いやる役目を果たしているのである。

しかし、ハーディのブラジルを見る視線にはアンヴィバレントなものがある。テスと離別したエンジェルがテスの女友だちイズ (Izz) を愛人としてブラジルへ誘う場面は、いささかこっけいであるが、エンジェルの二面性を表すものでもある。彼の不可解な行動は衝動からの因習への抵抗から生じたものようだが、“it will be wrong-doing in the eyes of civilization — Western civilization” (343) とイズに釘を刺すエンジェルは、まぎれなく文明に囚われた奴隷と云える。ハーディはエンジェルを通して文明批判の姿勢を見せるが、性的・道徳的墮落とブラジルを結びつける視線からは植民地主義の差別観は払拭されてはいないようだ。

IV

さて、その後のブラジル移住に話を戻すと、かつての希望的観測がしだいに萎んでいくさまが加速する。ブラジル移住に一抹の不安を感じながらも、希望を託すエンジェルの父と母の思いとは裏腹に、“the discouraging reports of some farm-labourers who had emigrated thither and returned home within the twelve months” (339) と悪化する状況が語られる。ここでも、ブ

ラジル移住に関する情報源の曖昧さが見て取れる。ことブラジルになるとリアリティ排除の原理が働いているようである。これ以後テキスト内で語られるブラジルにはその傾向が一層強まるが、そこには、ブラジルの現実を等閑視するハーディのリアリズム観が覗かれる。

リアリティの欠如という点で、ハーディの地理・地名を論議の俎上にのせるのはウェーバー (Carl J. Weber) である。ウェーバーによると、ハーディ小説の中に描かれている地名、特に外国名には「誤り(errors)」や「不一致 (incongruities)」があり、とりわけ、『テス』のブラジルは「最もグロテスクな歪曲 (the most grotesque distortion)」があるとのことだ。その主な理由に、エンジェルが熱病に罹る場所をクリティーバ (Curitiba) の近くに行っていることを挙げている。ハーディは、クリティーバをブラジル奥地アマゾン川流域であるかのように記述しているが、実際のクリティーバはそこから 2000 マイルも離れた健康的な高地である。こうした誤りの原因は、ハーディの歴史的事実の記憶違いと、確認不足にあり、その混濁がエンジェルの移住先・ブラジルを「非現実的 (fantastic)」にしているとウェーバーは指摘する。²⁵⁾ 本稿のテーマとは異なるが、ブラジル表象が非現実的である、というウェーバーの見解は一考に価するものである。

ブラジルの非現実化は、ブラジルをあくまでも人間を苦境に追い込む野蛮な、荒廃した場所にしなければならない、という作者の意図の表われである。たとえば、前述のクリティーバ近くでのエンジェルの熱病は激しい雷雨や他の耐え難い苦難が原因であり、さらに、その苦難は他の農園主や労働者にも共通するもので、皆ブラジル政府の甘言に騙されてこの地にやって来た(350)、とブラジルの負の側面が強調される。たしかに、熱帯地ブラジルへの移住には想像を絶する困難がつきまとうことは否定できないが、エンジェルが農場経営の実地調査のためにブラジルに来たことを考えると、まるで人跡未踏のアマゾン奥地を探検しているかのような描き方は不自然に思える。現地での開拓農業者のリアリティがテキストから排除

されて、読者から見えなくさせている。結果として、常に、ブラジル—熱帯アマゾン流域—マラリヤ—熱病—野蛮、というように負のイメージ連鎖がブラジル表象に貼られることになる。そこには文明人と自認する人々のブラジルを劣等視する植民地意識が脈々と流れているようである。

しかし、イギリス人に通低する植民地意識が投影されたこのブラジルは、最終的に、反覆する形でエンジェルの罪を象徴するようになっていくのである。

物語の終盤近くでは、エンジェルに捨てられた後テスの身に降りかかる苦難が詳細に語られる。フリントム・アッシュ農場での過酷な労働、欲望の権化アレックの執拗な復縁要求、一家の経済的破綻、などがテスを窮地に追い詰めていく。そのテスの苦境話の合間にエンジェルの悲惨なブラジル移住話はパラレルに語られる。この構成には、テスの悲劇の原因はエンジェルにあり、だから罪を償わなければならないという作者の強い意図が読み取れる。したがって、テスの悲劇の第一要因はエンジェルの「習慣と因習の奴隷 (slave to custom and conventionality)」(338)にあることが、ブラジルという場で象徴的に読者に提供されるのである。たとえば、ブラジルは“this strange land” (433) と異化され、さらに再度、多くの農業労働者が宣伝に騙され移住した挙句、病気になり、死に至る国であると強調される。特に、母親が死んだ子供を埋葬する場面は悲惨を極めるものである。

He[Angel] would see mothers from English farms trudging along with their infants in their arms, when the child would be stricken with fever and would die; the mother would pause to dig a hole in the loose earth with her bare hands, would bury the babe there in the same natural grave-tools, shed one tear, and again trudge on. (433)

この場面から、テスが死んだ私生児を埋葬する場面を想起することはさほど難しくはない。キリスト教徒として埋葬されない子供と母親の悲しみは

テスの悲しみと重なり、エンジェルへの罪を一層増幅させる。過去（テス）から逃れるためにブラジルにきたエンジェルだが、捨てた過去の罪から逃れることは出来ないのである。

最後に、ブラジルでどのようにエンジェルが悔悛したのかを見ていきたい。ブラジル奥地をロバで旅をしていたエンジェルは、一人のイギリス人に会い、道連れとし、荒野での孤独な環境ゆえにふたりは親密になり、お互いの悩みを打ち明ける間柄になる（434）。ここでも、不可解なのは、エンジェル—奥地—ロバ—旅、の文脈である。農業移住者がブラジル奥地をさまい歩く必然性が見えないのである。それにも増して、不自然に感じるのが道連れのイギリス人の表象である。その男性は、「英国人(an Englishman)」とか、「見知らぬ人(a stranger)」と、名前が呈示されることがないが、「世界主義的精神 (cosmopolitan mind)」の持ち主で、エンジェルにテスの過去を許すことの大切さを教えた人物と説明される。その男の病死をきっかけとして、エンジェルは因習に囚われ、テスを拒絶した自分の罪に気づき、悔悛する、というのがブラジル移住話の顛末である。

やはり、この挿話で気になるのは人物の匿名性である。このイギリス男性は因習に凝り固まった、頑迷なエンジェルを悔悛させる人物として重要な存在であるにもかかわらず、この人物に関する情報は一切伝わらない。このような描き方にはこれまで指摘してきたブラジルをめぐる特定化の排除と一脈相通じるものがある。実際のところ、ハーディがブラジルからリアリティを排除した狙いは、この名前のない男の存在意義にあると思われる。つまり、この男はエンジェルの分身として表象されているのではないか、という疑問が生じるのである。この男こそ孤独な漂泊者エンジェルが、熱病に冒され、朦朧とした意識の中で見た幻影、すなわち、もうひとりの自分なのではなかろうか。ブラジルの野蛮性によって心身がこなごなに破壊されたエンジェルの内的葛藤がもうひとりのエンジェル（世界主義的精神を持つエンジェル）を生んだと考えられるのである。

ハーディの文学ノートには 1840 年代の移民について次の記述がある。

Every man lost something in California, & found something. . . . Some that had been strong so long as environment crutched them, turned weak when they tried to stand alone; & some, weakling by disuse, turned giants under exercise. Some “good men” became bad & some “bad men” became good. It was the Circe that bewitched a man to his true inner shape – of fox or wolf or hog or man. And so is the frontier always. . . . Every man jack of those men was changed - grown along his line of least resistance.²⁶⁾

このカリフォルニア移住に関する言及には、ダーウィンの進化論の影響が見られる。海外地カリフォルニアは人間を変える場として、さらに、その環境に適さない人間は生存が危ぶまれる場として否定的に捉えられている。この意味では、想像の域を超えたブラジルが人間を破壊し、再生する場として象徴的に提供されたとしてもおかしくはない。エンジェルが真の人間性を取り戻すには、因習のくびきに縛られた彼の心身を破壊する強力な力が必要となる。その力がブラジルの野蛮性、つまり文明人の皮相的な道徳観を打ち破る破壊力なのである。ゆえに、ブラジルはエンジェルの破壊と再生の場として最適な役目を担うのである。

キリストの復活を信じないエンジェルが帰国した時の姿を、“the skeleton behind the man, and almost the ghost behind the skeleton”に変貌させ、“Crivelli’s dead *Christus*” (470) と喩えることで、ハーディはエンジェルの再生を願い、信じたのである。

おわりに

イギリスとブラジルの歴史的、地理的、文化的、宗教的差異を鑑みると、ヴィクトリア朝の人々がブラジルを理解するのも、想像するのも、それほど簡単なことではなかったことであろう。ピューリタン精神を掲げながら奴隷売買に加担したクルーソーや、19 世紀に現れたクルーソーの子

孫たちも、また、奴隷虐待に憐憫の眼差しを向けながら、原住民を非人間とみたダーウィンも、イギリス人に通底している負の側面といえる。イギリス人の異文化理解が文明国としての自負と異文化を劣等視する差別感に縛られていたことは否定しがたい真実である。

たしかに、ハーディは植民地問題や奴隷問題を真正面から取り扱うことはしていない。彼の内部に植民地意識がないと言えば嘘になるであろう。しかし、ハーディはこのイギリス人が共有する植民地意識を認識しながら、暗にその根元を崩したのである。ブラジルの野蛮性はエンジェル覚醒の触媒の役目を担い、物語を転覆する働きをしているのである。そこには、〈文明＝イギリス〉対〈野蛮＝ブラジル〉の伝統的構図を崩そうとするハーディのパラドキシカルな主張がある。ハーディのイマジネーションは、現実のブラジルを仮想空間のブラジルへ異化して、エンジェルの破壊、そして再生を象徴的に描くことに貢献するのである。

注

- 1) 松村昌家「ヴィクトリア時代の移民—その現実と虚構」松村昌家（他）編『民衆の文化誌』英国文化の世紀4（東京：研究社、1996）、122頁。
- 2) エドワード・サイード著 大橋洋一訳『文化と帝国主義 I』（東京：みすず書房、1998）、132頁。
- 3) 同書、147頁。
- 4) 同書、288頁。
- 5) Thomas Hardy, *Tess of The D'Urbervilles*, Penguin Classics (London: Penguin Books, 1994), p.450. 以下、本文の引用はすべてこの版を用いて、括弧内に頁数で示す。
- 6) アンドレ・J. プールド著、高山一彦・別枝達夫訳『英国史』（東京：白水社、2003）、132頁。ハーディとの関連においては、Marryn and Raymond Williams, “Hardy and Social Class,” *Tess of the D'Urbervilles*, ed. Peter Widdowson (London: Macmillan, 1993), p.26. 参照。
- 7) Florence Emily Hardy, *The Life of Thomas Hardy 1840-1928* (London: Macmillan, 1962), p.229.
- 8) 国本伊代「近代ヨーロッパ移民とラテンアメリカ」中川文雄（他）編『ラテンアメリカ人と社会』ラテンアメリカ・シリーズ④（東京：新評論社、1995）、248頁。
- 9) ノーマン・ディヴィス著、別宮貞徳訳『アイルズ 西の島の歴史』（東京：共同通信、2006）、960頁。

- 10) Davie R. Maurice, *World Immigration* (New York: Macmillan, 1948), p.456.
- 11) 国本伊代、260頁。Timothy, J. Timothy & Jeffrey G. Williamson. *Migration and the International Labor Market 1850-1939* (London: Routledge, 1994), p.8.
- 12) ブラジル史に関しては、山田睦男「ブラジル」増田義郎編『ラテン・アメリカ史Ⅱ』（東京：山川出版、2000）272-287頁、357-370頁参照。移民に関しては、国本伊代の「近代ヨーロッパ移民とラテンアメリカ」、および、山田史郎（他）著『移民』近代ヨーロッパの探求①（京都：ミネルヴァ書房、1998）参照。
- 13) 渡邊孔二「ロビンソン・クルーソーの末裔たち」松村昌家（他）編『女王陛下の時代』英国文化の世紀3（東京：研究社 1996）、206-207頁。
- 14) エドワード・サイード、143頁。
- 15) Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, ed. Harold Bloom. (London: Chelsea House, 1995), p.56.
- 16) Ross G. Forman, “When Britons Brave Brazil: British Imperialism and the Adventure Tale in Latin America, 1850-1918,” *Victorian Studies* Vol.42, No.3, Spring 1999/2000, (Bloomington: Indiana U.P., 2000), pp.456-459.
- 17) Charles Darwin, *The Voyage of the Beagle*, ed. Charles W Eliot LL D. (New York: P.F. Collier & Son, 1909), pp.530-531.
- 18) *Ibid.*, p.524.
- 19) *Ibid.*, pp.525-527.
- 20) ピーター・J. ボウラー著、横山輝雄訳『チャールズ・ダーウィン 生涯・学説・その影響』朝日選書（東京：朝日新聞、1997）、227-228頁。
- 21) Darwin, p.532.
- 22) Marlene Springer, *Hardy's Use of Allusion* (London: Macmillan, 1983), pp.138-149.
- 23) 山田史郎「序章：移住と越境の近代史」『移民』、10頁。
- 24) Charles Dickens, *The Personal History of David Copperfield* (London: Oxford U.P., 1971) p.731.
- 25) Carl J. Weber, *Hardy of Wessex: His Life and Literary Career* (New York: Columbia University Press, 1965), pp.222-223.
- 26) Lennart A. Bjork, ed. *The Literary Notebooks of Thomas Hardy*. Vol.2 (London: Macmillan, 1985), p.89.

『日陰者ジュード』 ーリアリズムの裂け目

亀澤 美由紀

I. リアリズムと「内的人間」

トマス・ハーディが「リアリズム」を明確に否定していたことは周知の事実である。

芸術とは、単に写生したり目録風に報告したりしただけでは、気づいてもらえることがあったとしてもおそらくは見過ごされてしまうことのほうが多い、リアリティのなかの大事な特質をもっとはっきり見せるために、リアリティを変形させること—つまり、歪めたり、つり合いを崩したりすること—である。ゆえに「リアリズム」は芸術ではない。³⁾

ハーディのこの芸術観は、ピーター・ウィドウソンも指摘するとおり²⁾、ロシア・フォルマリズムの思想—「非日常化」「非親和化」—に非常に近い。ヴィクトル・シクロフスキーは「非日常化」「非親和化」をトルストイを引用しながら次のように説明する。

「部屋のなかを拭き、それから周囲を歩きまわってソファのそばに近づくと、わたしはもう、ソファを拭いたのだったか拭かなかったのかも思い出せなかった。・・・わたしが拭いて、そのことを忘れてしまったのなら、つまり無意識のうちに行動したのであったとしたら、それはなにもしなかったのと同じことにちがいない。・・・」(レフ・トルストイの1897年2月29日の日記のメモ)

かくして生活はなんらなすすべもなく消失してゆく。・・・
それだからこそ、生の感覚を回復し、事物を意識せんがために、石を

石らしくするために、芸術と名づけられるものが存在するのだ。知ることとしてではなしに見ることとして事物に感覚を与えることが芸術の目的であり、日常的に見慣れた事物を奇異なものとして表現する<非日常化>の方法が芸術の方法であり、そして知覚過程が芸術そのものの目的であるからには、その過程をできるかぎり長びかせねばならぬがゆえに、知覚の困難さと、時間的な長さを増大する難解な形式の方法が芸術の方法であり、芸術は事物の行動を体験する仕方であって、芸術のなかにつくりだされたものが重要なのではないということになるのである。³⁾

ハーディの言う「リアリティを変形させること」とは、シクロフスキーの言う「日常的に見慣れた事物を奇異なものとして表現する」ことに相当すると言えよう。

ただしここで注意しておきたいのは、「非日常化」を説明するにあたって、シクロフスキーがトルストイを引用していることである。人間の創造的行為を志向するフォルマリズムと、外界の事物を描写するテクニックとしてのみ考えられがちなリアリズムとの、見えないつながりが、ここにはある。そのことを直截な表現でまとめてくれている文章が柄谷行人の『定本 日本近代文学の起源』にある。柄谷は近代日本人の内面確立のプロセスを「非日常化」の概念に依拠して説明し、その際トルストイを「リアリズム」というカテゴリーに置き換える。⁴⁾ それによって柄谷は、リアリズムが近代人の内面確立に果たした役割を大胆かつ一層わかりやすいかたちで示すのである。

ロシア・フォルマリズムの理論家シクロフスキーは、リアリズムの本質は非親和化にあると述べている。つまり、見なれているために実は見ていないものを見させることである。したがって、リアリズムに一定の方法はない。それは、親和的なものをつねに非親和化しつづけるたえまない過程にほかならない。この意味では、いわゆる反リアリズム、たとえばカフカの作品もリアリズムに属する。リアリズムとは、たんに風景を描くのではなく、つねに風景を創出しなければならない。それまで事実としてあったにもかかわらず、だれもみていなかった風

景を存在させるのだ。したがって、リアリストはいつも「内的人間」なのである。⁵⁾

人間が外界をそれまでにない見方で見るときに、その者の内面に新たな局面が切り拓かれ、まったく新しい人間（近代人）が誕生する。そのときに働く力こそリアリズムであるというのが柄谷の主張である。

ジョージ・レヴィーヌもイギリス・リアリズムに関する研究書のなかで同様の見解を示す。レヴィーヌは「語りを意味あるものにしようと努力したリアリストたちと、現代の批評家たち—リアリズムから、もっと言えば物語ることそのものから、キョリをおくことで自らを定義する人々—との間は、直接つながった歴史的連続体である」⁶⁾と主張する。レヴィーヌによると「リアリズムは、その一見堅固な見かけにもかかわらず、自己や社会、芸術に関する根本的な不安を示唆」する。なぜならば、自然や真実を語ろうとする努力が、それ以前には経験されることのなかったような困難を経験させるからである。「事物が人間の活動から疎外されたように感じられる地点から、描写は始まる」⁷⁾。柄谷もレヴィーヌも言わんとするところは同じである。要するにリアリズムとは本来、外界の事物を描写するための単なる一技巧ではなく、外界を見る見方が人間の内面に新生面を切り拓くときの、すぐれて革命的な力をその本質とするのである。

さて、ハーディは「ゆえに『リアリズム』は芸術ではない」(Hence “realism” is not Art.)と断言した。リアリズムはブルジョワとともに発達してきた文学形式であるから、ハーディをモダニズム陣営、反ブルジョワ陣営に組み込むにはこれは格好の一文である。だが、「リアリズム」に付された引用符を無視してはなるまい。引用符付きの「リアリズム」が指示するのは、単なる描写のテクニックに墮した「リアリズム」ではないか。ケネス・グレームがハーディを「リアリスト」と呼ぶことに同意したとき、おそらく彼は「リアリズム」という用語がもつ陥穽に気づいていたのだろう。グレームはM.D.ゼイベルの言葉を引用しながら次のように述べる。「外

界を知覚することがまず根本である。しかし真の小説家は事物を変容させる力によって我々を新しい世界に導いていかねばならない」⁸⁾。その点においてハーディは「アレゴリーに向けて発展していったリアリスト—事実には隷従することから19世紀小説を解放した想像力に満ちた芸術家」である、と。⁹⁾ 翻って『ジュード』はハーディ文学のなかでもっともリアリスティックな小説でありながら、その一方でアレゴリカルな人物配置をもった反リアリズム的な物語でもある。グレームおよびゼイベルの言う「リアリスト」は、外界を知覚することによって新しい世界を構築していく人間、柄谷言うところの「内的人間」である。そしてジュードもまた然りである。

近代とともに発達したこの文学スタイルを念頭において『ジュード』を論ずるにあたって、二つないし三つの要素が分析の軸として考えられる。ひとつはリアリズムという外界に対する視線がジュードの内面世界の発達とどう関わったかという問題、もうひとつはことばと事物の照応性の問題である。そしてこのあと論ずるとおり、『ジュード』は一見リアリズムの手法をとりながらリアリズムを内部から崩壊させているのだが、そのこととハーディ文学の永遠のテーマであるジェンダーの問題はどう関わるのか。本論考はこれらの点を考察することによって、近代に対する『ジュード』の意味を明らかにしようとするものである。

II. 「共感による一体化」

リアリズムという概念の両義性は、リアリズムの特徴である「共感による一体化」(“sympathetic identification”) に関しても見られる。イギリスのリアリストらは「本当らしさ」をリアリズムの基本要件とみなし、登場人物は作者の干渉なしに自然に発展していくのがよいとした。それを達成するために発達したのが「共感による一体化」¹⁰⁾であり、それを語りの技法として極めたのが三人称客観描写である。

三人称客観描写に注目して『日陰者ジュード』を論じた論者のひとりが、

III. ことばと事物の照応性

ジュードは、スーに出会って「女」「性」「ジェンダー」「結婚」の意味が固定化されえないことを発見し苦悩するのだが、それはことばと事物の照応性を希求し、普遍言語の夢を追った近代の人々の言語運動を想起させる。

17 世紀中葉においては、科学者のあいだで、実験を正確に報告したり伝えたりする必要性が次第に意識されるようになっていた様子が、はっきりみとれるのである。言語は規則的で明確で厳密で何よりも曖昧であってはならない、という科学者の要請があった。それよりも何よりも、現存する言語は不規則性、矛盾、例外、非論理性にあふれていた。¹⁴⁾

17 世紀の人々は、「不規則性、矛盾、例外、非論理性にあふれて」いる言語のかわりに、「普遍言語」なるものをつくり、近代にふさわしい厳密な表象関係を確立しようとしたのである。¹⁵⁾

近代と小説とリアリズムの関係を論じたイアン・ワット『小説の勃興』¹⁶⁾も、その流れのなかにおいてこそ理解されうる。たとえば『ロビンソン・クルーソー』に代表される小説という文学形式は、近代ブルジョワ（あるいは「経済人」）の思想と、表現形式としてのリアリズム(ことばと事物の照応性、小説と実人生の照応性を追及した文学スタイル)とが、軌を一にして発達したことの結果なのだ。

ラテン語を学ぼうとして少年ジュードが味わう失望のうちのひとつは、まさに普遍言語の夢に破れた近代人の思いに似る。見たこともないラテン語を想像しながら、ジュードは「ひとつの言語の表現を他の言語の表現に置き換える際に必要となるプロセス」について考えるのだが、その考えはいかにもナイーブなものである。

必要とされている言語の文法書は、概ね、法則、規定、あるいは秘密の暗号を解くカギといった類の手がかりを載せており、一度それを知

ペニー・ブーメラである。彼女は、『ジュード』では三人称客観描写が決して公平に執行されておらず、スーの内面は常にジュードの視点を通してしか描かれないと指摘したあと、リアリズムという文学様式がひとつの大きなイデオロギーをなすという前提のもとに、次のように論をまとめる—「『ジュード』は文学様式としてのリアリズムという強力なイデオロギーに裂け目を入れて打ち割ろうと脅しをかけ、語るという行為そのものを疑問に付したのだ」¹¹⁾。

ただし、ブーメラの指摘は画期的ではあるものの、リアリズムを一枚岩とみなしたために、矛盾を抱え込んでしまう。すなわち「共感による一体化」が、潜在的に反リアリズムになりうることをブーメラは考慮にいれていない。作者や読者は登場人物との同一化によって心理的洞察を行うべし、作者はプロットを操作してはならぬ、とするヴィクトリア朝リアリズムの文学観は一方ではエドウィン・M・アイグナーの言葉を借りるならば、「一種の無政府主義」と形容される。ところがこの同じ「無政府主義」はのちにアーサー・シモンズらの手にかかると、「ゾラの言うリアリズムは別な種類のロマンスに過ぎない」¹²⁾ という言葉とともに、人間の内面探求に向かうのである。それは「共感による一体化」の徹底遂行を目指す動きであり、明らかにモダニズムを指向している。¹³⁾

となると、「共感による一体化」はリアリズムの最大の特徴でありながら、潜在的にリアリズムを突き崩す力をすでにもっていたのであって、その点においてリアリズムは一枚岩的な概念では決してない。先のブーメラの主張も、リアリズム自体が矛盾を抱えた概念であることを念頭におくと、若干の修正が必要になってこよう。『ジュード』は「リアリズムという強力なイデオロギーに裂け目を入れて打ち割ろうと脅しをかけ」ているというよりは、リアリズムというイデオロギーに内在する二律背反性・自己矛盾的要素を暴きだし、内部からそれを崩壊させるのである。

ってしまえば、それをあてはめるだけで自分の喋っている言葉を何もかも思い通りに、外国語の言葉に変換できる(which, once known, would enable him by merely applying it, to change at will all words of his own speech into those of the foreign one)と、彼は考えたのである。・・・必要とされる言語の単語は、それらを探り当てたワザをもった者の手にかかれば所与の言語の単語のどこかに隠れているのが必ず見つかるのだ(the words of the required language were always to be found somewhere latent in the words of the given language by those who had the art to uncover them)と彼は想像した。¹⁷⁾

暗号のように、解読キーさえ知っていれば、ラテン語をじっと見つめることによってその単語に相当する英単語がそこから浮かび上がってくるはず—外見上はまったく見慣れぬ言語であっても、普遍的・絶対的な言語規則・意味が背後に隠れており、解読キーをあてはめればそれが表に出てくるはず—とジュードは考えたのである。そして対象言語が何であろうと、それを解読する際の準拠枠としてジュードが想定したのは、当然ながら英語である。ソシュール以降の現代の我々にとってはナイーヴこのうえない言語観である。だが、少年のナイーヴさに帰して片付けてしまうには、これはあまりに大きな問題を含む。ラテン語のシステムは英語のシステムと「1対1」対応であって、決してずれることはないと思いついたところに、ジュードの将来の躓き（と新たな自己の探求の始まり）が潜在している。言語の性質を見誤っていたジュードが自分の過ちに気づき、英語のシステムを特権化することなく、ラテン語の体系を白紙の状態から学習していくプロセスは、のちに、「女」「結婚」のシニフィエが固定化するものではないことに気づき、自らの価値観を改めていくプロセスと同じものである。もちろん、後者のほうがはるかに破壊的かつ創造的力を持つのであるが。「女」「性」「ジェンダー」「結婚」といったことば・制度が家父長制に守られて長年擁してきた規律性・厳密性・排他的表象性を疑うことは、必定、ことばと事物の照応性を重視するブルジョワ・リアリズムに真っ向から反対することとなる。

IV. リアリズムの裂け目を起動させる

では、『ジュード』の語りと、ジュードの内面形成とはどのように相互的に作用しているのか。次に挙げる引用部分では、「共感による一体化」が効果的に成立・解消されることによって、ジュードの人物造形—ジュードの孤独な内面世界の形成—がなされている。

ほんの一瞬、ジュードに真の啓蒙がもたらされた—この石切場こそ、もっとも高貴なる大学で学問的探求という名によって権威づけられているものと同じくらいに、尊い努力の営みの中心なのだ。だが以前からの考えに押されて彼はそれを見失ってしまった。前の雇い主の推薦をもとにもらえる仕事だったら何でも請けよう—ただし当座の間に合わせとしてだ。これが、落ち着きのなさという現代の悪習として彼がとったかたちだった。(79)

語り手の声が熱にうかされたかのようなジュードの声（「もらえる仕事だったら何でも請けよう—ただし当座の間に合わせとしてだ」と重なるのが聞かれる。しかし最後の一文において、その共謀関係は突然崩れ去る。語り手はジュードを離れ、ジュードの審判として彼を裁く—「これが、落ち着きのなさという現代の悪習として彼がとったかたちだった」(“This was his form of the modern vice of unrest.”)。生れ落ちた環境に満足せず、外の世界への脱出を試みる若者たちは当時、数多くいたのであり、語り手はそうした若者の態度を「現代の悪習」と呼び、そのなかの一人としてジュードを数える。その意図がジュードのナイーヴさを批判することであろうと、あるいは中産階級読者におもねることであろうと、いずれにせよこの部分に見られる語り手の突然の離反は、ジュードの疎外された立場を強調する。

だが何よりもジュードの孤独の最大の原因は、スーからの疎外感にある。そしてその感覚もまたリアリズムの手法によって、ただし語り手に不平等な操作を加えることによって、生み出される。というのは、ブーメラが主張

するとおり、語り手は「共感による一体化」をスーに対して実行することは一度たりともないからである。語り手がスーの内面を語ることは一切なく、それがスーをエニグマのままに残し、ジュードがスーに対して疎外感を感じる大きな原因となる。語られるのはエニグマティックなスーに当惑するジュードの内面のみである。ブーメラのこぼれを借りると、「ある意味、彼女に関する読者の知識は、ジュードの知覚的意識を通してのみ存在する」¹⁸⁾。結果として、読者はスーに対する疎外感をジュードと共有することとなる。このことは別の見方をすれば、ジュードの孤独な内面世界は、スーの犠牲の上に成り立つということになる。¹⁹⁾ そしてそれは、語り手を不平等に操作することによって可能となった。ジュードの内面世界—疎外された自己という感覚—は、リアリズムの手法を効果的に（＝非対称的に）操作することによって造形されていくのである。

さて、ジュードの疎外感はリアリズムの手法によって生み出されるが、その一方で、その「リアリズム」を支えるイデオロギーはジュードの物語のなかで徐々に否定されていく。第3部の3章・4章—スーがジュードの下宿に逃げてくる場面—はジュードのなかで「女」のシニフィエが崩れ去り、こぼれの新たな意味を探す自己探求の旅が本格的に始まる場面である。この場面において、まず手始めに、テクニックとしての「リアリズム」が力を削がれていく。ひとつは「見る」行為を無化することによって、もうひとつは会話体の威力を無化することによって。

そもそもリアリズムとは「見る」ことを特権化するスタイルである。ところがスーの身体性をもっとも強調されてしかるべき場面において、「見る」行為が拒まれ、対象（スーの生身の身体）はどこかへすりぬけていってしまうのである。スーの突然の訪問は窓下からの声（「ジュード！」「見られずに上がるかしら？」）(137)でしか認識されず、二階へ上がってきて戸口に立つスーは触覚によってしか認識されない—その手は「海の女神のように冷たくじっとりと」している (138)。スーの濡れた身体をもっとも視覚的に、エロティックにとらえた次の一文においてすら、彼女の柔ら

かで温かな肌は、ギリシャ彫刻の冷ややかな大理石にすりかえられる—「服はパルテノンのフリーズの像がまとっているローブのように彼女の身体にぴったりとくっついていた」(138)。そして彼女がジュードの服に着替えると、その冷たい身体はどこかへすり抜け、あとに残るのは「細く弱々しげなものが日曜日の彼自身の姿」(138) をしているという一種の透明人間のような抜け殻である。スーの身体性をもっとも前景化され、スーをもっともジュードに近接するこの場面において、視覚は「見る」べき対象を奪われるのである。

やがて、ジュードの部屋で落ち着きを取り戻した彼女が自由に語り始めると、彼女の存在はとうとう声だけになってしまう。4章の大半は、過去の恋人や宗教を語る彼女の饒舌なお喋りの直接引用で占められる。直接引用は語り手の介入を極力排除した、もっともミメティックなリアリズムの手法である。ところが、この場面において会話体は、会話体が本来もつ力、すなわち語る主体の内面をさらけ出すという力を発揮しない。リアリズム本来の会話体とはどのようなものか。たとえばルカーチは、イブセンを例にとりあげて次のように説明している。

対話がますます劇的緊張を失い、日常会話の録音盤に随して行く時代に、イブセンは一句ごとに性格の新しい面があらわれてくるような、また、一句ごとに ^{ハンドリング} 事件 が一歩ずつ発展するような対話を書いている。それはほんとうの意味で生活に根ざした真実性をもっているが、しかしけっして日常会話のたんなる描写ではない。²⁰⁾

ハーディの会話体が「日常会話の録音盤」だというのでは決してない。むしろその逆で、スーの饒舌なお喋りは、イブセン同様に「一句ごとに性格の新しい面があらわれ」、「一句ごとに ^{ハンドリング} 事件 が一歩ずつ発展する」ような会話である（ジュードという熱心な聞き手が存在する以上、これを「会話」と呼ぶことは許されるだろう）。ところが、スーはこの会話によって

理解可能な人間としてジュードに近寄るどころか、「性格の新しい面があらわれ」るにつれてますますジュードの理解の外へ遠のいてしまう。「一句ごとに ^{ハンドリング} 事件 が一歩ずつ発展する」とすればそれはジュードの内面に起きる「^{ハンドリング} 事件」である。会話体が本来もつはずの描写力は力を削がれるのである。

スーの会話が我々読者に提供するのには彼女の内面世界よりも、スーから疎外され、「女」の意味に戸惑い、それまでの言語感覚を揺すぶられるジュードの内面世界の混乱であり、外界に呼応して彼の内面が新たに切り拓かれていく事実である。スーの発話の一つ一つは「内的人間」としてのジュードに衝撃を与える—「ジュードはひどく気落ちした。風変わりで、性を奇妙に意識していないふうの彼女は彼からどんどん離れていってしまうように思われた」(143)。スーはジュードが抱いていた「女」なるもののイメージをことごとく破壊してしまう—「君はあまり、女の子のような話し方をしない」(141)。「社会的・精神的可能性の両方を与えてくれることを約束してくれる、彼の思想にとっての拠所」(86)であるはずの「女」は見事に崩れ去り、ジュードは「女」のシニフィエをあらためて模索するよう迫られる。「学問を目指した最初の向上心が女によって妨げられ、二度めの向上心—伝道の徒になろうとする向上心—もまた女によって妨げられたというのは、奇妙だった。彼は言った—『責められるべきは女か、それとも普通の性的衝動を家庭という残忍なワナにして、進歩しようとする者を束縛して引きとめようとする人為的なシステムこそ責められるべきか。』」(209)。スーという女に出会ったことにより、ジュードの目に「女」「性」「ジェンダー」「結婚」が非親和化され、ジュードはそれらに対する新たなシニフィエを結合させるべく、内的自己を外界にに応じて変化させざるを得なくなったのである。非親和化された外界にあわせて、内的自己を変革する—ここに「新しい男」が誕生したのである。

ここで重要なのは、ジュードの孤独とスーのエニグマ、「新しい男」誕生のテーマがリアリズム的手法のもとに束ねて描かれるという事実であ

る。ハーディは「ジュードの希望や苦闘や失望」を詩人の筆で書こうとしていたのに、いつの間にか「精神病理学者が割り込んできて、詩人の手からペンをとりあげてしまった」²¹⁾と指摘したのはゴスである。「精神病理」とはこの小説の特徴をコンパクトに言いえた表現と言えよう。ただしゴスのこの見解は、ひとつだけ大きな修正を施す必要があるようだ。ゴスが「精神病理学者が割り込んで」きたと言ったとき、彼はもちろん、スーが物語の主演を奪ってしまったことを意味していた。だが、むしろこれはスーに出会ったがために内面世界に決定的な変革を迫られたジュードの精神病理の物語なのである。この小説がハーディ文学の中でもっともリアリズム的であるとされるにもかかわらず、この小説が主人公の内面世界をもっとも深く掘み出している由縁は、ここにあると言えよう。そして、この物語のタイトルもまたやはり、スーではなく『日陰者ジュード』でなければならない。

スーとの出会いによって「それまで事実としてあったにもかかわらず、だれも見えていなかった」女を、ジュードは存在させるのだ。そして「女」「性」「ジェンダー」「結婚」といったことば・制度を非親和化させた結果として辿りついた結論のひとつが、「性の介在＝婚姻関係」という従来固定観念を否定することであった。結婚制度によって人間の性を統制しようとするブルジョワ社会にとって、こうしたシニフィアンとシニフィエの架け替え—ことばの指示性に対する信頼と暗黙の了解を裏切る動き—は脅威以外のなにものでもない。ただしジュードにとっての不幸は、スーが「結婚」のシニフィエを架け替えようとしなかったことである。彼女にとって「結婚」はつねに愛と性を意味し、その関係は固定化されたまま揺らぐことはない。彼女が結婚に踏み切れなかったのは「結婚＝愛と性」という定式を絶対視したからである。その意味において、彼女はアラベラよりはるかに結婚制度に忠実であり、「リアリズム」の遵法者だったのである。²²⁾

リアリズムには裂け目がある。リアリズムは一方では外界をいかに描写するかというテクニックであり、もう一方では外界を見る見方が人間の

内面に及ぼす革命的力である。ジュードを孤独な近代人として描くことに成功したのは、前者—三人称客観描写の巧妙な操作—による。一方、リアリズムによって造形された近代人としての深い内面を抱えたジュードはやがて、後者—革命的力—によって、リアリズムを支えるイデオロギーを否定し始める。『ジュード』の物語はリアリズムに内在する裂け目を起動させることで、ジュード自身を生み出したリアリズムを内側から崩壊させていくのである。

注

- 1) Florence Emily Hardy, *The Life of Thomas Hardy, 1840-1928* (London: Macmillan, 1962), p. 229.
- 2) Peter Widdowson, *On Thomas Hardy: Late Essays and Earlier* (Houndsmills: Macmillan, 1998), p. 54.
- 3) ヴィクトル・シクロフスキー、水野忠夫訳『散文の理論』（東京、せりか書房、1971年）pp. 14-16.
- 4) トルストイを反リアリズム陣営に組み込む見方も時としてあるが、ルカーチはそうした見方に異議を唱え、トルストイをドストエフスキーと並ぶロシア・リアリズムの最高峰として掲げる。ジョルジ・ルカーチ「トルストイとリアリズムの問題」、佐々木基一 ほか訳『ルカーチ著作集6』（東京、白水社、1969年）。柄谷もその線上に位置する。
- 5) 柄谷行人『定本 日本近代文学の起源』（東京、岩波書店、2008年）p. 35.
- 6) George Levine, *The Realistic Imagination* (Chicago: University of Chicago Press, 1981), p. 4.
- 7) Levine, p. 12.
- 8) Kenneth Graham, *English Criticism of the Novel, 1865-1900* (Oxford: Clarendon Press, 1965), pp. 38-40.
- 9) M.D.Zabel, "Hardy in Defense of his Art: the Aesthetic of Incongruity", *Southern Rev.* vi(1940), p. 148.
- 10) Edwin M. Eigner and George J. Worth, eds. *Victorian Criticism of the Novel* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), pp. 14-15.
- 11) Penny Boumelha, *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form* (Madison: University of Wisconsin Press, 1982), p. 153. Elizabeth Langland, "A Perspective of One's Own: Thomas Hardy and the Elusive Sue Bridehead," *Studies in the Novel* (1980, Spring), pp. 12-28 にも同様の指摘あり。
- 12) Eigner, pp. 11-14.
- 13) 「共感による一体化」に関して金谷益道は、それがヘンリー・ジェイムズやウルフにも共通する「作家のコントロールの不在」につながる要素であると同時に、リアリズムとも関係の

深い概念であったと指摘している（金谷益道「モダニズム作家としてのトマス・ハーディ」『ハーディ研究（ハーディ協会会報）』No.35. 日本ハーディ協会、2009年、pp. 1-12）。ハーディを「リアリズム vs.モダニズム」という二分法で論ずることの危険性を指摘した刺激的な論文であり、本論考も大いに参考にさせていただいた。

- 14) ジェイムズ・ノウルソン、浜口稔訳『英仏普遍言語計画』（東京、工作舎、1993年）p. 63。[James Knowlson, *Universal Language Schemes in England and France 1600-1800* (Toronto: University of Toronto Press, 1975)].
- 15) 普遍言語に関しては、ノウルソンのほか、ジェラルド・ジュネット、花輪充監訳『ミモロジック』（東京、白馬書房、1991年）を参照。
- 16) Ian Watt, *The Rise of the Novel* (London: Chatto & Windus, 1957) [イアン・ワット、藤田永裕訳『小説の勃興』（東京、南雲堂、1999年）].
- 17) Thomas Hardy, *Jude the Obscure* (Oxford: Oxford University Press, 2002), p. 24. 以下、この版からの引用は本文中に括弧で示す。
- 18) Boumelha, p. 148.
- 19) スーの声を奪い、スーを犠牲にすることにより、ジュードの疎外感は読者にとってより理解可能なものとなる。女性を客体化することにより、ジュードと読者（労働者ジュードを疎外し、なおかつ女性スーを疎外する、家父長制的ブルジョワ読者）の間に共謀関係があらためて成立するのである。ジュードの内面世界が、男同士のホモソーシャルな絆のなかで形成されるという点において、ジュードは近代のジェンダー・システムに則って造形された人物であると言えよう。ただし、そのジュードはのちに、自らを生み出したジェンダー・システムを否定することになるのであるが。『ジュード』の男性ホモソーシャル性については、拙論「<反>教養小説としての『日陰者ジュード』—自己解体する<リアリズム>」『人文学報(表象文化論)』首都大学東京、2010年3月を参照されたい。
- 20) ルカーチ、p. 283.
- 21) Edmund Gosse in *Cosmopolis, Thomas Hardy: The Critical Heritage*, ed. R. G. Cox (London: Routledge & Kegan Paul, 1970), p. 267.
- 22) 「女」という記号をめぐる意味の架け替えについては Patricia Ingham が、フランスのリアリズム作家らが言語の「意味論的地図を拡大させていた」としたうえで、スーやアラベラを論じている。Patricia Ingham, *Thomas Hardy* (Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, Inc., 1990), Chapter 5 "Women as Signs in the Later Novels".

Humour in *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*

KYOKO NAGAMATSU

I

When we read *The Life of Thomas Hardy* (hereafter abbreviated as *Life*), which was published under the name of Hardy's second wife Florence but was in fact written by Hardy himself, we are struck by the humour this autobiography is filled with. Hardy experienced a number of hardships including the unhappy marriage to his first wife Emma and the harsh criticism his novels attracted from critics and readers, but his autobiography, written in the third person, often invites laughter from the reader. Although hardly mentioned in the past studies of *Life*,¹⁾ humour is an important feature of his autobiography. This essay explores the questions of how humour reflects Hardy's views on art and how it produces his autobiography's originality.

In *Life*, Hardy says again and again that he is a person who possesses a sense of humour. Below is his earliest memory, which proves the statement "Hardy had a born sense of humour" (302):²⁾

... the young Thomas and his mother would set off on various expeditions. They were excellent companions, having each a keen sense of humour and a love of adventure. Hardy would tell of one prank when he and his mother put on fantastic garb, pulling cabbage-nets over their faces to disguise themselves. Thus oddly dressed they walked across the heath to visit a sister of Mrs. Hardy living at Puddletown, whose amazement was great when she set eyes upon these strange visitors at her door. (21-22)

This passage is included in a section dated 1849-1850, and Hardy was probably around 10 years old at the time. This episode shows that even when he was so

young, he amused adults with jokes and pranks and derived pleasure from these activities himself.

As an adult, he continued to be a humorist. The following memory of an event that occurred in 1887, when he went to Italy at the age of 46, illustrates how widely his sense of humour was recognized:

The monk who showed us the hole in which stood Saint Peter's Cross..., and fetched up a pinch of clean sand from it, implying it had been there ever since the apostle's crucifixion, was a man of cynical humour, and gave me an indescribably funny glance from the tail of his eye as if to say: "You see well enough what an imposture it all is!" I have noticed this sly humour in some more of these Roman monks, such as the one who sent me on alone into the vaults.... Perhaps there is something in my appearance which makes them think me a humorist also. (189)

One passage in *Life* also leads us to believe that Hardy's sense of humour significantly influenced his decision to choose the profession of an author. The following passage about his first printed essay, 'How I built myself a house,' indicates the importance of humour in this earliest work:

The only thing he got published at the time was, so far as is known, a trifle in *Chambers's Journal* in 1865 entitled 'How I built myself a house', written to amuse the pupils of Blomfield. It may have been the acceptance of this *jeu d'esprit* that turned his mind in the direction of prose; (47)

We should also pay heed to the final sentence, where Hardy mentions the link between his *esprit* and prose. This link hints that the reason Hardy became an author lies in his sense of humour, and that his literature and humour were inseparable right from the very beginning of his career as a writer.

In *Life*, such humourous episodes are told by Hardy with a truly joyous

tone. This tone implies his love of humour even at the age of nearly 80. Indeed he never lost interest in humour throughout his entire life.

II

A number of people appear in *Life*, and those depicted favourably by Hardy are generally in possession of a sense of humour. One of them is Caddell Holder, the husband of Emma's older sister and the rector at St. Juliot Rectory in Cornwall. Emma's family, with which Hardy was not on good terms, is almost absent from *Life*. However, Holder is the exception. When this brother-in-law died in 1882, Hardy wrote down a series of humorous stories he heard from Holder in order to pay tribute to this pleasant and friendly relative. The following is one example:

It was what had been related to him [Holder] by some of his aged parishioners concerning an incumbent.... This worthy ecclesiastic was a bachelor addicted to drinking habits, and one night when riding up Boscastle Hill fell off his horse. He lay a few minutes in the road, when he said 'Help me up, Jolly!' and a local man who was returning home behind him saw a dark figure with a cloven foot emerge from the fence, and toss him upon his horse in a jiffy. (156)

This is an interesting story but it is so strange and mysterious that no one would believe it actually happened. Hardy says, "Some of Holder's stories to him were...rather well-found than well-founded" (156) and "he [Holder] would sometimes recount one 'the truth of which he could not quite guarantee'" (156). Therefore, Hardy fully understood that his brother-in-law's stories were fictitious. However, Hardy did not criticize him for this. Rather, he praised Holder, who narrated suspicious stories in a serious manner, as a possessor of "the genial and genuine humour" (155). As the Italian monks hinted at the lie in

their story through the look of their eyes, so Hardy took an interest in Holder, with the understanding that his stories were hardly credible. This attitude of Hardy's, which puts more importance on interest than authenticity of stories, characterises his view on humour.

III

What effects does humour exert in *Life*? As one example, I will examine two scenes in which Hardy converses with his publisher Tinsley. When *The Desperate Remedies* was published in 1870, Hardy was requested by Tinsley to pay 75 pounds in advance. However, because the novel did not sell well, he could only retrieve 60 pounds. The first quotation is a scene in which the two meet by chance in London following this development:

Quite soon after, ... he saw Tinsley himself, who asked when Hardy was going to let him have another novel.

Hardy, with thoughts of the balance-sheet [for *The Desperate Remedies*], drily told him never.

'Wot, now!' said Tinsley. 'Haven't you anything written?'

Hardy remarked that he had written a short story some time before, but didn't know what had become of the MS., and did not care....

'Damned if that isn't what I thought you wos!' exclaimed Mr. Tinsley. 'Well, now, can't you get that story, and show it to me?'

Hardy would not promise, reminding the publisher that the account he had rendered for the other book was not likely to tempt him to publish a second.

'Pon my soul, Mr. Hardy,' said Tinsley, 'you wouldn't have got another man in London to print it! Oh, be hanged if you would! 'twas a blood-curdling story! Now please try to find that new manuscript and let me see it.'

....

...Hardy sent it [*Under the Greenwood Tree*] on to Tinsley without looking at it, saying he would have nothing to do with any publishing

accounts. This probably was the reason why Tinsley offered him £30 for the copyright, which Hardy accepted. It should be added that Tinsley afterwards sent him £10 extra, and quite voluntarily, being, he said, half the amount he had obtained from Tauchnitz for the Continental copyright, of which transaction Hardy had known nothing. (88-89)

The next quotation comes a little after the passage above, when *Under the Greenwood Tree* was published and received favourable reviews. On this occasion, Tinsley had asked Hardy to write a new novel for him to serialize in his own magazine. Hardy had agreed to prepare *A Pair of Blue Eyes*, and the two were about to sign a contract. However, Hardy suddenly became wary and postponed the signing until the following day:

Hardy, however, for some reason or other was growing wary, and said he would call next day. During the afternoon he went to a law-bookseller, bought *Copinger on Copyright*, the only book on the subject he could meet with, and sat up half the night studying it. Next day he called on Tinsley, and said he would write the story for the sum mentioned, it being understood that the amount paid was for the magazine-issue solely, after which publication all rights were to return to the author.

‘Well, I’m damned!’ Tinsley said, with a grim laugh. ‘Who the devil have you been talking to, Mr. Hardy, if I may ask, since I saw you yesterday?’

Hardy said ‘Nobody’. (Which was true, though only literally.)

‘Well, but — Now, Mr. Hardy, you are hard, very hard upon me! However, I do like your writings: and if you’ll throw in the three-volume edition of the novel with the magazine rights I’ll agree.’

Hardy assented to this, having, as he used to say, some liking for Tinsley’s keen sense of humour even when it went against himself;... (89-90)

These two scenes depict the imbalance in the relationship that existed between Hardy and Tinsley. Hardy, unable to effectively negotiate with Tinsley, ultimately sent a manuscript in response to the publisher’s numerous demands.

What is worse, this manuscript was bought for the small sum of 30 pounds, which demonstrates Hardy’s weak position. As Michael Millgate argues, Hardy seems to have been forced to bear the transaction, however meagre it was, since he was lacking in both experience and self-confidence (Millgate 130).

At the time, Hardy had only 123 pounds and needed more money because he was considering marriage to Emma (83-84). For this reason, getting back only a portion of the advance payment of 75 pounds must have been a serious problem to him. In the first quotation, Hardy is defiant towards Tinsley while mentioning the balance sheet for *The Desperate Remedies*, demonstrating that he harboured feelings of strong dissatisfaction towards Tinsley. What is more, Hardy suffered further later on because of this contract. In 1875, when he attempted to buy back the copyright for *Under the Greenwood Tree*, Tinsley demanded that he pay the extraordinary price of 300 pounds, which led to the conflict between the two (101). It is easy to imagine that Hardy was again very dissatisfied with Tinsley on this account. At the end of the second quotation, Hardy says that he signed the contract, since he liked Tinsley’s sense of humour, but in fact, Hardy’s feelings towards Tinsley were probably not so favourable.

However, even if Hardy did not think well of Tinsley and even if he was experiencing serious poverty, he does not directly criticize Tinsley or frankly confess his own difficult conditions in *Life*. Instead, he comically describes Tinsley to make the reader laugh; his strongly accented English in which the “h” sound is sometimes dropped, his use of rather tasteless words, and his pushy way of demanding that Hardy should show him a new novel are all used to express his character. Also, the arrangement regarding the continental copyright, about which Hardy did not know at all, makes clear the publisher’s greediness and dishonesty. On the other hand, Hardy’s desperate efforts to confront Tinsley by hastily studying Copinger’s book are also described, but

these efforts only prompt Tinsley to ask whom Hardy met to gain this wisdom. The scene becomes humorous as Hardy's answer of "Nobody" is correct because he gained the knowledge from a book. In this way, Hardy seems to have chosen humour as a means of expression rather than the direct depiction of the psychological and economical difficulties he was faced with at the time.

It is unclear whether the conversations described in these scenes actually took place between the two men. Robert Gittings refuses to acknowledge their coincidental meeting, saying, "In actual fact, the whole proposal, and the discussion over financial terms, seems to have been conducted quite normally through letters, which still exist" (Gittings 158). Gittings also assumes that since the Copinger book owned by Hardy is inscribed, "Thomas Hardy 1873," Hardy must have purchased the book the year after the conversation, which occurred in 1872 in *Life*. Therefore, he insists that the story of Hardy purchasing and studying the book is not to be believed (Gittings 158-159). Millgate simply says that Hardy and Tinsley probably signed the contract in the office of the latter and refrains from commenting on their conversations (Millgate 130).³⁾

Thus, there seems no way to confirm that the conversations in these two scenes were held verbatim by Hardy and Tinsley. Probably these conversations were considerably fictionalized by Hardy. Like the stories told by his brother-in-law Holder, they are conversations "the truth of which he could not quite guarantee." However, these scenes most certainly depict the financial and mental predicament in which Hardy was placed at the time. Therefore, rather than taking Gittings' position to relentlessly find out whether or not these scenes actually occurred, we should notice the truth underlying these conversations where Hardy likely mixed in falsehoods.

Here is another similar example. This passage describes how Hardy attempted to serialise *Tess* in a magazine in 1889, but was forced to rewrite it

because it was turned down due to the inappropriate expressions contained in the text:

Hardy carried out this unceremonious concession to conventionality with cynical amusement, knowing the novel was moral enough and to spare. But the work was sheer drudgery,... and he frequently asserted that it would have been almost easier for him to write a new story altogether. Hence the labour brought no profit. He resolved to get away from the supply of family fiction to magazines as soon as he conveniently could do so.

However, the treatment was a complete success,... It may be mentioned that no complaint of impropriety in its cut-down form was made by readers, except by one gentleman with a family of daughters, who thought the bloodstain on the ceiling indecent — Hardy could never understand why. (222)

The amount of time and energy Hardy was forced to spend on the cuts and rewrites was so large that he gave up on writing family-oriented stories. Therefore, one would easily assume that he was angered and disappointed with his publishers' and readers' lack of understanding. However, he does not directly express such feelings, but instead implies them through the final, humorous story of the gentleman who criticised the bloodstain on the ceiling.

From our perspective, this is a completely misguided criticism which exemplifies the obstinacy of the readers Hardy was forced to deal with. Certainly, it is tragic that Hardy distorted his works to suit such readers' tastes. However, the gentleman's complaint is so far off target that it strikes us as comic. By mentioning this ridiculous complaint, Hardy transforms the tragedy of groundless criticism to which his novel was subjected into a comic episode. This technique reminds us of the famous passage in *Life*: "If you look beneath the surface of any farce you see a tragedy; and, on the contrary, if you blind yourself to the deeper issues of a tragedy you see a farce" (215). In a foolish comedy of

the gentleman's criticism, Hardy proves that tragedy and comedy are inseparably linked, thus putting the content of this famous passage into practice.

IV

We should consider another humorous effect that is produced by the form of *Life*. The following example is Hardy's notes dated from April to June, 1878:

'April 22. The method of Boldini, the painter of "The Morning Walk"... (a young lady beside an ugly blank wall on an ugly highway) — of Hobbema, in his view of a road with formal lopped trees and flat tame scenery — is that of infusing emotion into the baldest external objects either by the presence of a human figure among them, or by mark of some human connection with them.

'This accords with my feeling...that the beauty of association is entirely superior to the beauty of aspect, and a beloved relative's old battered tankard to the finest Greek vase. Paradoxically put, it is to see the beauty in ugliness.'

'April 29. Mr. George Smith (Smith Elder and Co.) informs me that how he first got to know Thackeray was through "a mutual friend" — to whom Smith said, "Tell Thackeray that I will publish everything he likes to write". This was before Thackeray was much known.... However, Thackeray did not appear. When they at length met, Thackeray said he wished to publish *Vanity Fair*, and Smith undertook it. Thackeray also said he had offered it to three or four publishers who had refused it. "Why didn't you come to me?" said Smith. "Why didn't you come to me?" said Thackeray.'

'June 8. To Grosvenor Gallery.... In some of the pictures, e.g. A. Tadema's "Sculpture" (men at work carving the Sphinx), and "Ariadne abandoned by Theseus" (an uninteresting dreary shore, little tent one corner, etc.) the principles I have mentioned have been applied to choice of subject.' (120-121)

The first paragraph, which explains the methods of Boldini and Hobbema, is obviously connected with the second, which says that these methods correspond

to Hardy's views on art. However, in the third paragraph, the topic changes suddenly to the relationship between the publisher Smith and Thackeray. Their fascinating conversation about publication of *Vanity Fair* differs completely from Hardy's serious tone in the first and second paragraphs. The fourth paragraph returns to the topic of painting, explaining the relationship between the paintings of A. Tadema and the theory described in the first and second paragraphs. Thus, the first, second and fourth paragraphs are linked but the third paragraph inserted in the middle is unrelated.

Another example is the section of the notes from the 15th to 21st of October, 1888:

'Stephen B. says that he has "never had the nerve" to be a bearer at a funeral. Now his brother George, who has plenty of nerve, has borne many neighbours to their graves.

'If you look beneath the surface of any farce you see a tragedy; and, on the contrary, if you blind yourself to the deeper issues of a tragedy you see a farce.

'My mother says that my [paternal] grandmother told her she was ironing her best muslin gown...when news came that the Queen of France was beheaded. She put down her iron and stood still, the event so greatly affecting her mind. She remembered the pattern of the gown so well that she would recognize it in a moment.' Hardy himself said that one hot and thundery summer in his childhood she remarked to him: 'It was like this in the French Revolution, I remember.' (215)

Both the blackly humorous contrast of the brothers Stephen and George in the first paragraph and Hardy's grandmother's memories of the French Revolution in the third paragraph are witty, interesting stories of the people who lived in the countryside. However, the second paragraph in the middle regarding the relationship between tragedy and comedy is a famous sentence describing the basic principle of Hardy's art, and both its content and tone are completely

different from the first and third paragraphs.

As clearly demonstrated by these two examples, Hardy changes from one topic to another without offering detailed explanations, and juxtaposes topics that have no relation to one another. Therefore, serious and humorous stories are frequently mixed in *Life*. The speed of Hardy's narration and diversity of the topics result in some degree of confusion on the reader's part.

Regarding the form of *Life*, Ian Gregor and Michael Irwin say:

He presents a kind of *collage* — diaries, notebooks and memoranda providing the substance. The impression is of an assemblage of discrete items. Paradoxically, in a work wholly devoted to the author, there is no authorial voice.... But it allows for that very display of shifting perspectives that was so central a feature of Hardy's fiction. (Gregor and Irwin 167)

The lack of authorial voice and the display of shifting perspectives that the two point out are in fact the most prominent characteristics of *Life*. We are left with the question of why Hardy wrote such a strange autobiography and how it is linked to his artistic views.

To find answers to these questions, we cannot fail to recall Hardy's numerous statements that what his works record are "seemings" or "impressions." For instance, in 1917, he said the following:

...the views in [my works] are *seemings*, provisional impressions only, used for artistic purposes because they represent approximately the impressions of the age, and are plausible, till somebody produces better theories of the universe. (375)

Also, in February 1920, he had Florence write the following in a letter:⁴⁾

He has, in fact, declared as much in prefaces to some of his poems, where

he explains his views as being mere impressions that frequently change. (403)

Furthermore, in December of the same year, he wrote the following in a letter:

...I have no philosophy — merely what I have often explained to be only a confused heap of impressions.... (410)

In these sentences, he emphasises that his "seemings" and "impressions" are "provisional," "changeable" and "confused," and they are the exact opposite of a permanent, consistent "philosophy" or "theory."

What underlies these words is probably his following world view:

Since I discovered...that I was living in a world where nothing bears out in practice what it promises incipiently, I have troubled myself very little about theories.... I'm content with tentativeness from day to day. (155)

It is not difficult to see a link between such a worldview, which holds that the world lacks coherence and consistency, and his works, which are characterised by his depiction of "seemings" and "impressions" that are "provisional."

Hardy makes a similar statement in the preface of *Life*. The passage that "[t]he opinions quoted from these pocket-books and fugitive papers are often to be understood as his passing thoughts only, temporarily jotted there for consideration, and not as permanent conclusions" (vii) should be noted as clarifying that *Life* also emphasises "temporariness" over "permanence."

The form of *Life*, which casually juxtaposes serious and humorous stories, solemn and joking stories, may be interpreted as an expression of the "temporariness" of this autobiography. While Hardy, as Gregor and Irwin say, shows the "substance" of his life to the reader, he uses "shifting perspectives"

to avoid unifying this “substance” as a “philosophy” or “theory.” In other words, so as not to thrust a specific “philosophy” or “theory” on the reader, Hardy relates various information about his life as “passing” in a seemingly chaotic fashion. Of course, it goes without saying that this chaos is deliberate. The use of such a method makes the autobiographical form of *Life* extremely well suited to conveying his views on art.

Unlike a documentary compiled solely from facts, *Life* is a work of art created by Hardy on the basis of his views on art, and for this very reason, it is an autobiography befitting him. His sense of humour contributes greatly to producing *Life*'s Hardy-esque originality, illustrating his flexibility of seeing things from both comic and tragic perspectives and his intentionally chaotic use of autobiographical form.

Notes

* This paper was presented in the symposium at the general meeting of the Thomas Hardy Society of Japan on October 31, 2009, and then was added and revised.

1) The only exception is ‘Hâdi Bungaku no “Eikokusei,” soshite Warai [“Englishness” and Laughter in Hardy’s Literature]’ by Hiroyuki Ide, which points out the importance of humour in Hardy’s works, referring to some passages in *Life*.

2) Hardy, Florence Emily. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. London: Macmillan, 1962. All further references to this work will be identified by the page number of this edition.

3) Other critics such as Paul Turner and Clair Tomalin do not refer to these conversations, either. See Turner 28-29 and Tomalin 119-120.

4) Significantly, this letter was sent to Joseph McCabe, who proposed to include Hardy in *A Biographical Dictionary of Modern Rationalists*. In this letter, Hardy also had Florence write “Hardy says he thinks he is rather an irrationalist than a rationalist, on account of his inconsistencies” (403).

Works Cited

Gittings, Robert. *Young Thomas Hardy*. London: Heinemann, 1975.

Gregor, Ian and Irwin, Michael. ‘Your Story or Your Life? Reflections on Thomas Hardy’s

Autobiography.’ *Thomas Hardy Annual* 2. London: Macmillan, 1984. 157-170.

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

Ide Hiroyuki, ‘Hâdi Bungaku no “Eikokusei,” soshite Warai [“Englishness” and Laughter in Hardy’s Literature].’ *Hâdi Bungaku wa Dokokara Kitaka: Densho Baraddo, Eikokusei, soshite Warai* [Where was Hardy’s Literature Derived from? Traditional Ballads, Englishness and Laughter]. Tokyo: Otowashobô-Tsurumishoten, 2009, 208-232.

Millgate, Michael. *Thomas Hardy: A Biography Revisited*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Tomalin, Claire. *Thomas Hardy: The Time-Torn Man*. New York: Penguin, 2007.

Turner, Paul. *The Life of Thomas Hardy: A Critical Biography*. Oxford: Blackwell, 1998.

SYNOPSIS OF THE ARTICLES WRITTEN
IN JAPANESE

The Collapse of the Myth of Civic Motherhood:
New Woman writers and Hardy

JUN SUZUKI

In this essay, I am going to discuss the relationship between New Woman writers such as Sarah Grand or George Egerton and Thomas Hardy in terms of women's sexuality. This problem is quite important because recently the theme of the New Woman has often been connected with the British Empire. According to Angelique Richardson and Laura Chrisman, many of the New Woman writers wrote a lot of fiction which contributed to the Empire building and its maintenance through an imperialistic ideology of "civic motherhood." However, one problem is that the descriptions of the civic motherhood as a result of suppressing women's sexuality are actually ambivalent in the texts.

Thus, what I want to do is to clarify the depth of women's psychology by analyzing Hardy's heroine, Sue. At first glance, Hardy and the New Woman writers seem irrelevant; but it is true that Hardy wrote *Jude the Obscure*, inspired by reading Egerton's *Keynotes*. Finally, I want to show that Hardy's Sue will subvert the myth of civic motherhood depicted in the texts of Grand and Egerton, by presenting her "unhealthy" status, which is quite the opposite of the "healthy" maternal figures that were regarded as ideal in the contemporary imperialistic discourse.

"A Faithful Artist" or "an Ironist"?:
Thomas Hardy and Postmodernism

MASUMICHI KANAYA

Some modern critical approaches aiming mainly at extolling Thomas Hardy as a postmodernist *avant la lettre* are based on the assumption that he was an anti-realist. When those who attempt to rescue Hardy's works from being criticized within the framework of realism encounter his realist utterances, they tend to regard him as "an ironist." Peter Widdowson, for example, argues that one should not miss the irony in Hardy's claim in the subtitle of *Tess* that the story is to be "faithfully presented" by him, because his aim is to subject to irony the falsifying realist assumption of a faithful representation of essential human nature, such as "pure woman."

However, if we recall Hardy's claim in "Candour in English Fiction" that "a faithful artist" should narrate "only one event [that] could possibly happen" without squaring his or her narrative to such factors as authorial consideration for "the Grundyist and subscriber," it may be argued that Hardy appended the subtitle in order to insist that he was able to be more "faithful" to his principles in the first book-edition than the dismembered version serialized in the *Graphic*.

One may also notice that Hardy's "faithfulness" was not so much to external reality as to his personal impression and the resulting logical narrative sequence. While some modern critics argue that the criterion of the "Truth" of fiction used to be whether it corresponds to the way the world already is outside the text, the notion of "Truth" or "verisimilitude" at stake was, for Hardy, not a correspondent-theory concept, but a coherence-theory concept, founded upon narrative logic.

Brazil Symbolized in *Tess of the D'Urbervilles*:
Destruction and Rebirth

KYOKO NOMURA

Throughout Hardy's fiction we find a wide variety of emigration, to which is given less importance, usually depicted as an escape of the characters. Brazil in *Tess of the D'Urbervilles* (1891), however, exhibits a marked contrast to the ordinary representations. The hero Angel, who is in agony over an inner conflict between new thinking and old conventionality, becomes conscious of his own folly and hence is reborn right in Brazil. The question is why Hardy sets Angel's awakening and rebirth in Brazil, an unfamiliar country to the British, which is neither an English-speaking country nor a British colony. This paper examines the significance of Brazil, a setting where Angel emigrates.

First, I illustrate, in the context of the historical emigration from Great Britain to Brazil in the latter half of the 19th century, "Brazil movement" which drives Angel into Brazil.

Then, I explore how Brazil is portrayed in Defoe's *Robinson Crusoe* (1719) and Darwin's *The Voyage of the Beagle* (1839), thereby clarifying the colonial discourse of discriminatively regarding Brazil as an uncivilized or barbarian country, in other words, the illusion underlying the Victorian society.

Finally, I examine how symbolically Hardy represents Brazil and thus eliminate Brazil's reality from the novel, arguing that the wildness of Brazil causes Angel to be torn into two and results in his awakening.

Although Hardy is not completely emancipated from colonial discourse, he attempts to subvert it and break down the established norm. Hardy believes that Angel, a slave to convention, cannot be reborn without Brazil's savageness.

Thus, Hardy's intention to set Angel's emigration in Brazil represents his

ironical objection against the narrow-minded Victorians like Angel.

Jude the Obscure: The Cleft of Realism

MIYUKI KAMEZAWA

Realism is hardly a monolithic concept. Most likely, it is a term meaning a literary style whose main purpose is to represent something with utmost precision by close examination of the subject matter. Not so widely recognized, however, is the revolutionary process occurring in people's mind when one tries to "see" things "realistically". This latter aspect of realism concerns the development of the inner self of modern men and women, while the former is simply a matter of technique.

The purpose of this essay is to analyze *Jude the Obscure* (1895) as an example where the ideology of realism threatens to dismantle itself. On one hand, the formation of the character Jude as an isolated modern man is a fruit of the narrative technique of realism; Jude's alienated self is established by the deftly maneuvered point of view. On the other hand, Jude who has acquired acute awareness of a modern man to the outside world starts destabilizing the very foundation of English realism. He questions the apparently obvious connection between language and its meaning. The encounter with Sue leads him to question the pre-established language such as "women", "sex", "gender" and "marriage." This is an attempt to overturn the bourgeois ideology.

Thus, the novel is incessantly pulled in two opposite directions; starting its life as a "realistic" novel, the novel has the story developing increasingly to demolish the ideology that gave birth to realism.

日本ハーディ協会会則

1. 本会は日本ハーディ協会（The Thomas Hardy Society of Japan）と称する。
 2. 本会はトマス・ハーディ研究の促進、内外の研究者相互の連絡をはかることを目的とする。
 3. 本会につぎの役員をおく。
(1) 会長 1 名 (2) 顧問若干名 (3) 幹事若干名 (4) 運営委員
 4. 会長および顧問は運営委員会が選出し、総会の承認を受ける。運営委員は会員の意志に基づいて選出されるものとする。運営委員会は実務執行上の幹事を互選する。会長および顧問は職務上運営委員となる。役員任期は 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. 本会はずぎの事業を行う。
(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 36 号
発行者 玉井 暲
印刷所 中央大学生生活協同組合

2010 年 9 月 15 日 印刷
2010 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