

ハーディ研究

日本ハーディ協会会報 No. 44

The Bulletin of the Thomas Hardy Society of Japan

日本ハーディ協会会報

44

特別寄稿論文

ハーディにおけるリアリズム小説とその逸脱 —『ラッパ隊長』を中心に—

玉井 暲 1

論文

書かれた大地へ —トマス・ハーディの『帰郷』における帰郷の二つのかたち

原 雅樹 17

『森林地の人々』と北欧神話の世界

伊藤佳子 36

19 世紀前半の密輸事情から読む「惑える牧師」

橋本史帆 53

The Locals as “Folk” and Folkloristic Ideas in Thomas Hardy’s *The Trumpet-Major*

NOBUYOSHI KARATO 70

The Repentance and Sorrow of a Sailor’s Mother: The Link between Thomas Hardy’s

“To Please His Wife” and “The Sailor’s Mother”

AKEMI NAGAMORI 79

シンポジウム 2017 「Thomas Hardy と同時代文学」

トマス・ハーディと若い世代の詩人たち —第一次大戦関連の詩を軸として—

押本年眞 95

“Impressions, Used for Artistic Purposes” 1910 年代の Thomas Hardy の詩

並木幸充 108

Thomas Hardy と Modernism、あるいは Modernism から Thomas Hardy へ

中谷久一 129

コンテクストから見たハーディ小説

塩谷清人 149

Synopses of the Articles Written in Japanese

166

書評

Stuart Christie ed., *Hardy: Diverse Audiences*

金子幸男 175

Mark Ford, *Thomas Hardy: Half a Londoner*

服部美樹 184

土屋倭子『トマス・ハーディの文学と二人の妻』

宮崎隆義 192

日本ハーディ協会会則

200

二〇一八

日本ハーディ協会

2018

[特別寄稿論文]

ハーディにおけるリアリズム小説とその逸脱 ——『ラッパ隊長』を中心に——

玉井 暲

1

トマス・ハーディ (Thomas Hardy) の小説は、リアリズム小説でありながら、「偶然の一致」に代表されるような話の良くできた物語展開がプロットの欠点として指摘されることがある。現実の社会や世界を成り立たせている法則や原理、あるいは一般庶民の人びとの生活を支える慣習や約束事に則って、物語世界を‘real’に構築することをめざしながら、登場人物たちがときに予想もできないような運命に挑戦させられたり、また彼ら／彼女らの人生があまりにも出来過ぎたお話しへと飛躍があったりして、読者が戸惑うことも珍しくない。こうした物語展開は、リアリズム小説の枠組みから逸脱したものだと受け取るならば、そうした展開を許容する文学ジャンルとして、ロマンスやファンタジーを想起することができるであろう。となると、ハーディの小説は、リアリズム小説のコンヴェンションを保守しつつ、その枠組みからの逸脱という問題をうちに抱えていた小説と言えるのではあるまいか。

もっとも、ヴィクトリア朝のリアリズム小説家は、誰も、リアリズム小説のこうした課題、アポリアとも言える難問を抱えていた。ハーディ自身も、その自伝『トマス・ハーディの生涯』(Florence Emily Hardy, *The Life of Thomas Hardy*)のなかで、小説世界の構成要素である‘real’、‘common’、‘ordinary’なるものを執拗に記述(‘transcript’)していけば、そこに「興味をかきたてるもの」(‘interest’)を創出できなくなるであろうと告白している(11章)。これは、リアリズム小説のはらむ制約にふれるコメント以外のなにものでもない。批評

家キャロライン・ルヴィーン (Caroline Levine) によれば、ヴィクトリア朝小説にはこうした物語世界の退屈、物語展開の単調さを避け、興奮やおもしろさを作り出さねばならないという必然を抱えていたという。そのための工夫として、物語世界にあつては、結婚のプロット、探偵小説的なミステリー、センセーショナルな出来事、センチメンタルな恋愛、物語の重要な局面における「偶然の一致 (coincidence)」などが導入されたというのである(‘Victorian Realism,’ *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*, 2nd Edition, p. 101)。

今回、『ラッパ隊長』(*The Trumpet-Major*, 1880)における歴史小説とその逸脱のありようを検証することを通して、ハーディが抱えていたリアリズム小説における逸脱の問題について考えてみたいと思う。

2

トマス・ハーディの『ラッパ隊長』は、ハーディの長編小説のなかでは、マイナーな小説であるとの評価が定着している。その原因のひとつとして、ハーディが1912-13年、Wessex Editionを刊行したとき、その「全体的序文」において、自らの小説作品を3つのジャンルに分類し、『ラッパ隊長』を、彼のリアリズム小説の代表作、たとえば『テス』、『狂乱の群れをはなれて』、『ジュード』、『帰郷』、『カースタブリッジの町長』、『森林地の人びと』などが含まれた‘Novels of Character and Environment’というジャンルの小説に入れなかったことが災いしているものと推測される。すなわち、『ラッパ隊長』は、これとは別の、‘Romances and Fantasies’と称するジャンルの小説として分類されたのであった。この小説は、こうして作者自身から、リアリズム小説ではない小説として認知されることになったのだ。したがって、『ラッパ隊長』は、歴史小説、ロマンス、ファンタジー、悲劇、喜劇、ファースなどのさまざまな物語モードが混在する小説として見られ、一種、小説としての本質が捉えがたい小説として評価されることになっている。

しかし、『ラッパ隊長』を、作者の都合に逆らって、リアリズム小説として読んでみたいと思う。いや、この小説はリアリズム小説として読まれるこ

とをめざしている。ところが、結果的にはリアリズム小説としてのテキスト当初のねらいを全うすることができず、リアリズム小説としての無様な様態を、いやその鮮やかな破綻とも言える相貌をそのテキスト自体において露呈した作品となったのだ。いわば、リアリズム小説が遵守しなければならない約束事や前提が不可避的にはらんでいたアポリアを露骨に体现している。

『ラッパ隊長』を、リアリズム小説のアポリアに挑戦した小説として読んでみたいと思うのである。

3

リアリズム小説の本質を明確に定義するのは容易なことではない。そのことは重々承知しているのだが、ここではいささか乱暴に、リアリズムとは、その前提として、世界や社会のなかに「現実」(realities) というものの存在を信じる思想であって、その「現実」は言葉の次元を超越して存在するものであるが、それを言葉によって追い求め、把握しようとする姿勢に貫かれた文学だと考えることにしよう(参照、Pam Morris, *Realism*, pp. 93-94)。とすれば、創られる小説にあっては、この「現実」を支える原理、論理、慣習に即した物語世界が展開されねばならない。そしてこうした物語世界の構築は、5W1Hを記述することによって可能となるのではあるまいか。誰が(who, characters)、何時(when, time)、何処で(where, place)、何を(what, events)、どんな理由で(why)、どのように(how)にふるまったのかが、物語空間のなかに書き込まれる。この記述を貫く原理は、事実性(factuality)と因果律(causality)である。これにより、小説世界において、リアリズム小説の重要な要素である「本当らしさ」(verisimilitude)が現出することになるのである。

『ラッパ隊長』にあっては、ハーディの他の主要小説と同じく、この5W1Hの原則が守られている。なかでも注目すべきは、「時」の設定が歴史的事実を踏まえて明確にされていることである。時は、1804-05年、ナポレオン皇帝の活躍していた頃で、英国軍がナポレオンの率いるフランス軍とその同盟スペイン軍と戦っていた時代であって、スペイン沖での海戦やイベリア半島

での戦いが物語空間のなかでしばしば言及される。実は、このような現実の歴史を踏まえた時代設定こそ、この小説を歴史小説と見なす根拠なのである。

たとえば、言及される戦いの代表として、ネルソン提督の率いる英国海軍が、フランス・スペイン連合艦隊とトラファルガー沖で戦い、勝利した戦いがある(1805年10月21日)。ネルソン提督(1758-1805)の戦死、トマス・ハーディ艦長(1766-1839)の指揮する旗艦ヴィクトリア号が戦場を見事に脱し、ポーツマス港に無事入港した幸運、副官カスバート・コリングウッド(1748-1810)による死傷者数の発表、翌年のネルソン提督のセント・ポール寺院での国葬など、歴史的事実に基づいた記述が物語空間のなかで明確に行われている。さらに、タラヴェラの戦い(1809、南マドリッドにて)をはじめ、アルブエラ(1811)、サラマンカ(1812)、ヴィトーリア(1812)、トゥールーズ(1814)、ワーテルロー(1815)での戦いなど、英国軍がナポレオンと対戦し、しかも勝利した戦いが言及される。

物語の大枠として、こうしたクロノロジーに基づいた時代設定をし、現実の世界に生きた歴史的人物を登場させるという人物配置をしたうえで、この小説のために創り出された主人公やその他多くの登場人物は、それらの実在の人物や歴史上の出来事と関わりをもちながら、それぞれの生活を展開することになる。主人公であるラッパ隊長のジョン・ラヴデイは、物語の最後には、ウェリントン公爵アーサー・ウェルズリー(1769-1852)の指揮下にはいり、イベリア半島での戦いに向かい、戦死することを暗示して、その生涯を終える。また、弟ロバートのほうは、トマス・ハーディ艦長に強引にも直談判してヴィクトリア号への乗船を認めてもらい、トラファルガー海戦に参加したことが描かれる。また、国王ジョージ三世(1760-1820)の行幸、野営地での閱兵式、海水浴場での保養などの場面では、ラッパ隊長の父親ラヴデイ氏、ジョンとロバートの兄弟から愛される娘アン、その母親ガーランド夫人をはじめ、イギリス南西部の港町パドマス(1895年、作者自身により、この港町は、このように小説上の町名に修正されたが、実在の町ウエイマスがモデルであることは言うまでもない)に近いオーヴァークーム村に住む人びとや一般兵士

たちが、この実在の国王との交流に強い関心をいだき、あこがれ、国王の関わる催しや行事には積極的に参加し、こうして生き生きと活動する光景が叙述される。

この小説については、このように、ナポレオン時代に実際に起こった数々の戦いや実在の人物などからなる歴史的事実が明確に叙述されていることを、まず確認しておかねばならない。

4

登場人物たちは、物語のこの大枠のなかで、それぞれの生活を営む。中心的な家族は、水車小屋を備えて粉屋を営業するラヴデイ家の主ラヴデイ氏、その二人の息子で、竜騎兵連隊のラッパ隊長を務める兄ジョンと商船船長の位にある弟ロバートからなる一家である。その周囲には、ラヴデイ氏の持家の一角に住む未亡人ガーランド夫人と娘アン、近くの小地主のドリマン老人とその甥フェスタス、その他多くの村びとがいて、これらの人びとの日常生活が描かれている。リアリズムがその前提としている社会の「現実」が、おもに庶民層 (ordinary people) の世界における現実だとするならば、この小説は、まさしくリアリズムの条件に適った人物構成をしているのである。

これらの庶民たちは、いま、イギリス南西部地方の海岸に近い村オーヴァークームにいて、ナポレオン軍のイギリス国土への侵攻の恐怖を感じつつも、その一方で、堅実に日常生活をおくっている。

この小説は愛と戦争の物語である。3つのカップルが物語世界のなかで誕生する。まずラヴデイ氏とガーランド夫人の再婚。次に、アンをめぐってジョンとロバートの兄弟間に三角関係が生まれ、その果ては、アンとロバートとの結婚が予示されて終わる。またフェスタスと女優マチルダとの結婚も成立する。そしてこの愛の物語はジョンの戦死で幕を閉じる。

『ラッパ隊長』は、このように、オーヴァークーム村の人びとが、ナポレオン侵攻の恐怖を感じつつも、幾つかの恋愛事件を繰り返しながら、一般庶民としての生活を着実に営むありようをありのままに叙述していく。こうし

た生活風景の叙述というのは、リアリズム小説の典型的なものと言えよう。

たとえば、ヴィクトリア朝小説におけるリアリズム観を明瞭に提示したものとして有名な、ジョージ・エリオット (George Eliot) の『アダム・ビード』 (Adam Bede, 1859) の第 17 章で主張される思想に照らしあわせてみれば、『ラッパ隊長』における「普通の人びと」の日常生活描写は、そのリアリズムの原則に照応していることが確認できよう。

『アダム・ビード』の語り手によると、自分は、「朝起きて毎日の仕事に出かけるといった生活をしているこの世界よりも、もっと立派な世界を創り出すことができているような、そんな賢い小説家になるつもりはない」と宣言する (p.176)。庶民の日常生活を肯定し、その世界を描くことに大きな意味を認めるのである。

したがって、小説家というのは、「事物を決してなかったように、あるいは決してありそうにないように描くのではなく」、「従順に自然と事実にもとづいて描くべき」であって、「人びとや事物を私の心の鏡に映るとおりに忠実に描くことだ」と言う。「この鏡に映った映像は、なるほど、ぼやけたり混乱していることもあるかもしれないが、それを、あたかも証言台に立って宣誓をして自分の経験を語るように、できる限り正確に皆さんにお伝えしなければならぬと思うのです」と語る (p.175)。ここには、リアリズム小説家の基本姿勢が記されている。

確かに、『ラッパ隊長』の世界では、ジョージ・エリオットの語り手が語るように、人びとの営む日常生活は、「自然と事実にもとづき」、「人びとや事物を忠実に描き」、かつ「正確に伝える」ように描かれている。

ジョージ・エリオットは、「平凡で、粗野な人びと」の存在を重視する。

In this world there are so many of these common, coarse people, who have no picturesque sentimental wretchedness! It is so needful we should remember their existence.... Therefore let Art always remind us of them; therefore let us always have men ready to give the loving pains of a life to the faithful representing of commonplace things—men who see beauty in these commonplace things, and

delight in showing how kindly the light of heaven falls on them. (p. 178)〔下線は筆者〕

このように、芸術は、それゆえ、「平凡で、粗野な人びとの存在」を思い起させるようなものでなければならず、「平凡なものを忠実に表現する営み」に愛情のこもった努力を全身で払おうをしている人びとを、つまり、このような「平凡なものに美を見出そうとしている人びと」を、大切にしなければならないと主張するのである。

ジョージ・エリオットが主張する平凡な人びとの生活をありのままに叙述しようとする姿勢が、ハーディの『ラッパ隊長』で貫かれていることは確かである。ただし、注目すべきは、人びとの日常生活が、ときに、ドタバタ喜劇的な様相をみせることである。たとえば、ラッパ隊長ジョンの久しぶりの帰還を歓迎して、父親が開いたパーティでは、キャンプに駐留しているさまざまな部隊の兵士、父の友人の傷痍軍人、ガーランドの母娘、突如乱入してくるドリマン老人の甥フェスタスなど、雑多な人びとが参集し、混乱の祝祭といった態を示す(第 4-5 章)。さらに、ロバートの結婚を祝う会では、花嫁が失踪したため、そのパーティがラヴデイ氏とガーランド夫人の再婚を祝う会にすり替わるという展開(第 21 章)。ナポレオンの上陸に備え、役に立ちそうにない武器を使つての村びとによる軍事訓練(第 23 章)。ナポレオン上陸との誤報による村びとたちの動揺(第 26 章)。ジョンがアンとロバートを招待した観劇において、ロバートのかつての婚約者が女優として登場したことより、彼女をジョンの恋人と誤解してしまうという出来事(第 30 章)。ロバートが二度にわたる婚約・結婚に失敗したにもかかわらず、アンとの仲を取り持ってほしいと兄ジョンに依頼の手紙を送るという厚顔ぶりと、それをジョンはお人よしにも受け入れ、アンを再び弟に譲ってしまうという展開(第 38 章)、等々。

このように、オーヴァークームの村では、人びとは、一見何の脈絡もなく、自由なままにふるまうさまが叙述されている。この庶民たちの活動を描く描

写では、物語世界にあってドタバタ喜劇を呈してしまうほどに、自由奔放にふるまうことが許されている。それは、彼らを創った作者が、登場人物の行動には因果律の法則を適用するのを忘れて、まったく干渉せず、放任しているかのように、彼らの日常生活がありのままに描かれているせいであろう。とすれば、このドタバタ喜劇(slapstick comedy)的特質こそ、「‘ordinary’な人びとの生活を忠実に表現する」というリアリズム小説の詩学のひとつの究極のかたちであったと言えるのではあるまいか。

5

登場人物たちは、ナポレオン軍との戦争中であるにもかかわらず、恋愛をめぐるドタバタ喜劇に夢中になるならば、戦争をめぐる深刻さは中和されてしまい兼ねない。さらに、戦争に関わった人びとの悲惨は希薄にされてしまいそうである。そして、物語世界にあっては、ただ日常生活のトリヴィアリティが綿々と連なり、興味をかきたてるものも底をついてくるかもしれない。この難題に挑戦するのが、作者ハーディの次の課題であったのではないのか。

作者は、いわば物語世界に対する編集作業に取り組むのである。それは、語り手による回想の視点からの歴史的出来事や事実についての叙述というかたちをとる。兵士たちが歴史にかかわり、無意味な戦死をとげるという出来事を、語り手はみずからの立つ現在という時点から回想することにより、ある種の意味付けを行うのである。

たとえば、ラッパ隊長の帰還を祝って、ラヴデイ氏の家で開かれたパーティに招かれた兵士たちは、つかの間の喜びを味わう。この会場では、ラヴデイ氏は、室内を明るくしようとして、何十本ものロウソクをふんだんに使って灯し、その芯を芯切りばさみで切り取るために、部屋中を歩きまわっている。兵士たちが存分に楽しめるように、ホストとしての心配りを熱心に努めている光景が描かれる。この光景に対して、語り手は、このように叙述するのである。

この物語を書き記している筆者は、今は亡き、ラヴデイ家の人びとやほかの老人たちから、何度となく、この夜のパーティの模様について聞かされたものだ。いまでも、オーヴァークームの粉屋の居間に入っていくと、必ず、あの当時と現在との間に横たわっている七、八十年の霧を通して、心の温まる光景が浮かび上ってくる。筆者の目に最初に浮かぶものも鮮やかな光景はというと、費用なんかまったく問題にせず、あたり一面に火の灯された何ダースもの多くのロウソクである。(第5章、p. 42.)

こうして、この小説の物語が展開する時代は、1804-05 年頃であるが、ここに、その時点の光景を回想する語りの立つ時点が導入される。それは、「七、八十年」が経過したあとの時点、すなわち、この小説の発表された 1880 年だと判断できる。

この回想の視点からの語りのなかで、この夜パーティに参加していた兵士たちのその後の人生が捉えられる。

ロウソクの灯りの隣には、兵士たちの赤と青の縞の入った上着と白い半ズボンが見える——みんなでおよそ二十人ほど集まっているが、どっしりした若デリマンの頭と、じっさい、そこに立っている兵士たちの頭が、部屋の天井の黒ずんだ梁にあたりそうで危ない。彼らのなかに、一人として、「ヴィクトリア」になんらかの意味を見出そうとする者はいないし、また、「ウォータールー」という言葉を聞いてほんの少しでもおのれの栄光や死について思う者もないのだ。(第5章、pp. 42-43.)

ヴィクトリアの戦いは 1812 年で、ウォータールーの戦いは 1815 年であるから、このパーティに出席した兵士たちは、そののち、これらの戦いに参加して、戦死したものもいたにちがいない。当時は、戦死による「栄光」を思う者もいなかったと、語り手があえて言及することにより、名誉の戦死という「栄光」を前景化させ、死者に何らかの意味を付与する語りとなっている。

このように、この小説の語り手は、描かれる物語次元の時点とのあいだに「七、八十年」の距離を設け、現在の時点からの回想の視角のなかで、ナ

ポレオン戦争に参加した者たち、とくにその戦争で戦死した者たちに何らかの歴史的意味付けを行うのである。

もう少し、そのありようを確認してみよう。

国王ジョージ三世の閲兵式がキャンプが設営されている草原地ダウنزで繰り広げられたとき、粉屋のラヴデイ氏とガーランド母娘はその見物をした。語り手は、「七、八十年」前の光景を想起しつつ、現在のダウنزの様子とを比較して語る。

「草原地は、歴史的にそれほど遠い昔ではないあの美しい朝のように、いまもなお、太陽の下にその草の生い茂った面を見せている」と述べ、80 年ほどの時間的落差の視角を導入する。そして、「国王と彼の武装した一万五千の兵士たち、軍馬、軍楽隊、王女たち、クリーム色の一団、など……、すべてのものが、なんときれいに過ぎ去ってしまったことか!」と述べる。問題は、このあとに続く、死者たちに注ぐ語り手の眼差しである。

彼らはみんな、軍の、あるいはそのほかの塵として、世界のあちこちに散らばって横たわっている——ある者は、タラヴェラ、アルプエラ、サラマンカ、ヴィクトリア、トゥールーズ、そしてウォータールーにて、またある者は、故郷の教会の庭にて横たわる。そしてごく少数の者だけが、王室納骨堂に眠っているのだ。(第12章、p. 106.)

兵士たちは、これらの戦場にて戦死し、異国の地や名もなき墓地に眠っているが、その出来事は、その後、語り手によって叙述されることにより、歴史の大きな流れのなかに位置づけられ、ある種の意味付けがされることになる。

こうした、語り手の回想の視角は、この小説の最後の場面において、ジョンの戦死に向ける眼差しにおいても継続されている。

ジョンとアンの別れの場面は、歴史的時点、すなわち 1804-05 年の時点からの叙述で始まる。ジョンが、戦場に赴くにあたって、あえて軽薄な言葉でアンに別れを告げる——「ぼくのいとしいアン。……兵隊なんてものは、今

日はこの地で、明日はかの地で恋をするものなんです。……兵隊の心なんて、一週間の買い物だけの値打ちもないんです。は！、は！ さようなら、さようなら」。それに対して、語り手は、アンの態度を、その場面を見たかのように、その時点に立って叙述している——「アンは、ジョンの態度をこの場に合わせたものと感じ、その別れが永遠のものとなるとも知らずに、見せかけの真実として受け入れ、自分の答えを笑顔で表した」。この歴史的時点からの叙述につづく小説最後の叙述は、当時の時点からの叙述のなかに、その後、80年後の語り手の時点からの視点が鮮やかに挿入されている。戸口で、父のラヴデイ氏がつロウソクがジョンの顔と軍服を照らし出したとき、そのあとのジョンの行動は、このように描かれている。

次の瞬間、ジョンは、闇のなかに身を躍らせると、そのきびきびした歩みの足音は、戦友たちと合流する橋の向こうに消えていた。ジョンは、血にまみれたスペインの戦場で、永遠に沈黙させられまでラッパを吹き鳴らすべく、走り去ったのであった。
(第41章、p. 351.)

「ジョンの戦死」は、80年後の現在の時点からの回想的言及があつてはじめて、その意味作用が鮮やかに機能されることになる。

このように、1804-05年の時点において営んでいる人びとの生活は、語り手の現在的時点からの眼差しに捉えられ、そのふるまい、とくに戦争という歴史に関わる出来事にはある種の特別な意味が与えられ、この前景化を図る叙述によって日常的意味からの脱皮が志向されることになる。この回想の語りの言説空間のなかに、語り手、ひいては作者の歴史観、価値観、そしてヴィジョンが提示されるであろう。

6

リアリズム小説は、一般庶民の日常生活の意味を十分に認識しつつ、その現実についてのありのままの叙述をし続けるものの、それだけでは、小説

にならないことを知っている。物語世界に対して何らかの編集を加えることが不可避であるのである。ハーディは、『ラッパ隊長』において、ドタバタ喜劇的な日常生活の営みを叙述する言説空間のなかに、その世界で起こる歴史的出来事に対して現代的意味を付与する視点を導入した。これが、80年後の語り手が立っている時点からのコメントということになる。

ハーディは、小説が平凡なものを追求していけば「興味をかきたてる」面を喪失しまう事態を、その自伝の中で告白している。この「興味をかきたてる」工夫、あるいは編集とは、実は、リアリズム小説の基本原則を逸脱する作業なのである。

ハーディは、次のように、自伝のなかで語る。

In July he jots down some notes on fiction, possibly for an article that was never written:

‘The real, if unavowed, purpose of fiction is to give pleasure by gratifying the love of the uncommon in human experience, mental or corporeal.

‘This is done all the more perfectly in proportion as the reader is illuded to believe the personages true and real like himself.

‘Solely to this latter end a work of fiction should be a precise transcript of ordinary life: but,

‘The uncommon would be absent and the interest lost. Hence,

‘The writer’s problem is, how to strike the balance between the uncommon and the ordinary so as on the one hand to give interest, on the other to give reality.

‘In working out this problem, human nature must never be made abnormal, which is introducing incredibility. The uncommonness must be in the events, not in the characters; and the writer’s art lies in shaping that uncommonness while disguising its unlikelihood, if it be unlikely.’

(Florence Emily Hardy, *The Life of Thomas Hardy*, Chap. XI, 1880-81, p.150.) [下線は筆者]

ハーディは、いま、あい反する二つの原理のあいだで葛藤している。「小説は日常生活の正確な記述であるべきだ」と述べ、リアリズム小説の基本的原則を明らかにする。しかし、その一方で、この日常的なもの、平凡なもの

を追い求めれば、興味をかきたてるもの、珍しいものを喪失してしまうのだ。小説の本当の目的というのは、珍しいもの、興味をかきたてるものを描くことにより、喜びを与えることだという、みずからの小説理念に矛盾をきたすことになるではないか。平凡と興味のうち、どちらを追い求めるべきであろうか、と。また、小説における真の「芸」(art)は、正確な「記述」(transcript)にあるのか、形成すること(shaping)・創造をめざすところにあるのか。最終的には、ハーディはその両者の「バランス」を提示して、自問自答を一応は閉じる。

ハーディのこの葛藤の告白は、この自伝の記載を信じるならば、「1880-81年」の記録となっている。つまり、『ラッパ隊長』の出版は1880年であるから、ちょうど、この小説の執筆に取り掛かっていた時期に、ハーディはこうした小説論のメモを書き記したことになる。そして、ここでみずから明らかにした、この興味深いもの、珍しいものを「形成」しようとして、何らかの創作上の工夫を施す作業をリアリズム小説からの逸脱的行為と呼ぶならば、それは、この小説のみならず、ハーディのほかの正統的な小説が共通して抱えていた課題であったであろう。

ヴィクトリア小説のこうしたアポリアに関心をいただいている批評家として、いま、興味深いのは、キャロライン・ルヴィーンである。彼女の論を、ハーディの論を念頭において、少し検討してみよう。

ルヴィーンによると、「リアリズム小説家というのは、アレゴリーとシンボル、ロマンティックでセンセイショナルなプロット、超自然的な描写と観念的な登場人物などを拒絶するのであって、その代わりに、実際に生きた経験からなる、事実に忠実で、確実で、観察できる世界を選ぶものである」と述べ、リアリズム小説の基本的な性格を明らかにする(‘Victorian Realism,’ p. 84)。リアリズム小説が選ぶこの「世界」というのは、‘ordinary’なものと密接な関わりをもち、‘the ordinary life’の描出を求めるのだと、さらにその特質を明らかにする。ところが、この「普通の人びとの生活」の追求には、ひとつの間

題があって、それを、このように語る。

One of the problems with the ordinary life, of course, is that it tends to be monotonous, unexciting—plotless. Imposing a temporal coherence gives shape to the narrative but runs the risk of feeling distinctly artificial. Thus the appeal of narrative form competes with the verisimilitude of its contents. (‘Victorian Realism,’ p. 101.)
〔下線は筆者〕

すなわち、「普通の人びとの生活」を追っていけば、「単調で、おもしろくなくなる傾向にある」というのだ。この問題意識は、ハーディが抱いていたものと同じであろう。そこで、リアリズム小説は、物語展開に「一時的に首尾一貫した」プロットの導入という操作をすることになるが、そうすると、今度は、あまりにも出来過ぎた「人工的なすじがき」に墮落するというリスクが待ちかまえているという。そうなれば、リアリズム小説の美点である「本当らしさ」が失われてしまうことになってしまうのだと、指摘している。

ルヴィーンのヴィクトリア朝小説論は、ハーディの小説の特質を考えると、極めて興味深い。ルヴィーンは、ジョージ・ギッシング(George Gissing)の『ニュー・グラブ・ストリート』(*New Grub Street*, 1891)においても、語り手みずから「人生の<再現>をめざす小説は、……まったく退屈なものになる」というコメントを表している事例を紹介したあとで、この「退屈」を避けることがリアリズム小説の必要な課題であったことを力説する。一般庶民の日常生活の再現的描写、単調、退屈、つじつまを合わせるプロット操作、真実性・リアリティの喪失——これらの問題をはらんだいくつかの特質をいかに調整し、その間のバランスをいかに取るかが、ヴィクトリア朝リアリズム小説の大きな問題であったのである。

この「退屈」を避けるための一つの工夫として、文学のサブ・ジャンルの物語、たとえば、フェアリー・テイル、探偵小説、センセイショナル小説、冒険小説、ロマンスなどの物語要素を、そのリアリズム小説の物語空間に取り入れることが考えられよう。ハーディにあっては、こうした対応は、本格

的なリアリズム小説においても窺がえないわけではない。

しかしここでは、この「退屈」への対処として、ヴィクトリア朝小説に見られる大きな特徴として、ルヴィーンが「偶然の一致」(coincidence)を指摘していることに注目したい。ルヴィーンは断言している——「偶然の一致は、実際、リアリズム小説の世界に、驚くべきほど、浸透していた」(‘Victorian Novel,’ p. 101)。

7

『ラッパ隊長』にあっては、ここに明らかになったリアリズム小説がはらんでいた難問、すなわち「退屈」への対応が、大きな問題として露呈している。歴史的事実の叙述と庶民の日常生活の叙述のあいだで、「退屈」を回避するための工夫をすることが求められたのだ。一方に、日常生活におけるドタバタ喜劇があり、他方に、戦争・戦死という歴史的事実に対する、語り手による時間的距離を設定した時点からの語りがあって、その両者の関係づけが「退屈」への対応の痕跡として残っている。しかしこの「痕跡」については、評価が分かれることは、これまでのこの小説についての批評史が物語っている。

批評家バーバラ・ハーディ(Barbara Hardy)は、この小説を、「歴史小説のジャンルに極めて独創的な貢献をした小説」として高く評価し、また、「トマス・ハーディ世界とわたしたちが通常呼んでいる世界のなかで重要な位置をしめる小説でもある」と注目する(‘Introduction,’ to the New Wessex Edition, p. 11)。つまり、ハーディ小説全体の問題であったものは、すべてこの小説のなかに包含されているとみる視角は、極めて興味深い。歴史と物語のあいだをいかに調整し折り合いをつけて小説を創るかが、ハーディの大きな課題であったとすれば、この純正の歴史小説とも正統的なリアリズム小説とも言えない『ラッパ隊長』は、ハーディ文学のなかで評価すべき特異な性質をはらんでいる小説なのである。

本稿は、日本ハーディ協会第60回大会(2017年11月11日〔土〕、於上智大学)での「特別講演」にて発表した原稿に基づくものである。

また、*The Trumpet-Major* からの引用は、Oxford World’s Classics 版による。

引用／参考文献

- Eliot, George. *Adam Bede*. ‘Oxford World’s Classics.’ Oxford: Oxford UP, 1998. (阿波保喬訳、『アダム・ビード』。東京：開文社、1995。)
- Fleishman, Avrom. *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1971.
- Hardy, Barbara. ‘Introduction,’ to *The Trumpet-Major*. ‘The New Wessex Edition.’ London: Macmillan, 1974.
- Hardy, Florence Emily. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. London: Macmillan, 1975. (井出弘之・清水伊津代・永松京子・並木幸充訳、『トマス・ハーディの生涯』。大阪：大阪教育図書、2011。)
- Hardy, Thomas. *The Trumpet-Major*. ‘Oxford World’s Classics.’ Ed. Richard Nemesvari. Oxford: Oxford UP, 1998.
- . *The Trumpet-Major*. ‘The New Wessex Edition.’ Ed. Barbara Hardy. London: Macmillan, 1994.
- . *The Trumpet-Major*. Ed. Linda M. Shires. London: Penguin, 1997.
- . *Thomas Hardy’s Personal Writings*. Ed. Harold Orel. London: Macmillan, 1990.
- Levine, Caroline. ‘Victorian Realism,’ in *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*, 2nd Edition. Ed. Deirdre David. Cambridge: Cambridge UP, 2013.
- Morris, Pam. *Realism*. ‘The New Critical Idiom.’ London: Routledge, 2003.
- Sanders, Andrew. *The Victorian Historical Novel 1840-1880*. London: Macmillan, 1978. (森道子・米本弘一・稲積包昭訳、アンドルー・サンダーズ『ヴィクトリア朝の歴史小説』。東京：英宝社、2013。)

書かれた大地へ
——トマス・ハーディの『帰郷』における
帰郷の二つのかたち

原 雅 樹

1

よく知られているように、トマス・ハーディ(Thomas Hardy)の小説のほとんどは、その物語の舞台をかつてウェセックスと呼ばれていたイングランドの南西部の田舎に限定している。それらの小説は、晩年に作者自身によってウェセックス小説(Wessex Novels)としてまとめられた。この背景には、ウィーナー(Martin J. Wiener)が述べるように、“Wessex was taken to its heart by the public as a rural haven from contemporary life”(Wiener 52)ということがある。目まぐるしく変化する都市生活によってもたらされる不安から逃れるために、不変の田舎を夢見たいという人びとの願望に対して、ウェセックス小説の作者が無自覚だったはずがない。¹ しかし、ウィーナーも援用するウィリアムズ(Raymond Williams)によれば、ハーディは、田舎を都会の外部に位置する不変の安息地としてみなす「ネオ・パストラル」の伝統に忠実に従っていたわけでは決してない。

Indeed we miss almost all of what Hardy has to show us if we impose on the actual relationships he describes a neo-pastoral convention of the country man as an age-old man figure. . . . (208)

むしろ、ウェセックス小説に描かれているのは“the changing nature of country living, determined as much by its own pressures as by pressures from ‘outside’”(200)なのだ。すなわち、都市住民の想像の中にしか存在しない牧歌的な農村ではな

く、都市と交流をもちながら変化してきたありのままの田舎の描写こそが、ウェセックス小説の核心なのである。

都市からの視点によって恣意的に構築されたイメージを拭き去り、常に変化の渦中にある実際の田舎を描いた作家としてハーディを位置づけるウィリアムズの議論は、いまだに大きな影響力をもっている。だが、ハーディは、そのようなやや素朴といってよいリアリスト像に反する側面をもっている。ハーディは、1895年のウェセックス小説版の*Far from the Madding Crowd* (1874)に新たにつけ加えた序文のなかで、ウェセックスを“partly real, partly dream-country”(3)と言い表している。そして実際に、ウェセックス小説において、現実の地名の多くは虚構の名前に変更されているのだ。また、死後出版の三人称で書かれた自伝において、ハーディは彼の芸術観について“Art is a changing of the actual proportions and order of things”(239)と述べ、“realism is not Art”(239)と結論づけている。² 少なくとも批評家たちが、こうした芸術論に注目し、構造主義以降の言語理論を援用しながら、ハーディをある仕方で捉えなおそうとしてきた。それによれば、ハーディは、現実がテクスト的に構築されているという事実には自覚的な作家なのだ。³ そうだとすれば、われわれは、こうした点を踏まえた上で、いかに作家が「田舎と都会」の問題に取り組んだのかということについて再考しなければならないだろう。

本論文は、こうした問題設定のもとで、作家の円熟期の始まりを告げる小説作品とされている『帰郷』(*The Return of the Native*)(1878)を分析する。この作品は、田舎と都会の明確な対比に基づいて構成されている。その物語の舞台は、常にフランスの都市パリとの差異によって特徴づけられる、イングランドの田舎エグドン・ヒース(Egdon Heath)に限定されているのだ。この作品は、物語内容という観点からいえば、主人公の一人であるクリム(Clym Yeobright)の帰郷の失敗を描いた小説であるとひとまずはいえる。パリからエグドンへ帰郷してきた彼は、母親および妻のユーステイシア(Eustacia Vye)を亡くし、最終的に故郷に腰を落ち着けることができず、各地を巡回する説教師となる。注目すべきは、ヒリス・ミラー(J. Hillis Miller)が正しく指摘し

たように、作品内で原始の大地とされるエグドンの野面がテキストの隠喩によって描写されることである。エグドンは、現実との間に必然的なつながりをもたずに浮遊するテキストのように、“surface that... has no depth”として描かれているのであり、そこにおいては“[w]herever one goes, whatever way one takes, one remains on the surface” (Hillis Miller 53) なのだ。⁴ だが、この点を踏まえた上で本論文は、とりわけ第 2、3 節において、これまで奇妙にも見落とされてきた事実に焦点をあてる。それは、作中において根無し草的なテキストが都市文明の象徴としてみなされている、という事実である。その結果、田舎が都会からの視点を通じてテキスト的に構築されるものにすぎない、という作品に潜むメッセージが浮かび上がってくるだろう。

クリムが帰郷に失敗するのは、この事実に対して盲目だからに他ならない。しかし、作品は、われわれには帰郷できる場所などないのだという否定的なメッセージを強調しているわけではない。第 4 節で論じるように、むしろ作品は、この点を踏まえながらもより積極的な仕方、いかに故郷を構築するのかという問題に答えようとしている。というのも、作品は、筆記用具の一種である紅柄 (reddle) で全身真っ赤に染まった紅柄商人のヴェン (Diggory Venn) の帰郷を描いているからだ。ヴェンがクリムとは対照的に帰郷に成功する人物として描かれているということは、これまであまり注目されてこなかった。ヴェンは物語の終盤で、根無し草の行商人をやめ、かつて父親の経営していた農場を買い戻し、そこに腰を落ち着けることができるのである。重要なことに、彼の帰郷の成功において、紅柄という文字の技術が果たした役割は極めて大きい。よって、作品は、都市文明の象徴であるテキストを利用することで帰郷に成功するヴェンという登場人物を通じて、帰郷のオルタナティヴを提示しようとしているといえる。本論文の最終目標は、この代替モデルの内実を明らかにすることである。それによって、ウィリアムズによるウェセックス小説の解釈を更新する可能性が示されるだろう。

作品の物語世界は、表面的なレベルにおいては、当時支配的だった「田舎と都会」の二分法的な解釈に基づいているといえる。すでに述べたように、当時のハーディの読者の多くは、彼の小説に牧歌的な田舎の描写を求めている。彼ら彼女らは、目まぐるしく変化する都市文明が彼らにもたらす不安から逃れるために、ハーディの小説に不変の田舎の描写を期待したのである。物語の舞台として排他的に設定されたエグドンを描写する以下の引用は、まさにそうした人びとの期待に答える箇所といえる。

To recline on a stump of thorn in the central valley of Egdon... and to know that everything around and underneath had been from prehistoric times as unaltered as the stars overhead, gave ballast to the mind adrift on change, and harassed by the irrepressible New. The great inviolate place had an ancient permanence which the sea cannot claim. Who can say of a particular sea that it is old? Distilled by the sun, kneaded by the moon, it is renewed in a year, in a day, or in an hour. (11-12)⁵

ここでは、文明社会に生きる人が絶え間なく変化する海の上を漂流する船に喩えられる一方で、エグドンはその船に安定性を与えるためのバラストに喩えられている。太古から変わらないエグドンは、激しい変化の渦中にいる人々が頼ることのできる確かなものとして描かれているのだ。作品は田舎と都会という対立軸を明確に打ち出しているように見える。

作品内で、田舎がエグドンによって代表される一方で、都市文明はパリによって代表される。そして、田舎に安らぎを見出す近代人の代表として描かれているのが、パリからエグドンへ帰郷しようとするクリムなのだ。クリムは、田舎を求める小説の読者が想像的に同一化するだろう人物として描かれているといえる。注目すべきは、クリムの視点を通して、パリが、きらびやかな見た目をしているが実質的には空虚な装飾品と関連づけられていることである。彼の母親が彼にパリで宝石商として立身出世してほしいと願う一方で、彼はその仕事を虚栄心に訴えるだけの無価値で女々しい仕事としてみな

しているのだ。

“Mother, I hate the flashy business. Talk about men who deserve the name, can any man deserving the name waste his time in that effeminate way. . . . there am I selling trinkets to women and fops, and pandering to the meanest vanities”. (173)

また、別の箇所では、ユーステイシアにパリのことを話してほしいとせがまれて、クリムはきらびやかなルーヴル美術館の一室について軽蔑を込めて話している。

“I hate talking Paris! Well, I remember one sunny room in the Louvre. . . . The rays bristle and dart from the encrustations of gilding to the magnificent inlaid coffer, from the coffer to the gold and silver plate, from the plate to the jewels and precious stones, from these to the enamels, till there is a perfect network of light which quite dazzles the eye.” (194)

クリムはたしかに、この光の網細工を完璧だと評している。しかし、装飾品に対する彼の嫌悪を踏まえるならば、われわれはここでの彼の発言をむしろ皮肉を含んだものとして解釈すべきだろう。その網細工は魅惑的だが実際には空虚な装飾品によって産み出された幻にすぎない——これが彼の発言の真意であるといつてよい。

クリムによるこうした非難は、第一章において、語り手によって先取りされている。語り手は、衣服のメタファーを用いながら、エグドンが身につけている原始的な衣服を近代的な型の服と対比しているのである。

Ever since the beginning of vegetation its soil had worn the same antique brown dress, the natural and invariable garment of the formation. In its venerable one coat lay a certain vein of satire on human vanity in clothes. A person on a heath in raiment of modern cut and colours wears more or less an anomalous look. We seem to want the oldest and simplest human clothing where the clothing of the earth is so

primitive. (11)

ここまでは、読者と物語世界の間を媒介する語り手の視点は、クリムの視点とほぼ重なっている。語り手は、都市生活を虚飾に満ちたものとして嫌い、確かなものを求めて田舎に帰ってくるクリムを支持しているように見える。その結果、エグドンとパリという二項対立が作品の中心構造であるかのように見えてくる。

しかし実際に作品内で描かれているのは、当時支配的であったこうした二分法の脱構築なのだ。エグドンの“the pole and axis” (17)であるレインバロウ (Rainbarrow)——あるいはブラックバロウ (Blackbarrow)——を描写した以下の引用箇所では、原始の大地エグドンが実は都市文明の産物にすぎない、ということが暗に示されている。

There the form stood, motionless as the hill beneath. Above the plain rose the hill, above the hill rose the barrow, above the barrow rose the figure. . . .

Such a perfect, delicate, and necessary finish did the figure give to the dark pile of hills that it seemed to be the only obvious justification of their outline. . . . The scene was strangely homogeneous. The vale, the upland, the barrow, and the figure above it, all of these amounted only to unity. . . .

The form was so much like an organic part of the entire motionless structure that to see it move would have impressed the mind as a strange phenomenon. . . .

Yet that is what happened. The figure perceptibly gave up its fixity, shifted a step or two, and turned round. (17)

点在するさまざまな装飾品によって幻のように儚い光の網細工がそこで産み出されるルーヴルの一室とは対照的に、エグドンは、ピラミッドのように、塚に立つ不動の人影をその頂点とする整然とした階層構造を有している。あるいは、エグドンは、その人影をその中核とする自己完結した天体のようでもある。しかし、次の瞬間、その人影が突然動き出すのだ。見落としてはならないのは、その人影が他ならぬユーステイシアのものであるということだ。

彼女は、作中の誰よりも、エグドンでの単調な田舎生活にうんざりし、大都会パリでの生活に憧れている人物である。作中において、彼女のこうした都会志向は、クリムの田舎志向との対比によって、鮮明に描き出されている。この点を踏まえれば、以上の引用箇所は、原始の大地エグドンの中心が都会的なものであることを示唆しているといえるだろう。言い換えれば、エグドンの原始性が都会的なものによって産み出される見かけ以上のものではない、ということがここで示唆されているのだ。そうだとすれば、エグドンは、クリムが嫌悪する装飾品と同じ構造を有していることになる。

エグドンのこうした複雑な構造は、以下の箇所により簡潔に表現されている。そこでは、エグドンの不動性は“repose”という語に言い換えられているのだが、それは“apparent”にすぎないものとしてみなされているのだ。

... there was that in the condition of the heath itself which resembled protracted and halting dubiousness. It was the quality of the repose appertaining to the scene. This was not the repose of actual stagnation, but the apparent repose of incredible slowness. (16)

もしエグドンの穏やかさが上辺だけのものにすぎないのであれば、エグドンの本質は何なのか。それは、“protracted and halting dubiousness”、あるいは“incredible slowness”なのである。逆説的なことに、たとえその動きが不活発ではあっても、運動性こそがエグドンの本質なのである。すでに見たように、これは文明社会の特徴の一つなのだから、エグドンの中心を成すのは都市的なものなのだとはいえる。言い換えれば、エグドンは安息の地の外観を装っているのだ。ここでわれわれは、先に見た引用箇所において、エグドンの地表が衣類に喩えられていたことを思い出すべきである。その箇所に含意されていたのは、エグドンは原始的な衣服を着ている限りにおいてのみ原始的に見えるということなのだ。

見てきたように、作品の表面的なレベルにおいては、田舎と都会の関係性

は二項対立構造に基づくものとして提示されている。だが、装飾品の隠喩に注目して作品を読むとき、われわれはむしろ両者の脱構築的な関係性をこそ作品内に見出すことになるのだ。つまり、作品において、エグドンの田舎らしさは一種の虚飾であることが暗示されているのである。そうだとすれば、虚飾の都市からの逃避の場としてエグドンという田舎を求めるクリムが帰郷に失敗するのは、当然のことだろう。彼は手に入れることのできないものを手に入れようとしているのだ。こうして作品は、装飾品を嫌う一方でエグドンもまた一種の装飾品にすぎないことに気づかない彼の盲目性を前景化している。また、そうすることによって作品は、クリムに想像的に同一化しつつ田舎に憧れる都会の読者の盲目性を暗に批判してもいるのである。

3

前節の議論から、『帰郷』が内包する独自の「田舎と都会」観が、まだぼんやりとしたものではあるが、浮かび上がってきた。その輪郭は、本論文の冒頭においてすでに述べたように、ヴェンの帰郷——つまり、彼が根無し草的な行商人をやめ、かつて父親が経営していた農場を買い戻し、トマシンとともにそこに定住すること——に関する詳細な分析によってはじめて明確になる。だがその作業にうつる前に、本節において、われわれはクリムのもう一つの盲点について見ておく必要がある。重要なことに、宝石商をやめたクリムは、エグドンで学校を経営するために、パリからたくさんの本を持ち帰ってきて日夜読書に励む。しかし、作中では、装飾品の一種である衣服というテキストだけでなく文字テキストもまた、都市文明に特有の表層性によって特徴づけられているのだ。⁶ クリムのもう一つの盲点とは、そのことに対する彼の盲目性のことである。

文字が装飾品と構造的に類似しているということは、読書がユーステイシアにもたらした効果を描く箇所において示されている。彼女の祖父は、彼女のパリに対する憧れを読書によって産み出された“romantic nonsense” (107)の一つとしてみなしている。彼は彼女をエグドンのあちこちにチョークで落書

きをする学童らと比べているが、この比較は正しく的を射ている。というのも、彼女は、想像力というペンを用いて、海の向こうのパリを思わせる海浜リゾート都市バドマスで得たロマンティックな思い出を、エグドンの表面に書き込んでいるからだ。

There was no middle-distance in her perspective: romantic recollections of sunny afternoons on an esplanade, with military bands, officers, and gallants around, stood like gilded uncials upon the dark tablet of surrounding Egdon. (68)

ここで“gilded”という単語が使われていることは見逃せない。というのは、その言葉は、ルーヴルの一室を描いた箇所で使用されていた“gilding”という言葉を連想させるからだ。ここでは、ユーステイシアによって書かれたものが幻惑的な装飾品と暗に関連づけられているのだ。実際に、読書によって産み出されたロマンティック・ナンセンスのせいで、彼女は、クリムこそが自分をパリに連れて行ってくれる人物に違いないと思い込んでしまう。

彼女と同様に、クリムもまた、文字が産み出す幻にとり憑かれている。エグドンの人びとを啓蒙しようという彼のプロジェクトは、皮肉にも、彼から光をうばってしまうことになる。読書を続けるうちに、彼は次第に本の奴隷になってゆき、状況を客観的に捉える視点を失ってしまうのだ。

When Yeobright was not with Eustacia he was sitting slavishly over his books. (198)

All the effect that her remark had upon him was a resolve to chain himself more closely than ever to his books. (240)

こうして彼は半盲になってしまう。このことは、彼の視力の低下のみならず、彼のプロジェクトが誰からも歓迎されていないことに対する彼の無自覚さを示しているといつてよいだろう。彼の母親は彼の計画を“a castle in the air” (189)であるとの的確に指摘しているが、彼はそれに気づかないのだ。

語り手は、クリムとユーステイシアのこうした盲目性こそが大きな悲劇の原因の一端であると示唆している。クリムは、学校経営の夢にとらわれているため、ユーステイシアのパリへの憧れに気づかない。しかし彼女は彼女で、クリムがパリへ連れて行ってくれるはずだと思いこんでいるのだ。こうして、文字の産み出す幻にとりつかれたまま、二人は結婚してしまう。これがきっかけとなって、クリムは母親を亡くし、ユーステイシアは自らの命を落とすことになるのだ。

物語の終盤において、母と妻の死を乗り越えたクリムは、学校経営の夢を追いかけることをやめて、巡回説教師になる。彼は、文字が産み出す幻からついに解放され、本来のエグドンへ帰郷することができたかのように見える。

He frequently walked the heath alone. . . . His imagination would then people the spot with its ancient inhabitants: forgotten Celtic tribes trod their tracks about him, and he could almost live among them, look in their faces, and see them standing beside the barrows which swelled around, untouched and perfect as at the time of their erection. (367)

今やクリムとエグドンの調和を妨げるものは何もないように見えるのだ。

しかし、この直後に続く箇所において、語り手は、クリムの帰郷がいまだに成功していないことを暗示している。ここで、クリムは我知らずエグドンのシンボルである塚を一種のテキストにたとえてしまう。

Those of the dyed barbarians who had chosen the cultivable tracts were, in comparison with those who had left their marks here, as writers on paper beside writers on parchment. Their records had perished long ago by the plough, while the works of these remained. (367)

クリムは塚／耕作地の対比を羊皮紙／紙の対比にたとえている。⁷ そしてそうすることによって彼は、エグドンを象徴する塚には、頻繁に耕される地域

よりもはるかに耐久性があるということを強調しようとしている。しかし、皮肉にも、両者の決定的な差異はまさにそのテキストの隠喩によってかき消されてしまっている。塚を羊皮紙文書として見ることは、それを一種のテキストとして見ることに等しいからだ。このように、語り手は、始原の大地エグドンが起源の不在を含意する“marks”にすぎないことに気づかないクリムの盲目性を、暗に示しているのだ。

作品の大部分において彼のこうした盲目性が強調されていることは否定し難い。ただし、ここで、上記引用箇所直後に続く以下の文章に注目しておきたい。語り手は、自らが真理としてみなすものの一端にクリムが触れたことをほのめかしているのだ。

Yet they all had lived and died unconscious of the different fates awaiting their works. It reminded him that unforeseen factors operate in the production of immortality. (367)

ここでクリムは、塚が残存してきたのは、予期せぬ出来事が生じるたびにそこに新たな意味が書き込まれてきたからだと察知する。つまり、塚は常に新しい書き込みに開かれているためにその意味を決定することができないパリンプセストの一種なのだ、と彼は直観的に悟るのだ。

こうして田舎と都会の単純な二分法から解放されたがゆえに、彼だけは生き延びて、各地を巡回する説教師になる。しかし、それでもやはり、この認識に至るまでに彼があまりに多くのものを犠牲にしてしまったことはたしかだろう。したがって、物語全体を通して強調されているのは、自分が追いかけている原始の大地が実はテキストの産物であることに気づかないクリムの盲目性の方なのだ。

田舎と都会を単純な二項対立として捉えるという誤認をおかしている人物

は、クリムだけではない。退屈なエグドンを出て華やかなパリへ行くことを夢見るユーステイシア、彼女の夢の実現に協力するワイルディヴ、そして息子のパリでの成功を願うクリムの母親もまた、田舎と都会を二分法でとらえている。こうした彼らの認識の誤りによって、悲劇的な結果が生じるのだ。

しかし、主要登場人物のなかで、この悲劇に巻き込まれない人物が一人だけいる。それが紅柄商人のヴェンなのだ。語り手は、ヴェンだけが状況の変わらなかったただ一人の人物なのだと述べる。

Two were corpses, one had barely escaped the jaws of death, another was sick, and a widow...Yet of all the circle he himself was the only one whose situation had not materially changed. (359)

それどころか、彼は、ワイルディヴの死後に未亡人となったトマシンと結婚するという幸福な結末に辿り着く。さらに彼は、父親がかつて経営していた酪農場を買い戻すことによって、帰郷にも成功するのだ。ヴェンはこれまであまり注目されてこなかったキャラクターであるが、この作品における帰郷のテーマ、そしてそれと密接に関わる「田舎と都会」のテーマを考察するためには、クリムだけでなくヴェンの分析が必要不可欠だと考えられる。

一見したところ、紅柄商人のヴェンはエグドンの原始性を体現するだけの人物のように思われる。たしかに語り手は、紅柄商人の原始性を強調するために、彼を絶滅した鳥類のドードーにたとえている。

He was one of a class rapidly becoming extinct in Wessex, filling at present in the rural world the place which, during the last century, the dodo occupied in the world of animals. (13)

とはいえ、ヴェンは、ドードーとは異なり、近代化に無抵抗のまま消えていくわけではない。彼は、作中において、近代的なものからエグドンを保護するというきわめて能動的な機能をもっている。というのは、彼は、クリムの

母親、ワイルディヴそしてユーステイシアというパリに憧れる人物たちの死に密接に関わっているからだ。

物語のクライマックスにおけるユーステイシアとワイルディヴの溺死の遠因であるクリムの母親の死は、もとを辿ればヴェンが他の主要登場人物たちの関係に介入したことによって引き起こされたといえる。“A New Force Disturbs the Current”と題された第3巻第8章で、ヴェンは、ワイルディヴの手に渡ってしまったクリムの母親の100ギニーを骰子賭博での勝負によって取り戻す。クリムの母親は、100ギニーのうち半分の50ギニーを息子のクリムへ、もう半分を姪のトマシンへ贈るつもりだったのだが、ヴェンはそれを知らずに全額をトマシンに手渡ししてしまう。彼のこの行動は“providential countermove”(263)と呼ばれるのだが、これがクリム、彼の母親、そしてユーステイシアら三人の関係を修復不可能なほどに悪化させてしまうことになるのだ。⁸

このように、たしかにヴェンは、エグドンの原始性を脅かしかねない都会的な人物たちの物語からの退場を促す役割を与えられている。しかし見落としてはならないのは、ヴェンが同時に、トマシンとの結婚を夢見ながら、田舎と都会の境界線など存在しないかのようにあちこちで紅柄を売り歩く商人として描かれていることだ。つまり、実は彼こそが、作品内でもっとも根無し草的な人物なのである。海浜都市バドマスに親戚をもっていることや、商売に専心していることは、彼の都市文明との近さをよりいっそう強調しているといえる。

このことが意味しているのは、彼にとって、エグドンの原始性の体現者としての紅柄屋の姿は仮のものにすぎないということだ。ついに彼は、紅柄ビジネスによって、トマシンに求婚するのに十分な財産を築き上げることに成功する。物語の終盤において、彼は、全身真っ赤な紅柄商人から全身真っ白な酪農場経営者へと変貌してトマシンの前に姿を現し、次のように述べる。

“I have got so mixed up with business of one sort and t’other that my soft

sentiments are gone off in vapour like. Yes, I am given up body and soul to the making of money. Money is all my dream.” (375)

この箇所は、彼にとって紅柄商売が貨幣獲得のための手段であったことをはっきりと示している。そうだとすれば、エグドンの原始性の守護者というのは、彼の見かけの姿でしかないということになる。いわば、彼にとって紅柄商人の真っ赤な姿は、衣装のようなものだったのだ。

当然、紅柄はもうひとつの近代性の象徴である文字テキストとも深く関連している。紅柄は、羊飼いが牡羊の胸にしるしをつけるのに使われる。というのは、そうすることで、その赤い色が移った雌羊が子を孕んだ可能性を把握できるからだ。つまり、紅柄は、人間が羊の繁殖を管理するために用いる筆記用具の一種なのだ。紅柄は、人間が自然界を恣意的に操作するための文字の技術なのである。興味深いことに、人間が羊に対してするように、ヴェンは、クリム、ユーステイシア、ワイルディヴ、そしてトマシンの恋愛関係の形成において大きな影響を及ぼしている。それだけでなく、彼は、エグドンの内外を問わずあちこちを自由に動き回り、作品内のほとんどすべての人物と接触をもつ唯一のキャラクターである。もし“Reddle spreads its lively hues over everything it lights on” (77)ならば、物語のなかで彼の記号操作の影響下にはないものはほとんど存在しないといえる。その結果として、パリに憧れる人びとが命を落とし、エグドンの原始性が回復され、ヴェンは、かつて父親が経営していた酪農場を買い戻し、誰にも邪魔されることなく望みどおりトマシンを手に入れることになる。クリムが直観したようにエグドンがパリンプセストなのであれば、その最新の書き込みはヴェンによってなされたものだといってよい。

以上のように、クリムの帰郷とヴェンの帰郷は、対照的に描かれている。クリムは、エグドンという田舎が現実との間に必然的な結びつきをもたないテキストによって産み出されたフィクションであるという事実に気づかないまま、それを追いつめて失敗する。しかし、ヴェンは、記号を巧みに操り現

実を上書きすることによって、帰郷を達成するのだ。彼が作品内で大きな富を築き上げた唯一の人物であることは当然だろう。というのは、貨幣もまた、それ自体では何ものでもないが、流通することによってはじめて価値を生みだしながら現実に影響を与えていく記号の一種にほかならないからだ。⁹ 紅柄という一種のテキストを売って稼いだ貨幣という別のテキストによって、ヴェンは、父親がかつて所有していた酪農場を買い戻しそこへ帰郷する。文字の技術こそが彼の帰郷を可能にしたのだ。

5

帰郷に失敗するクリムは、一見したところ、作品構造全体の唯一の中心に思われる。そしてその場合、ヴェンが辿り着く幸福な結末は、全体の調和を乱しかねない余分な付け足しに見えてくる。実際に、通例この結末は、作者ハーディが当時の読者の期待に応えるために仕方なく選んだ妥協の産物としてみなされている。¹⁰ しかし、以上で見てきたように、装飾品と文字の隠喩に注目しながら作品を分析することによって、クリムの帰郷とヴェンの帰郷が成す鮮やかなコントラストが浮かび上がってくる。この作品には実は二つの中心があるのだ。そしてその二つの中心は、興味深い「田舎と都会」観を描き出している。それによれば、田舎というものは、都市文明の外部にある始原の大地ではなく、都市文明の象徴であるテキストによって構築された人工物なのだ。だがこのことは、帰るべき故郷としての田舎など存在しないのだということを意味しているわけではない。むしろ作品は、ヴェンの帰郷の描写を通じて、文字の技術による田舎の構築の可能性を——それが常に新たな書き込みに開かれているということと共に——前景化しているのだ。

こうして作品は、安息の地としての田舎を求める同時代の人びとに単に迎合するのではなく、かといって彼らをたんに退けるのでもなく、新たな帰郷のモデルを提示している。それは、作中で用いられていた隠喩を使って表現するならば、変化の激しい都市文明の海を不安定に漂う者が、都市文明から逃避することなく、自分自身を安定させるバラストを作り出す方法なのだ。

言い換えれば、それは、都市文明の象徴であるテキストを操作することによって、文明社会のただ中に田舎という想像的な外部領域を作り出す技法なのである。ヴェンの帰郷はその代表的なケースの一つとして捉えられるべきだ。田舎を一種のパリンプセストとしてみなすこのモデルにおいて、田舎は、常にそれを書き換える他者に開かれているのだから。作品の結末において描かれるのは、たしかにヴェンの帰郷の成功である。しかし同時に、そこにはさらなる新しい書き込みの可能性が胚胎しているのだ。

Notes

- 1 ウィーナーの議論は、後期ヴィクトリア朝における田園主義に基づいたイングリッシュネス観念の成立をめぐる研究と密接に関わっている。Howkins によれば、ウェセックスをそこに含むイングランド南部の田舎は、1870年代後半から1900年代前半にかけて、イングリッシュネスの基盤として構築されていった。この期間は、ハーディが小説家として活動した期間とほぼ重なっている。近年、こうした点を踏まえて、ハーディとイングリッシュネスというテーマを設定する研究が出てきている。その典型的な例としては、Parrinder, Whitehead があげられるだろう。
- 2 ハーディ批評においてはよく知られているように、この著作はもともと、作者の二番目の妻である Florence Emily Hardy による伝記として、*The Early Life of Thomas Hardy, 1840-1891* (1928)、*The Later Years of Thomas Hardy, 1892-1928* (1930) という二分冊で出版された。しかし実際には、この著作は、夫トマスが生涯にわたって書き溜めた種々のメモから成っている。フローレンスは夫の指示に厳密に従い、それらのメモを時系列に並べ直して伝記として出版したのだ。このことから、現在、この著作は三人称で書かれた自伝としてみなされている。したがって、ここでの引用は、Millgate がそれら二冊をトマス・ハーディの自伝として一冊に編集し直したものに依拠している。引用箇所は1890年に書かれたものである。
- 3 現実がテキスト的に構築されているという表現で、本論文が言い表そうとするのは、以下のことである。すなわち、われわれはテキストを通じてしか現実接近できないにもかかわらず、あのテキストは現実存在するその指示対象との間に恣意的な関係しかもちえない、ということである。これは、言い換えれば、われわれが現実としてみなすものは常にすでにテキストによって媒介されているという考え方である。ハーディの小説に構造主義以降のこうしたテキスト理論を

読み取る研究の典型例として、Widdowson があげられる。*New Casebooks: Tess of the d'Urbervilles* の序文で編者のウィドウソンは、“Hardy was an anti-realist, challenging and demystifying the limits and conventions of realism and humanist essentialism” (5) と強調し、『テス』については “post-modern text” (20) としてみなしうると述べる。当然のことながら、ここに集められた論考は、多かれ少なかれ、ウィドウソンの解釈との間に共通点を持つものである。

4 エグドンの野面はまた、人間の顔にも繰り返し喩えられている。ハーディの諸作品における顔とテキストの関係性に注目する Wike は、ハーディにおけるテキストのモチーフの意義を考察する上でたしかに有益である。しかし、ミラーとは対照的に、ワイクは “[t]he world as text in Hardy is a matter mainly of legible faces” (455) と述べて、顔としてのテキストの判読可能性を強調する。Cohen は、ワイクとは反対に、『帰郷』においてテキストとして提示されるエグドンの顔が、“inscribed surface, not a text whose meaning is transparent” (450) であると論じる。だが、ミラーとは違い、コーエンの関心はエグドンのテキスト性そのものというよりはむしろ、いかに作品が “the idea that human face is an index of an expressive, interior essence—that it is a sign of subjective agency and the capacity for communicative interaction” (439) に抵抗しているのかという点にある。

5 ここで用いる *The Return of the Native* は Simon Gatrell が編集した Oxford World's Classics のものである。以下の *The Return of the Native* からの引用はすべてこの版からのものである。

6 ハーディの諸作品における衣装などの装飾品とテキストとの関係性については、これまで主題的に論じられてこなかった。だが、語源学によれば、テキストという語はもともと織物を意味するのであり、したがって作品内における両者の密接な結びつきは自然なことだといえる。両者の類似性に関するより理論的な考察については、たとえば、de Man 67-82 がある。

7 この点については、本論文と異なる文脈においてではあるが、McLaughlin も指摘している。

8 ヴェンの人物造型を主題的に論じた唯一の研究といってよい Hagan は、作品のプロット展開を詳細に分析し、そこにおいてヴェンが果たす役割の重要性を強調している。ヘイガンプロット展開に関する解釈は、本論文のものとはほとんど同じといってよい。

9 貨幣のテキスト性に関する理論的かつ歴史的な考察については、Goux; Poovey; Shell を参照。もちろん彼らの議論を一括りにすることはできない。とはいえ、貨幣がその意味する価値との間に本質的な結びつきをもたない浮遊する記号としての性質を有しているとみなす点で、彼らの議論は共通している。

10 この解釈は、作者ハーディが 1912 年版の作品の最後から二番目の章の末尾につけ加えた、ある註に基づいている。第一に、そこで作者は、雑誌連載時のある状況のせいで物語のもともとの構想を変えざるをえなかったと明かしている。もともとの構想によれば、ヴェンは、トマシンと結婚することなく、どこへともなく消えることになっていたのだ。次に、作者は、“[r]eaders can therefore choose between the endings, and those with an austere artistic code can assume the more consistent conclusion to be the true one” (440) と述べ、読者にももとの構想にしたがった結末の方を採用するよう暗に求めている。

しかし、Gatrell の推測によれば、作者は、ヴェンというキャラクターを扱いかねていたからこそ、物語の最初の構想を読者に提示することができないのだ。また、Mallett によれば、“Hardy's note is somewhat misleading, since as early as February 1878, when only one installment of the novel had been published, Hardy told his illustrator, Arthur Hopkins, that Thomasin was to marry Venn” (327 n7)。さらに、Slade も、マレットと同じ点を指摘しながら、ハーディがももとの構想を提示しないのは奇妙だと述べている。

以上から、この註が作者のももとの構想を提示するものとして機能しているとは言い難い。むしろそれは、読者にどちらの結末がオリジナルなのかを決定できなくさせる効果をもっているといえる。だが、この点について十分に論じるためには、稿を改める必要があるだろう。ここでは、ヴェンが辿り着く幸福な結末を余分な付け足しとしてみなす解釈がそれほど絶対的なものではない、ということを指摘するにとどめたい。

Works Cited

Cohen, William A. “Faciality and Sensation in Hardy's *The Return of the Native*.” *PMLA*, vol. 121, no. 2, 2006, pp. 437-452.

de Man, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. Columbia UP, 1984.

Gatrell, Simon. “Significant Revisions to the Text.” *The Return of the Native*, edited by Simon Gatrell, Oxford UP, 2005.

Goux, Jean-Joseph. *The Coiners of Language*. Translated by Jennifer Curtiss Gage, U of Oklahoma P, 1994.

Hagan, John. “A Note on the Significance of Diggory Venn.” *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 16, no. 2, 1961, pp. 147-155.

Hardy, Thomas. *Far from the Madding Crowd*. Edited by Suzanne B. Falck-Yi, Oxford UP, 2002.

——. *The Life and Work of Thomas Hardy*. Edited by Michael Millgate, Macmillan, 1984.

——. *The Return of the Native*. Edited by Simon Gatrell, Oxford UP, 2005.

Howkins, Alun. “The Discovery of Rural England.” *Englishness: Politics and Culture 1880-1920*, 2nd ed., edited by Robert Colls and Philip Dodd, Bloomsbury Academic, 2014.

Mallett, Phillip. Notes. *The Return of the Native*, edited by Phillip Mallett, Norton, 2006, pp.8-336.

McLaughlin, Kevin. *Paperwork: Fiction and Mass Mediacy in the Paper Age*. U of Pennsylvania P, 2005.

Miller, J. Hillis. *Topographies*. Stanford UP, 1995.

Parrinder, Patrick. “Hardy and Englishness.” *Thomas Hardy in Context*, edited by Phillip Mallett, Cambridge UP, 2013, pp. 395-405.

Poovey, Mary. *Genres of the Credit Economy: Mediating Value in Eighteenth- and Nineteenth-Century Britain*. U of Chicago P, 2008.

Shell, Mark. *Money, Language, and Thought: Literary and Philosophic Economies from the Medieval to the Modern Era*. U of California P, 1982.

Slade, Tony. Notes. *The Return of the Native*, edited by Tony Slade, Penguin Books, 1999, pp.397-428.

Whitehead, James S. “Hardy and Englishness.” *Palgrave Advances in Thomas Hardy Studies*, edited by Phillip Mallett, Palgrave Macmillan, 2004, pp. 203-228.

Widdowson, Peter. “‘Tess of the d’Urbervilles’ Faithfully Presented By.” Introduction. *New Casebook: Tess of the d’Urbervilles*, edited by Peter Widdowson, Palgrave Macmillan, 1993, pp.1-23.

Wiener, Martin J. *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit, 1850-1980*. Cambridge UP, 1981.

Wike, Jonathan. “The World as Text in Hardy’s Fiction.” *Nineteenth-Century Literature*, vol. 47, no. 4, 1993, pp. 455-471.

Williams, Raymond. *The Country and the City*. Oxford UP, 1973.

『森林地の人々』と北欧神話の世界

伊 藤 佳 子

序

『森林地の人々』(*The Woodlanders*, 1887) は、『緑樹の陰』(*Under the Greenwood Tree*, 1872) や『狂乱の群れをはなれて』(*Far from the Madding Crowd*, 1874) と共に、パストラル的物語の系譜に連なる作品であるが、自然の世界、特にヒントックの森は、牧歌的雰囲気が漂う初期の二作とは対照的に、弱肉強食の生存競争の場として描かれている。

On older trees still than these huge lobes of fungi grew like lungs. Here, as everywhere, the Unfulfilled Intention, which makes life what it is, was as obvious as it could be among the depraved crowds of a city slum. The leaf was deformed, the curve was crippled, the taper was interrupted; the lichen ate the vigour of the stalk, and the ivy slowly strangled to death the promising sapling.¹

F. B. Pinion は、引用文中の “the Unfulfilled Intention” との関連で、トマス・ハーディ (Thomas Hardy) の詩「イエラムの森の話すこと」(‘Yell’ham-Wood’s Story’) で、イエラムが、「<生>は<挫折>せられる意図」を / 意味しているのではないか」と言うように、“This novel [*The Woodlanders*], like Yell’ham Wood, signifies a ‘thwarted purposing’ ; ‘Life offers—to deny!’” (Pinion 107-08) と論じていることは注意を引く。

上記の詩で言及される「挫折せられる意図」に注目してヒントックの村人を取り巻く状況を見ると、確かに、彼らの意図がさまざまな形で挫折させられていることが分かる。たとえばマーティ・サウス(Marty South)は、町の床屋パーコウム(Percomb)からチャーモンド夫人(Mrs Charmond)の髪用に豊かな栗

色の髪の毛を売るよう迫られ、一旦断るものの、偶然立ち聞きしたメルベリー (Melbury) 夫妻の会話から、自分が密かに思いを寄せるジャイルズ・ウィンターボーン (Giles Winterborne) がグレイス・メルベリー (Grace Melbury) の結婚相手として考えられていることを知り、彼に寄せる思いを断ち切るために自らの手で断髪する。

またメルベリーは、若い頃ジャイルズの父の婚約者を奪ったことで良心の呵責に苦しみ、娘をジャイルズに嫁がせることで罪の償いをしようと考えていた。しかし、洗練されて帰郷した娘を見ると、無骨者のジャイルズに娘をやるのが惜しくなり、貴族の末裔エドレッド・フィッツピアーズ (Edred Fitzpiers) から娘への求婚の申し出があると、彼は結婚による階級の上昇をねらって娘を彼と結婚させる。こうして彼の償いの計画は頓挫を来す。ところが、偶然再会したチャーモンド夫人とフィッツピアーズとの間で、大陸での若い頃の恋が再燃して二人が大陸へ駆け落ちすると、グレイスは屈辱的な立場に追い込まれ、メルベリーの社会的野心は見事に挫かれる。さらにメルベリーはグレイスの離婚を密かに画策するものの、新しい法律では結婚は解消できないと分かり、彼の思惑は外れるのである。

他方ジャイルズは、家の前にある楡の大木が倒れてきて自分を殺すという妄想に取り憑かれているジョン・サウス (John South) を救うため、その木を切る。ところがサウスは、突然木が窓から見えなくなったショックで死ぬ。そうするとサウス家と縁戚関係にあるジャイルズは、家の借用期限が切れて家屋を失うことになり、幼馴染みのグレイスとの婚約を解消せざるをえなくなる。このようにテキストでは、村人がさまざまな挫折を経験する中で、彼らの悲劇的状況が詳らかにされる。

実際、“the Unfulfilled Intention”の最大の犠牲者はジャイルズとマーティであるが、グレイスもその犠牲者だと言えよう。Pinion は、ハーディは彼らの置かれている悲劇的状況を強調するために、ダーウィンの自然の世界を絶えず我々に提示すると述べたうえで、特にジャイルズとマーティは、北欧神話からとったイメージと密接に繋がっていると指摘していることに注目したい

(Pinion 108)。

本作品は、従来、たとえば Robert Y. Drake Jr.が、エリザベス朝の伝統的パストラルとの比較で論じていたり、あるいは David Lodge が、“*The Woodlanders: A Darwinian Pastoral Elegy*”として論じているように、パストラル的なものに着目した論考が多かったように思われる。本稿では、ピニオンの論を踏まえて、田園人、特にジャイルズやマーティと北欧神話との関連を考察して、それが作品中で果たす役割を考えてみたい。

I

ギリシア神話と共にヨーロッパの二大神話をなす北欧神話は、前者が優美軽快な人間味あふれる内容を持つのと対照的に、北欧の厳しい自然とゲルマン人の深刻な運命観を反映して、あくまで豪快かつ悲劇的であり、荒々しくて暗い (谷口 23)。

たとえば世界創造について、北欧神話は次のように語っている。太古には大地も空も海もなく、ギンヌンガガップと呼ばれる一つの巨大な空隙があるばかりで、その北側には寒気と霧に閉ざされたニヴルヘイムがあり、南側には炎の燃えさかるムスペルスヘイムがあった。このムスペルスヘイムからの熱風とニヴルヘイムの霜とがぶつかり、その雫から生まれたのが巨大なユミール (Ymir) で、彼がすべての<霜の巨人>の先祖である。このように北欧神話における世界のはじまりは、神々の前に巨人が存在し、しかも巨人を殺害し、その肉体から天地がつくられる。大地は荒々しい海の真ん中につくられ、その海辺の一番外側を神々は巨人族の住居とし、大地の真ん中の土地を囲ってミズガルズとして人間を住まわせ、その中央を囲って自分たちの住居アースガルズとした。アースガルズの真ん中には広々とした野があり、そこには梣の巨樹ユグドラシルがその枝を全世界の上に広げており、その三本の根は霜の巨人の国、ニヴルヘイム、そして神々の国にそれぞれしっかり張っていた (グレンベック 25-27)。

神々と人間の世界を支配するアース神の中の最高神オーディン (Odin) とそ

の妻フリッグ(Frigg) との間に生まれたのが、光と平和の神バルドル(Balder)である。ある時バルドルは、自分の運命について重大な夢を見る。そこでそれを神々に話すと、彼らは会議を開き、バルドルに危害を加えないという誓約を世界のあらゆるものから取る。ところが、性質がひねくれていて行動が気まぐれなロキ(Loki)² が、この誓約に加わらなかった寄生木をバルドルの盲目の弟ホダー(Hoder)に渡すと、それはたちまち矢に変わり、バルドルを貫いて斃す。神々はバルドルのために壮大な葬儀を執り行う一方、悲嘆にくれたオーディンは、息子ヘルモード(Hermod)を死者の国ニヴルヘイム、つまりヘラ(Hela)が支配する地下界へ送り、バルドルを返してくれるよう頼む。するとヘラは、地上のあらゆるものがバルドルの死を悲しんで泣かないかぎり、引き渡すことはできないと答える。ヘルモードがこの伝言を持ち帰ると、フリッグは世界中のものに協力を呼びかける。ところが、老婆に身をやつしてヤルンヴィッドの森に住むロキが拒否したので、バルドルは死者の国に留まることになる(グレンベック 86-90)。実は、バルドルの死はアースガルズ崩壊の先触れであった。巨人たちが神々に戦いを挑み、壮絶な戦闘の後、人も神々も巨人もすべてラグナロク(世界の終末)に滅びる。その後海中から、再生した緑の大地が浮かび上がってきて、この新しい世界に、生き残った神々と人類が住むことになり、運命の定めによって非業の死を遂げたバルドルも死者の国から戻ってくる(グレンベック 98-99)。

このようにバルドルは、寄生木の矢で殺されるものの、後に冥界から戻ってくる。このことは、寄生木にまつわる死と復活のイメージと関係がある。つまり、寄生木が古来、神聖視されたのは、宿主のオークが冬にすっかり落葉してしまうのに、寄生する寄生木の方は青々とした葉を持ち続けており、落葉したオークがまるで再生したかのように見えたからである(『世界大百科事典』)。

Mary Jacobus は、ハーディは北欧神話について、デイヴィッド・マレット(David Mallet, 1705?-65) やトマス・カーライル(Thomas Carlyle, 1795-1881) の著作³、あるいは『散文エッダ』(the Prose Edda) から学んだかもしれないが、

ニヴルヘイムやヤルンヴィッドの森の描写は、バルドルの死に材を取ったマシュー・アーノルド(Matthew Arnold, 1822-88) のパストラル・エレジー『死せるバルドル』(Balder Dead, 1855) が、もっと密接な出典と考えられると述べていることに注目したい⁴ (Jacobus 118)。

『死せるバルドル』は三部構成になっており、第一部では、死んだバルドルを取り囲んで嘆き悲しむ神々に、オーディンは彼を船上で茶毘に付す準備に取りかかるよう指示する。フリッグは誤ってバルドルを殺したホダーに、彼を取り戻すためヘラの国へ行くように言う。ホダーは、盲目の自分にはその使命は果たせないと考え、それをヘルモードに託して自刃する。

第二部では、葬儀の準備が進むなか、ヘルモードはヘラの国に赴き、バルドルの釈放をヘラに願い出ると、彼女はすべてのものが涙を流すならば叶えようと言う。ヘルモードは去る前にバルドルに会おうと、彼はヘラの傍に座を占め、自分はここで死者たちに尊敬されていると語る。

第三部では、葬儀終了後、神々はヘルモードが持ち帰ったヘラの条件を巡って協議し、その受け入れが決まると、四散してあらゆるものに誓いを立てさせる。しかしロキは説得に応じない。ヘルモードはヘラの国を再訪し、バルドルに救出の失敗を伝える。バルドルはラグナロクが近いと語り、全世界滅亡後の新しい世界の到来を希望しつつ、それまでは囚われの身としてここに留まると言って、ヘルモードに別れを告げる。

Jacobus は『死せるバルドル』について、“A desolately contemporaneous reworking of Norse myth, ‘Balder Dead’ concerns the failure of Nature’s renewing power and the loss of joy from a modern world. Like *The Woodlanders*, it is a pastoral elegy—but, importantly, an unreconciled one. Not only is there no restitution of the dead, but Arnold too mourns a natural world drained of significance;”(Jacobus 118)と論じている。確かにアーノルドは、「ドーヴァー海岸」(‘Dover Beach’)においても、信仰の衰退を嘆くと共に、「われわれの眼前に横たわっているこの世界も、その実は、/ 喜びもなく、愛もなく、光もなく、/ 確かさもなく、平和もなく、苦痛を癒す力もない世界なのだ」(平井 265) と歌ったように、自然界にも彼が生きる

この世界にも意味を見出せなかった。だからこそ彼は、同じ詩で、「ああ、君、せめてわれわれだけでも、／お互いに忠実であろうではないか！」(平井 265)と歌って、心の支えを人間に求めたのである。そして、「これが詩人ハーディの人間中心主義に、大きな影響を与えている」(森松 92)と言われるように、ハーディは、神や宗教に求めることができなくなった心の支えを、人間の心の中の“loving-kindness”に求めた。この「慈愛」は、『青い眼』(*A Pair of Blue Eyes*, 1873)、『塔上のふたり』(*Two on a Tower*, 1882)、『森林地』など多くの作品で描かれている。

II

さて『森林地』における北欧神話への言及は、ギンヌンガガップ、ニヴルヘイム、ロキ、ヤルンヴィッドと数から言えば多くはない。しかし Richard C. Carpenter も言うように、物語が重大な局面を迎える場面で用いられることに注目したい(Carpenter 33)。たとえばギンヌンガガップは、マーティが夜なべ仕事を終えて入り口の扉を開けた時に直面する漆黒の闇であり、それは、“the very brink of an absolute void, or the ante-mundane Ginnung-Gap believed in by her Teuton forefathers”(16)に喩えられる。この比喩は、病気の父に代わって留木作りに励む彼女の労働の意欲を奪い、存在の意味すら否定するような巨大な空隙として、“the emptiness or bleakness of Marty’s life” (Pinion 109)を表すと思われる。マーティが扉を開けると、“A lingering wind brought to her ear the creaking sound of two overcrowded branches in the neighbouring wood, which were rubbing each other into wounds, and other vocalised sorrows of the trees, [...]” (16)と、北欧神話への言及に続いて、ダーウィニズム的世界が描かれる。彼女は、出来上がった留木の束をメルベリー家の納屋に運び入れた直後に、メルベリー夫妻の会話を耳にして悲壮な決意をする。ここから物語は、大きな展開を見せる。

髪を切ったマーティは、“she dreaded it [the little looking-glass] as much as did her own ancestral goddess the reflection in the pool after the rape of her locks by Loke the Malicious.”(20)と、北欧神話の雷神トール(Thor)の妻シフ(Sif)に喩えられ、

ここでもチュートン人の祖先との繋がりが言及される。ロキが絶えず悪事を働いて神々の世界に混乱を引き起こすのと同様、パーコウムがマーティの髪から作ったチャーモンド夫人の鬘は、フィッツピアーズを誘惑する手段となってグレイスから夫を奪い、二人は駆け落ちするものの、マーティがフィッツピアーズに手渡した、鬘について真実を暴露する手紙は、「不和の林檎」(249)となって二人は喧嘩別れをし、その後、フィッツピアーズはグレイスと縊りを戻すなど、田園世界に波乱を巻き起こすのである。

一方ジャイルズが楡の枝を刈っているとき、下を通りかかったグレイスの呼びかけに答えなかったのが彼女が諦めて立ち去る場面では、ジャイルズが、“that gloomy Niflheim or fog-land which involved him” (94)の中でじっと動かず木から降りなかったため、二人は意志疎通を図れないまま別れる。霧は「視界の悪さ」(『イメージシンボル事典』)を表すから、霧は、Pinion も言うように、ジャイルズがグレイスの真意をはかりかねていること、およびサウスを助けるための枝払いが、逆に彼の寿命を縮め、その結果、自らの没落を招くことに気づいていないこと、つまり、彼が五里霧中にあることを表しているよう(Pinion 110)。このことから、バルドルの死がアースガルズ崩壊の先触れであったように、枝払いはジャイルズの希望が潰えることの先触れと考えられる。

『死せるバルドル』のニヴルヘイムは、ヘルモードの訪問時には、“So around Hermod swarm’d the twittering ghosts. / Women, and infants, and young men who died / Too soon for fame, with white ungraven shields; / And old men, known to glory, but their star / Betray’d them, and of wasting age they died, / Not wounds;” (*Balder Dead* 2. ll.163-68)と描かれる。この描写が示すように、ニヴルヘイムは、自分の志を果たすことなく早世した人などが住む世界であることから、ニヴルヘイムへの言及は、ジャイルズがグレイスとの結婚を果たすことなく早世する運命にあることを予示しよう。

次にヤルンヴィッドは、メルベリー父娘が、初冬のある日、ヒントックの森の中へ入って行く場面で用いられる。この一節は、序であげたダーウィン

的な自然描写の直後に来ることに注目したい。“They dived amid beeches under which nothing grew, the younger boughs still retaining their hectic leaves, that rustled in the breeze with a sound almost metallic, like the sheet-iron foliage of the fabled Jarnvid wood”⁵ (52). 二人の跡を追うジャイルズは、グレイスに気を取られるあまり、森の中で行われている材木と薪の競りで、自分の仕事に必要なものまで競り落として買い占めた結果、メルベリーの心証を害する。これ以後、グレイスとの婚約を推し進めるはずであったクリスマス・パーティも不首尾に終わるなど、彼の不運が続くことから、ヤルンヴィッドへの言及は、神々を窮地に陥れ世界の滅亡を招いた、この森に住むロキとの連想で、メルベリー一家を含むジャイルズたちの不吉な運命を暗示する。

ところで、作品の舞台となるリトル・ヒントックに近い街道は、“The physiognomy of a deserted highway expresses solitude to a degree that is not reached by mere dales or downs, and bespeaks a tomb-like stillness more emphatic than that of glades and pools.”(5)と描かれて幽冥界の雰囲気を漂わせており、この村について、「霜の多い」、「霧が濃くなり」、「なにもかも凍てつき」、「陰鬱な」、「どんより曇った」、「精彩がない」などと語られることは、ヘラの厳しい支配下にある寒気厳しいニヴルヘイムの描写、“Below there, to the north, tow’rd Hela’s realm. / From here the cold white mist can be discern’d, / Nor lit with sun, but through the darksome air / By the dim vapour-blotted light of stars, / Which hangs over the ice where lies the road.” (*Balder Dead* 2.II.123-27) を想起させ、両者の類似関係を浮き彫りにする。

III

『森林地』の小説空間において注目したいのは、人と木とを同一視する言説が散見されることである。このような同一視は、ギリシア神話では、アポロ(Apollo)に追われて月桂樹に化したダフネー(Daphne)に見られる。一方北欧神話では、ある日、三人の神が浜辺を歩いていると、二本の木、榦と樺を見つけたので、拾って人間の形に刻み、一人はそれに呼吸と生命を、もう一人

は知恵と四肢の自由を、三人目は視力、聴覚などすべての感覚を与え、榦からはエンブラ(Embla)という女、樺からはアスク(Ask)という男を創造したと語られる。この二人がミズガルズに住んで人間の始祖となることから(グレンベック 26)、古来、人間は木であると考えられていた。

まずジャイルズと木との関係では、「彼と樅、榦、樺の間にはある種の共感が存在しており」(63)、彼が植えた苗木は数日でしっかり根付く。また、シャートン・アバスの市に宣伝用の見本のりんごの木を持って行く仕事の傍ら、寄宿学校から戻るグレイスを出迎える場面では、彼は軍旗のようにりんごの木を持って、街の中心にりんご畑の雰囲気醸し出しており、「りんごの木のためにその場に釘付けになって」(37)、近づいてくるグレイスの方に進み出ることができない。このことは、彼とりんごの木との同一視を示唆しよう。

またサウスの場合、彼は自分と全く同じ年齢の榦の木が、悪霊のように自分に取り憑いて自分を支配しようとしていると脅えている。このような「森や木との祖型的な共感」⁶ (川崎 285) は、サウスだけのことなく、ヒントックでは他にもそのような人がいたことは(101)、グレイスが、「世界の歴史を二世紀ばかり戻ったような」(147) 気がした黒魔術が聖ヨハネ祭前夜に行われることと共に、ヒントックを前近代的な世界として強く印象づける。

興味深いことにハーディは、『日陰者ジュード』(*Jude the Obscure*, 1895) においても、“He could scarcely bear to see trees cut down or lopped, from a fancy that it hurt them; and late pruning, when the sap was up and the tree bled profusely, had been a positive grief to him in his infancy.”(15)と、木の痛みを自分の痛みとして感じるジュードを描いている。このことは、「自然と人間、とりわけ木と人間のあいだのホメオパシー」(川崎 280) に対するハーディの深い関心を示すものであろう。

さらに木は、個人との関係のみならず、物語世界とも深く関わっている。榦の木の強迫観念に脅えるサウスを助きたい一心から、ジャイルズが木を切

り倒すと、サウスはショック死する。そうすると、サウス家と縁戚関係にあるジャイルズの家も借用期限が切れて、彼は住む家を失う。その結果、グレイスも失う。彼の零落は、グレイスのフィッツピアーズとの結婚話を加速する。ところが結婚後、夫の背信は家庭不和を生み、チャーモンド夫人との駆け落ちは一大スキャンダルとして、「冬以来、小さな村を騒がせ続けてきた」(270)。このようにサウスの木は、因果関係の網の目に捉えられた田園世界を大きく揺るがすさまざまな出来事の発端となることから、北欧神話で天、地、地下という三つの宇宙領域の中心に立ち、世界の終末に巨人スルト(Surtr)の火によって焼かれることになる(グレンベック 98)、全宇宙の運命がかかっているとされる宇宙樹ユグドラシルと同じく、「ある意味で、ヒントック世界の中心である」(Carpenter 123)と言える。

IV

バルドルとジャイルズは早世する点で共通するだけでなく、両者に見られる顕著な傾向として、物事を自然の成り行きに任せる“quietism”(Jacobus 119)が指摘できる。バルドルはアースガルズにいたとき、神々と悪の原理ともいうべき巨人族との間の絶えざる戦闘に嫌気がさしていた。このことは、ヘルモードから天界に連れ戻せないと聞いた時に、彼が落胆することなく、“For I am long since weary of your storm / Of carnage, and find, Hermod, in your life / Something too much of war and broils, which make / Life one perpetual fight, a bath of blood. / Mine eyes are dizzy with the arrowy hail; / Mine ears are stunn’d with blows, and sick for calm. / Inactive therefore let me lie, in gloom, / Unarm’d, inglorious; ”(Balder Dead 3. ll. 503-10) と語る言葉に明らかである。バルドルが殺戮の日々に倦み果て、アースガルズに戻りたいという強い気持ちを持たず、囚われの身を託つことなく冥界で安逸な時を過ごすのは、彼の静観主義を表す。

同様のことはジャイルズについても言える。それをいくつかのエピソードで見えてみたい。グレイスが散歩中、幼い頃からの結婚の約束を反故にしたいと言ったとき、ジャイルズは木から降りて彼女の真意を確かめず、現実をそ

のまま受け入れる。このエピソードは、“his undemonstrative or passive nature”(Page 489)を示している。

一方マーティの落書き事件では、ジャイルズは、自分の家の外壁に書かれた、「おお、ジャイルズよ、住む家を失う/ 故にジャイルズよ、グレイスを失う」(107)という文字が現実味を帯びているのを確信するあまり、メルベリーに婚約解消を申し出る。このことは、彼の悲観的な性向を雄弁に物語る。

さらに聖ヨハネ祭前夜、黒魔術を試みるために夜の森に入った村の娘たちが、時計の音と共に坂道を駆け下りてくるところを抱きとめようと、ジャイルズとフィッツピアーズは、他の若者同様、茂みの後ろに立つ。フィッツピアーズは、グレイスの姿を見ると、ジャイルズの前にいち早く踏み出し彼女を捕まえる。一方ジャイルズは、「位置を変えるのを潔しとせず」、その場を立ち去る。この夜、フィッツピアーズはジャイルズを出し抜いただけでなく、グレイスとの「新たな関係」が始まることになる。

最後に、ジャイルズは、グレイスの離婚が新しくできた法律によって可能かもしれないと知らされても、立派な教育を受け、知的職業につく夫との生活に慣れたグレイスが、自分のような貧農の妻になることなど、果たして可能なのかと半信半疑であった。最初の求婚に失敗した彼は、「一度頂上まで上昇した後に衰退した希望や確信が、彼の胸の内で、また同じように上昇するというようなことはなかった」(286-87)ので、求婚の機会を再度得ても積極的行動に踏み出せない。これらのエピソードは、ジャイルズの現実受容の消極的な生き方を示すものである。

V

ジャイルズとマーティが、「森が持つ深奥なる秘密をごく常識的な知識として保持し、その象形文字をごくふつうの文字を読むように読み解くことができ」(330-31)、「わずかであればルーン文字のように曖昧模糊たる兆候や象徴にすぎないものを、何年もの長きにわたって、頭の中に集積することで、それらをアルファベットのように理解可能なものにしてきた」(331)ことは、

彼らが、「森を神秘的な知識の源泉」(川崎 284)と考えて、自然から学ぶことができる人物であることを明らかにする。「スカンディナヴィアの神話の心髄は、(いや、すべての異教的神話の心髄もそうであるが、)大自然の神性の認識—人間が、その周囲の世界に目に見えて働いている目に見えぬ神秘的な諸勢力と、赤心を開いて交ること—にある」(カーライル 47)ことから、ジャイルズとマーティは、まさに古代ノース人の後裔と言えよう。

ルーン文字とはゲルマン人の古文字体系を指し、形態的に直線的で鋭角的であるのは、小刀などの鋭利な道具で金属、動物の骨、岩石、木材などに刻まれたからであり、呪術や実用に使用された(『世界大百科事典』)。オーディンは、「賢くて思慮深く、また詩術やルーンを解し、前代に起こったことをすべて知って」(グレンベック 28)おり、九日間の大きな苦悩を通して自ら考えついたルーン文字によって「魔術」の奇蹟を行った(山室 252; カーライル 42)。また人間は、オーディンからルーンや詩を学んだことから(谷口 32)、ルーン文字への言及は、ジャイルズやマーティとオーディンとの繋がりを示唆しよう。このことに関連して、ジャイルズとマーティが崇高さを備えた人物だと考えられていることは興味深い。マーティは黄金よりも美しい髪を持つ女神シフに比せられ、ジャイルズは、夫との離婚話の心労から床についたグレイスが病から回復する日々に、彼女の記憶の中に、「果実神として、あるいは森林神として」(278)現れるからである。

またグレイスは、夫の背信を知って初めてジャイルズの人間的真価に気づくとき、幼い頃からの友情にもかかわらず、彼女が彼にひどい仕打ちをしてしまったために、彼がその苦しみ耐える姿をホレイショ(Horatio)に喩え、“one who, notwithstanding these things, had, like Hamlet’s friend, borne himself throughout his scathing ‘As one, in suffering all, that suffers nothing,’ investing himself thereby with a real touch of sublimity.” (219; emphasis added) と考える。一方マーティについても、彼女がジャイルズの墓前に額づく姿は、次のように語られる。“As this solitary and silent girl stood there in the moonlight, a straight slim figure, clothed in a plaitless gown, the contours of womanhood so undeveloped as to be scarcely

perceptible, the marks of poverty and toil effaced by the misty hour, she touched sublimity at points, and looked almost like a being who had rejected with indifference the attribute of sex for the loftier quality of abstract humanism.” (366; emphasis added) つまり両者には、崇高性が付与されている。

ところで作品中、主要登場人物について「運命」という語がしばしば用いられていることは注意を引く。数例をあげると、マーティが夜なべ仕事で鉈鎌を使うように定めたのは、“a cast of the die of destiny” (10)に他ならないし、ジャイルズはクリスマス・パーティで数々の不手際が生じると、“the fates were against him”(73)と感じる。他方フィッツピアーズは、若き日、大陸でチャーモンド夫人と恋に落ちるが、二人は仲を裂かれる。後年、ヒントック屋敷で彼女と再会したとき、彼は、“But see how powerless is the human will against predestination.” (189)と語る。このようにハーディは、この宇宙には人間の力ではどうすることもできないある力が働いていると考えた。

このことに関連して注目したいのは、ハーディがロンドンでの修業時代に、週に二、三度オペラ通いをして外国のオペラにも親しんだことである(*Life* 43)。特にリヒャルト・ヴァーグナー(Richard Wagner, 1813-83)の作品から強烈な印象を受けたことで、彼は音楽が持つ感覚に訴える力を再認識したのではないだろうか。彼はヴァーグナーの音楽について *Life* で二度言及している。1886年頃コンサートで聴いた彼の音楽について、“It was *weather and ghost music*—whistling of wind and storm, the strumming of a gale on iron railings, the creaking of doors; low screams of entreaty and agony through key-holes, amid which trumpet-voices are heard.” (*Life* 181; italics in orig.) と語っている。さらに後年、エドヴァルド・グリーグ(Edvard Grieg, 1843-1907)に会って、ヴァーグナー音楽が話題になると、“he [Hardy] said to Grieg that the wind and rain through trees, iron railings, and keyholes fairly suggested Wagner music;” (*Life* 329-30) と記されている。とりわけヴァーグナーの『ニーベルングの指環』(*Der Ring des Nibelungen*)の音楽を聴いて、彼は「底知れぬ宿命や宇宙の意志」(深澤 662)を感じたのではないか。このオペラは、北欧神話や中世の叙事詩『ニーベルングの

歌』(*Das Nibelungenlied*)などに取材しており、物語の中心は、世界統治の力を持つ黄金の指環をめぐる神々と巨人族、小人族が権力闘争を繰り広げ、すべてのものが滅亡後、新しく生まれた人間の世界に愛のみが光り輝くというものである(志鳥 604-05)。

Joan Grundy は、この「天候と幽霊の音楽」はハーディ特有のものとして、“He likes it for his climaxes, where ‘the wild rhetoric of the night’ underlines and enhances the drama of the situation.” (Grundy 160) と論じている。Grundy はその一例として、『ジュード』の最後で、スーが訪れたジュードにつれない態度を取ったあと、悲壮な覚悟でフィロットソンの寝室に向かう、篠突く雨の夜の場面をあげる。『森林地』では、このような「天候と幽霊の音楽」は、グレイスがジャイルズの森の小屋で嵐の夜一人で過ごす場面で用いられている。

No sooner had she retired to rest that night than the wind began to rise, and after a few prefatory blasts to be accompanied by rain. The wind grew more violent, and as the storm went on it was difficult to believe that no opaque body, but only an invisible colourless thing, was trampling and climbing over the roof, making branches creak, springing out of the trees upon the chimney, popping its head into the flue, and shrieking and blaspheming at every corner of the walls. (308)

グレイスはそれまで、「咳に似たかすかな音」を聞いたように思ったし、ジャイルズの手の熱さと震えにも気づいていたが、自分勝手に解釈をしていた。しかしこの時になって初めて、彼は病気なのだと確信するに至り、不安に駆られて戸外に出てジャイルズの名を呼ぶ。「大丈夫だ」と弱々しく答える声が聞こえたので、彼女は一旦小屋に戻る。しかし翌日になっても彼が姿を見せないで、再度小屋を出て探すと、ジャイルズが粗末な物置小屋で瀕死の身を横たえているのを知る。この場面はグレイスの第二の覚醒の瞬間である。第一の覚醒の瞬間は、夫の裏切りを知って初めて、教養や知性が人間としての立派さとは無縁だと分かり、ジャイルズの人間的真価に気づく時である。この森の場面は、いかに自分が体面を気にするあまり、彼の騎士道精神を過

小評価していたかに気づく「恐ろしい啓示」(313)の瞬間である。このように「天候と幽霊の音楽」は、Grundy も言うように、“Dramatic heightening” (Grundy 161) のために用いられていると思われる。

VI

I 節で述べたバルドルにまつわる死と復活のモチーフを、『森林地』で考えるとどうなるだろう。ジャイルズの復活がないことは、『死せるバルドル』との大きな相違点である。もっとも、彼が植えた苗木が土の中で根を張って確実に生長しつつあることは(326)、樹木の霊とも言うべきジャイルズの生命は新しい木の生命となって受け継がれていることを示唆する。またマーティは、秋になればジャイルズが使っていたりんごの圧搾機と搾液機を持ってあちこち回るつもりだと言うことから、彼の仕事も受け継がれる。彼はこのような形でヒントックの世界に生き続けるのである。

また愛についても、両作品には相違が見出せる。バルドルの妻ナンナ(Nanna)は、夫の屍が船上に運ばれるのを見ると、彼女の心臓は悲しみで張り裂けたので(グレンベック 88)、彼女はバルドルと共に火葬される。そしてバルドルが訪れたヘルモードに、“For Nanna hath rejoin’d me, who, of old, / In Heaven, was seldom parted from my side;” (*Balder Dead* 3. ll. 459-60) と語るように、二人はヘラの国でも仲睦まじく暮らす。

ところがグレイスは、ジャイルズの死の直後こそ、彼の犠牲的精神を思っ て自責の念に駆られるが、時が経つにつれて、風雨に晒されたことは彼の避けがたい死を早めたにすぎないと自己正当化し、夫の和解戦術に嵌って縊りを戻す。マーティが、夫と共に田園世界を去るグレイスについて、あの人は「とうとうあなたを忘れてしまった」(367)と言うように、グレイスは誠実な愛を捧げ続けたジャイルズを裏切ったのである。

以上見てきたように、『森林地』は『死せるバルドル』との多くのパラレル関係が指摘できる。ヒントックとニヴルヘイムとの類似関係、バルドルのイメージと重なるジャイルズの人物造形、ヒントックのユグドラシルとも言

えるサウスの木、木と人との同一視など、北欧神話からの多様なイメージは、ダーウィンの自然の世界の描写と相俟って、主要人物の悲劇的状況を強調する相乗効果を生み出していると言えるのではないだろうか。

注

1. Thomas Hardy, *The Woodlanders*. (Penguin, 1998), 52. 以下、この作品からの引用はこの版を用いて本文中に頁数で示す。訳文は、新妻昭彦訳（大阪教育図書、2014）による。
2. 表記は、『死せるバルドル』による。
3. マレットはスコットランドの詩人、著述家。彼の著作 *Northern Antiquities* とカーライルが 1840 年に行った 6 回シリーズの講演をまとめた『英雄崇拜論』(*On Heroes and Hero-Worship*) を指す。
4. このことは、Pinion も *Thomas Hardy* の 109 頁で指摘している。
5. 『死せるバルドル』におけるヤルンヴィッドは、“the wood / Of Jarnvid , which to east of Midgard lies / Bordering the giants, where the trees are iron;” (*Balder Dead* 3.11.329-31)と描かれる。
6. 「祖型」(archetype)は、ルーマニア出身の宗教学者、文学者ミルチア・エリアード(Mircea Eliade, 1907-86)の用語。

Works Cited

- Arnold, Matthew. *Poems* Vol. 1 of *The Works of Matthew Arnold*. 15 vols. AMS, 1970.
- Carpenter, Richard C. *Thomas Hardy*. Twayne, 1964.
- Drake Jr., Robert Y. “*The Woodlanders* as Traditional Pastoral.” *Modern Fiction Studies*, vol.6, no. 3, Nov. 1960, pp.251-57.
- Gibson, James, editor. *Thomas Hardy: The Complete Poems*. Macmillan, 2001.
- Grundy, Joan. *Hardy and the Sister Arts*. Macmillan, 1979.
- Hardy, Florence Emily. *The Life of Thomas Hardy, 1840-1928*. Macmillan, 1962.
- Hardy, Thomas. *Far from the Madding Crowd*. 1874, Penguin, 1978.
- . *Jude the Obscure*. 1895, Norton, 1978.
- . *A Pair of Blue Eyes*. 1873, Penguin, 1998.

———. *Two on a Tower*. 1882, Oxford UP, 1998.

———. *Under the Greenwood Tree: A Rural Painting of the Dutch School*. 1872, Penguin, 1998.

———. *The Woodlanders*. 1887, edited by Patricia Ingham, Penguin, 1998.

Jacobus, Mary. “Tree and Machine: *The Woodlanders*.” *Critical Approaches to the Fiction of Thomas Hardy*, edited by Dale Kramer, Macmillan, 1979, pp.116-34.

Lodge, David. “*The Woodlanders*: A Darwinian Pastoral Elegy.” *Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth and Twentieth Century Literature*, Routledge, 1981, pp.79-94.

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

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

Shakespeare, William. *Hamlet, Prince of Denmark*. Penguin, 1937.

カーライル、トマス『英雄崇拜論』老田三郎訳 岩波書店、1949.

川崎寿彦『森のイングランド』平凡社、1987.

グレンベック、ヴィルヘルム『北欧神話と伝説』山室静訳 新潮社、1971.

志鳥栄八郎『クラシック不滅の名曲名盤』講談社、1994.

『世界大百科事典』第二版 CD-ROM、日立デジタル平凡社、1998-2000.

谷口幸男『エッダとサガ —— 北欧古典への案内 —— 』新潮社、1976.

ド・フリース、アト『イメージシンボル事典』大修館書店、1984.

平井正穂編『イギリス名詩選』岩波書店、1990.

深澤俊「ハーディと一九世紀芸術」、日本ハーディ協会編 『トマス・ハーディ全貌』音羽書房鶴見書店、2007、653-65 頁.

森松健介『十九世紀英詩人とトマス・ハーディ』中央大学出版部、2003.

—— 『トマス・ハーディ全詩集 I 』中央大学出版部、1995.

山室静 『ギリシャ神話 <付 北欧神話>』社会思想社、1962.

19 世紀前半の密輸事情から読む「惑える牧師」

橋 本 史 帆

はじめに

「惑える牧師」(“The Distracted Preacher”)¹⁾は、はじめ“The Distracted Young Preacher”というタイトルで 1879 年 4 月より『ニュー・クォーターリー・マガジン』(*New Quarterly Magazine*) に連載された後、1912 年、短編集『ウェセックス物語』(*Wessex Tales*) に収められたトマス・ハーディ(Thomas Hardy, 1840-1928)の短編小説である。ハーディの短編小説については、かつてアービング・ハウ(Irving Howe) が“A Note on Hardy’s Stories”(1966)の中で、“the casualness of purpose and desire to please a large audience” (260)がみられると批判し、“to omit his name from a study of the modern short story would be plausible.” (259)と評している。しかしその後、クリスティン・ブラディ(Kristin Brady)や、ソフィー・ジルマーティン(Sophie Gilmartin)とロッド・メンガム(Rod Mengham)などが、彼の短編小説家としての一面を評価しているように、小説家としてのハーディを俯瞰する時、彼の短編小説群を軽視することはできない²⁾。

本短編「惑える牧師」は、1830 年代のウェセックス沿岸にある村ネザー・モイントン(Nether Moynton)を舞台にしたものである。メソジスト教会の正式な牧師が赴任するまでの間、その村で代理牧師を務めることになった主人公のリチャード・ストックデイル(Richard Stockdale)は、彼に住む場所を提供してくれたリジー・ニューベリー(Lizzy Newberry)と恋に落ちる。ところが間もなくして彼は、リジーを含めた村人が村の近くの入江ラルステッド(Lullstead)で密輸入したブランデーを売りさばいていることに気付く。そして、その不法取引に疑問を抱いたストックデイルもまた、成り行き上、ブランデーの密売に絡む出来事に巻き込まれていくことになる。ここで注目すべきは、この小説の時代設定となっている 1830 年代のイギリスでは、密輸入を中心とし

た密貿易が盛んに行われていたことである。海に囲まれたイギリスでは、13 世紀後半に初めてイングランドに関税制度が導入されて以来、関税を逃れるために密かに物品などを輸入、あるいは輸出し、利益を得る密貿易が盛んに行われていた。とりわけ第二次英仏百年戦争(Second Hundred Years’ War, 1688-1815) 時には、イギリス政府が軍資金を調達するために、外国から輸入される蒸留酒、ワイン、茶などに高率の関税をかけたため、1700 年から 1850 年までの間は、イギリス史における密貿易の全盛期とされた (David Phillipson 5)。さらにハーディ自身この小説を創作するうえで、沿岸警備隊の元隊員であるジョージ・ニコルズ(George Nicholls)という人物から、当時の密輸入たちの様子について話を聞いたり(Michael Millgate 84-85)、新聞に掲載された密輸入たちの裁判記録に目を通すなどしている³⁾。このように、ハーディは密貿易の現場を意識して、執筆を試みていたというわけである。このようなところから、当時のイギリスにおける密輸事情を視野に置きながらこの短編小説を読むと、そこにはブランデーの密輸入(以下、密輸と表記する)という犯罪に荷担する、ネザー・モイントン村の人々のしたたかな暮らしぶりや風習を描いた興味深い一面が浮上するのである。

本稿では上記短編を通して、19 世紀前半のイギリスの実際の社会的背景に目を向けながら、登場人物たちが関わる密輸の実態や、その行為が終わりを迎える経緯と理由を考察する。そして、密輸行為が村にとってどのような意味を持っていたかを明らかにすることにより、本短編解釈の一助としたい。

1. ネザー・モイントン村と密輸

ネザー・モイントン村とその周辺部では冬の間、当地に住む人々によってブランデーの密輸が頻繁に行われている。そしてこの違法行為の中心人物が、リジーと彼女の従兄であるジム・アウレット(Jim Owlett)である。彼らが組織する集団がラルステッドで取引を行う場面では、二人の指示のもと、約 30 人から 40 人の農夫、労働者、職人などが、商品の陸揚げとそれらを村に運搬、保管する作業を行っている。またリジーたちは密輸したブランデーを高

値で売りさばき、固定客として国教会の牧師も確保しているほどである。リジーとその仲間たちは陽気で、不法な取引を行っている最中でも軽妙でユーモアに満ちた会話を交わしており、一見すると楽天的な村人にしか見えない。その反面、彼らは密輸品の購買から販売までのネットワークを確立させている点で、組織化された密輸集団であると言える。

この密輸集団に見られる特徴として、彼らが取引を行う際、暴力も辞さない点を挙げることができる。それは彼らが隠したブランデーの酒樽を、税関の役人である騎馬役人(riding officer)たちが押収しようとする場面に表れている。リジーはその場に居合わせたストックデイルに対し、彼女の仲間と騎馬役人たちとの間で過去に何度も騒動が起き、リジーの仲間が役人たちと激しく対立したことがあることを打ち明けている。

‘We often have such storms as this. You would not be frightened if you knew what fools they [the excisemen] are. Fancy riding o’ horseback through the place [the village]: of course they will hear and see nobody while they make that noise; but they are always afraid to get off, in case some of our fellow should burst out upon ’em, and tie them up to the gate-post, as they have done before now.’ (70)

歴史的に見て密輸が盛んだったイギリスでは、特に沿岸部が密輸人たちの活動拠点であった。密輸は個人で行われる場合と、集団のものとあり、密輸を行う方法にもいくつかパターンがあった。川北稔によると、そのうちの一つは、監視にあたっている税関の役人や兵士との武力衝突を厭わずに密売買を行うものであった(240)。例えば 18 世紀から 19 世紀の前半にかけての沿岸部には、数 10 人から 100 人ほどの武装したメンバーから構成されたギャング団と呼ばれる集団が多数存在していた。ジョフリー・モーリー(Geoffrey Morley)によれば、作中で密輸が行われているラルステッドのモデルとなったラルワース・コーヴ(Lulworth Cove)周辺には、100 人規模のギャング団がいたとされ、彼らと彼らを取締りにやって来た税関の役人との間ではしばしば銃撃戦が起き、死傷者が出ることもあったという(187-88)。このような事実

鑑みれば、ネザー・モイントンの密輸集団も、時には暴力に訴えるギャング団とみなすことができるのである。

次に、作中の密輸集団の主要メンバーが、リジーとアウレットである点に注目したい。イギリスでは、密貿易はしばしば親族を中心に結成された集団によって、何世代にもわたって行われることがあった。コーンウォール州では 18 世紀から 19 世紀にかけて、「プロシア・コーヴのカーター家」(the Carters of Prussia Cove)と呼ばれるギャング団がマウントズ湾を拠点にして活動していたが、そのカーター家は「キング・オブ・プロシア」(King of Prussia)と呼ばれたジョン・カーター(John Carter)とその弟であるハリー(Harry)、妹アン(Arne)、彼女の夫とその子供たちを中心に、武装して密輸を行っていた。小説では、リジーが行っている密輸は彼女の祖父の代から続いているもので、それには彼女の祖父と父親、アウレットの父親、そしてリジーの亡き夫が関わっていたとされている。つまり、リジーはアウレットと共に 3 代目として密輸業を引き継いだのであり、実際の密輸集団の組織同様、村の密輸集団はリジーの親族たちを中心に構成されたものなのである。

それでは、ネザー・モイントン村で行われるブランデーの不法売買に対する人々の反応について、当時のイギリスにおいて密輸がどのように受け止められていたかに言及しながら検討していく。ネザー・モイントン界隈では、密輸品であるブランデーが入った酒樽は、住民にとって蕪と同じくらいよく目にするものであるとされている。そしてそこに住む人々が密輸に対して“always smiled” (39)とされているように、当地ではそのような行為は問題視されていない。この住民の密輸に対する態度は、当時の人々によく見られるものであった。ジョン・ルール(John Rule)によれば、庶民は密輸のような犯罪を犯罪ではなく、日常的な行為とみなしていたとのことである(160-61)。彼らは安価な密輸品をすすんで購買し、そうしたことに罪悪感を抱くことはなかった。密輸業者に共感して彼らの行為に喝さいを送ることもあれば、その仕事を手助けすることもあったのである。さらにまた、庶民が密輸を犯罪とみなさなかったのは、それが彼らの貧しい暮らしを支える経済的手段の一つ

であったこととも関係している(Rule 160-61)。当時の密輸集団には、パブやインの経営者、漁師、水夫、労働者、農夫、各種職人など様々な職業に就く人々がいたが、これは彼らが本業だけでは生活することができなかったからであった。彼らにとって密輸業は生業と同等以上の収入源であり、したがって、それに対する言い訳は一切不要であった。小説では、密輸品のブランデーを売ることができなければ、住人の半分以上が1～2カ月の間暮らしていけなくなるとリジーが説明しているように、村の経済状態はひっ迫している。また、現実の密輸集団同様に、村の密輸集団は生活を支えるためにブランデーの密売買を副業にしている。密輸はネザー・モイントン村の暮らしの土台となっており、したがって住民はその行為に対して寛大な態度をみせているのである。そしてここに、密輸を生活の糧として当然視する当時の庶民のスタンスが描かれている。

次に、リジーがブランデーの密輸について、“It [smuggling] has been their [people’s] practice for generations, and they think it no harm” (40)と語っている点に着目したい。当時のイギリスでは、沿岸部の住民を中心に密輸は「慣例」(“practice”) (Trevor May 1)と考えられていた。イギリスのコーンウォール州の事例をあげると、メソジスト教会の創設者ジョン・ウエスレー(John Wesley, 1703-91)は、イギリス国内で密輸が公然と行われていることを批判し、1743年、密輸根絶と布教活動のために同州を訪れた。これをきっかけに以後、そこに住む人々の間ではメソジスト教会への信仰が広まることにはなった。ところが同地の海岸沿いに住む人々は、メソジズムを信奉しているにもかかわらず、酒の密輸を日常的に行っていた。これはキャサリン・ピアース(Cathryn Pearce)の言葉を借りれば、そのような行為が彼らにとって一つの文化となっていて定着していたからであった(118)。そして、このような状況はコーンウォール州に限らず、他の沿岸地域でも見られるものであった。小説におけるネザー・モイントン村では、国教会の信者の他にメソジストの信者と、国教会とメソジスト教会の活動のどちらにも顔を出す人々がいる。つまり、村にはメソジスト教会に好意的な住民がある程度いるというわけであるが、一方で

彼らはメソジスト教会が異を唱える密輸行為を認めているのである。これは、住民が信仰は信仰、密輸は密輸と考えているということであり、密輸と信仰は異次元にあり、密輸は彼らの暮らしに世俗的伝統として根付いているということである。このような住民と密輸の間にある結びつきは、実際のイギリスの沿岸部に住む人々が密輸を伝統の一つとみていた実状を反映するものであり、村の人々が密輸を犯罪と深刻に受け止めない理由なのである。そして密輸を文化として享受する村人の態度には、村に対する彼らの強い愛着が表れており、この意味で住民の間には、ネザー・モイントン村の一員としての意識が深く浸透していることがわかる。

ネザー・モイントンの密輸文化を表象する人物として挙げられるのが、村の密輸集団をまとめあげるリジーである。リジーは、彼女と母親の生活を支えるためにブランデーの不正売買を行っている。しかし「習性は第二の天性」だという諺があるように、密輸はリジーの“second nature” (88)とされており、それは彼女のバイタリティーの根源ともなっている。その証拠にリジーは密輸について、“It [smuggling] stirs up one’s dull life at this [winter] time o’ the year, and gives excitement, which I have got so used to now that I should hardly know how to do ’ithout it.” (85)と言って、違法な取引を行うことが彼女に生きる活力を与えてくれることを明言している。このことは、大勢の仲間を率い、彼らに迅速で的確な指示を与える見事なリーダーシップを発揮するところにも示されている。またリジーは密輸を行う時、亡くなった夫の茶色の大きな外套、帽子そして半ズボンに身を付けている。彼女の夫がリジー一家を中心とした密輸集団の一味であったことを考えれば、リジーがその夫の服を身に付けるということは、一家の密輸の伝統を引き継ごうとする彼女の意思の表れと解釈することができる。このように、密輸を通じて意欲的な人生を歩み、村の伝統であるブランデーの不法取引を受け継ぐリジーは、ネザー・モイントンの文化を体現する人物なのである。

小説の後半では、密輸集団と彼らを捕えて密輸品を没収しようとする騎馬役人たちによる捜索劇と、前者による後者の襲撃という緊張感をはらむクラ

イマックスが描かれている。リジーと彼女の仲間は、ラルステッドで陸揚げしたブランデーの酒樽をリンゴの木の下や教会の中に隠すものの、騎馬役人の一人であるウィル・ラティーマ(Will Latimer)と彼の部下たちによって発見、没収されてしまう。その後、約 30 人の密輸メンバーは顔を黒く塗り、彼らの内の一部の男たちは女装し、押収した密輸品の一部を荷車に乗せて村を出て行ったラティーマたちを追いかけ、商品を奪い返すとともに、騎馬役人たちを木に縛り付けて村に戻ってくる。密輸メンバーによる女装と騎馬役人たちに対する反社会的な行動には、中世ヨーロッパから行われてきた民族慣行である「シャリヴァリ」(charivari)のような意味合いが込められていると思われる。「シャリヴァリ」とは、近藤和彦の言葉を借りれば、「共同体の規範・掟に違反しているか敵対している(とされる)者に向けられた集団的制裁の示威行動で、儀礼のような様式と騒がしい音響を伴うもの」(41)である。そしてそこでは太鼓の音や仮装、ダンスや卑猥な罵声や嘲りといった情景が目撃された。シャリヴァリが行われる目的やその形態は地域や時代によって異なり、代表的なものとして、結婚、あるいは再婚する男女の組み合わせを巡って集団で異議申し立てをするために行われたものがあつた(近藤 38)。例えばイングランドの南西部で見られた「スキミントン」(skimmington)は、不貞を犯した妻などを、法に基づかずには地域の人々の手で罰する一種のリンチであり、これは「シャリヴァリ」にあたるものである。そして、これはハーディの長編小説『カスターブリッジの町長』(*The Mayor of Casterbridge*, 1886)の中で、町の人々が町長を務めていたマイケル・ヘンチャード(Michael Henchard)と彼の元恋人ルセッタ・テンプルマン(Lucetta Templeman)の熱愛関係を知り、それをからかって彼らを模した人形を担ぎ、大騒ぎしながら練り歩く場面に描出されている。また、蔵持不三也は「シャリヴァリ」について、それが地域住民による政治的・社会的異議申し立てのための反抗手段として行われることもあつたと述べている(194)。この場合、アンシャン=レジーム期のフランスのボージョレ地方で起こった事例として、顔を黒く塗り、女装した農民が、新しい領主のために土地を測量しに来た検査官を襲い、その後、憲兵が

やって来ると、彼らの尋問に寡婦たちは何も知らないと返答したというものがある(蔵持 197)。農民は自分の土地を奪いかねない領主や、彼らを取り締まる官憲に対する不満と反発を、女装と襲撃という形を取って表しているのである。そして作中の密輸集団による騒動は、ボージョレ地方で起こった事例に近いと思われる。彼らにとって騎馬役人たちによる密輸の取り締まりは、密輸を通じて形成された彼らの暮らしや村人同士の結束を破壊することにあたる。したがって、女装して、騎馬役人たちから強引に密輸品を奪い返すという行為は、自分たちの自立した生活と文化を守ろうとする住民の意志表明と取ることができる。またそれは、ネザー・モイントン村あるいはウェセックスの文化に侵入する、ロンドン、すなわちイギリス政府に対する住民による示威行動にあたるのである。密輸集団は密輸を犯罪とするイギリス政府の法律に従うことよりも、村の伝統に則って生きることを重視する人々なのである。このような意味で、密輸集団が行う騎馬役人たちに対する襲撃事件は、「シャリヴァリ」的意味合いを内包していると言える。

2. 密輸に対するストックデイルと騎馬役人たちのスタンス

ネザー・モイントン村にとって、密輸に対する捉え方の点で、臨時牧師としてやって来たストックデイルは異質な存在である。当初、恋したリジーが密輸集団の仲間の一人であることを知らなかった彼は、リジーが意に反して密輸を手伝わされていると勘違いし、何度も彼女に手を引くよう説得する。このストックデイルの密輸に対する不快感は、幼少期からメソジスト教会の牧師になることを目指してきた彼の篤い信仰に由来するものである。また、それはクリスティン・ブラディー(Kristin Brady)の指摘にもあるように、ストックデイルが内陸部の出身であつたこととも関わりがあると思われる(*The Short Stories of Thomas Hardy* 39)。当時、ロンドンに住む人々が楽しんでいた蒸留酒やお茶の半分以上は密輸されたものであつたが、これらは地域に関係なく国全体に遍在する嗜好品であつた。しかし、日常的に外国との違法取引が行われ、地元の人々が密輸に従事する機会が多く、密輸を一つの伝統と捉える沿

岸部とは異なり、内陸部は主に密輸品を消費する地域であった。この密輸に対する沿岸部と内陸部にみられるスタンスの違いにより、内陸育ちのストックデイルは違法行為に反発する人物として造型されているとも考えられるのである。

ところが、実際に密輸が行われている現場を目にした彼は、そのような行為に抵抗感を覚えながらも、黙認するような行動を取ってしまう。ある晩、リジーがブランデーの陸揚げのために入江に行くことを知ったストックデイルは、その現場にリジーと共に向かう。そこで彼は彼女の作業を不安げに見守るだけで、彼女を止めようとはしない。むしろストックデイルはリジーに、仲間がどんな人物か、密輸の役割分担をどのように決めるのか、次にどんな作業に移るのか次々と尋ね、その作業に興味を示しさえするのである。またさらに、ストックデイルはてきぱき仕事をこなすリジーの手際の良さに感嘆することになる。複数の騎馬役人たちが密輸集団を捕えに密輸人が潜んでいる教会に向かう場面では、そのことを知ったストックデイルが急いでその旨をリジーに伝え、彼女と共に教会に向かう。ここからは、彼らを助けたいというストックデイルの思いの強さが、人の道を説く彼の意思を上回っているのがわかる。このようにストックデイルは、密輸を一つの伝統とする村人を前に、違法行為に反対する態度を弱めてしまうのである。なお、この後ストックデイルは、騎馬役人たちが回収したブランデーの酒樽を密輸集団が強引に奪い返そうとしているのを知り、彼らの暴力的な行動に怒りを覚える。そして、密輸集団に襲われて木に縛られた役人たちを救った彼は、リジーに密輸から足を洗うよう再び説得を続けるなど、最終的には密輸行為を認めない立場を明確にしている。しかし、小説のタイトルにある“distracted”という一語に「注意をそらされた」や「混乱した」などの意味があることを考慮すると、密輸現場での取引を目の当たりにして、建前と本音の間で迷いが生じてしまうストックデイルに、タイトルにあるような「惑える牧師」の姿を読み取ることができる。

次に騎馬役人たちに目を向けてみると、ブランデーを押収したものの、こ

れを取り返しにやってきた村人に襲われた彼らは、ストックデイルに助けられる。その後、ラティーマは次の引用にあるように、法律を遵守させる意欲に欠けるような発言をして、仲間と共に早々に帰宅してしまうのである。

‘My opinion is, now I have had time to think o’t, that you may serve your Gover’nment at too high a price. For these two nights and days I have not had an hour’s rest; and please God, here’s for home-along.’ (84)

仕事に対する彼らの生ぬるい態度には、当時の役人が置かれていた労働環境が反映されているものと思われる。ネヴィル・ウィリアムズ(Neville Williams)によると、イギリスでは 1671 年から密輸の規制を目的にした税関が各港に設置され始めたが、そこに勤める役人の給料は安く、彼らの仕事への責任感や士気も低かったこともあり、役人が密輸人を買収されてしまうことがあった(154-55)。また佐久間亮が説明するように、特に税関の末端官吏で、密輸品の押収と密輸人の逮捕の役目を任されていた騎馬役人は、担当地域の人々との癒着を避けるために家族を持つことは許されず、頻繁に配置換えされていたが、その彼らが地域住民と結びつき、密輸に手を染めることもあった(44)。こうした役人の勤務態度と就労環境の改善を含めた対策の遅れが、イギリスでの違法行為を増長させていった。作中では、騎馬役人たちが密輸集団に買収されるようには書かれていない。しかし、密輸集団の逮捕に努めることもなく、奪われた押収物を取り返そうとはしない彼らの行動には、職務を遂行しようとする意欲に欠けた当時の役人の様子が再現されているのである。また、法律遵守を徹底させない騎馬役人たちの態度が、密輸行為を横行させる理由の一つであり、そのような彼らと密輸を正当化する村人との間には、ある種の親和性が見られると言うこともできる。そしてこの騎馬役人たちの仕事に対する士気の低さは、小説のタイトルの“distracted”に通じるものがある。密輸集団の摘発を途中で諦めて、任務を放棄する騎馬役人たちに、牧師だけでなく彼らなりの「惑える」姿を認めることができるからである。

3. ネザー・モイントン村における密輸の終焉

密輸集団と騎馬役人たちの騒動があった後、村に正式な牧師が赴任することが決まったことから、ストックデイルはチャペルで密輸についての説教を最後に村を去る。それから2年後、牧師は村を再訪し、再会したリジーから村の密輸集団と騎馬役人たちとの間で再び衝突が起きた事を聞かされる。そして、その時にアウレットとリジーが銃弾を受けて負傷したこと、アウレットとほかの仲間が騎馬役人たちに逮捕され、巡回裁判にかけられたこと、彼らは軽い罪に問われる程度で済んだが、以後、村では密輸は行われなくなったことが明らかにされる。ここで、村の人々がこの騒動を機に密輸を止めた理由について考察を加えると、その理由の一つとしてジョン・グッド(John Goode)が“the increasing violence by the state”(74)と指摘する、イギリス政府による密貿易に対する取り締まりの強化をあげることができる。イギリスでは19世紀後半に密貿易が衰退するが、それ以前から、イギリス政府はその根絶を図るため、密輸を撲滅するための警備体制の強化を図っていた。まず、1809年に沿岸部のパトロールを行うための密輸防止水上警備隊(Preventive Waterguard)が結成された。しかし、警備隊に所属する者たちの振る舞いは粗暴で、規律は乱れていたため、同組織の設立は違法行為の減少に結びつかなかった。その後、同警備隊は組織の再編制を経て、それまで税関に所属していた騎馬役人を統合し、1831年、沿岸警備隊(National Coast Guard)へと改名された。そしてこの新しく生まれ変わった沿岸警備隊は、密輸集団を捕えるのに十分な装備を整えたものとなったうえ、隊員たちの勤務態度が格段に向上したため、以後、彼らは密輸業者や密輸集団の逮捕に成果を上げるようになっていった⁴⁾。するとここで、1830年代に時間軸を据えた本短編において、実際の役人の仕事を再現した騎馬役人たちが、その後、密輸集団を捕えて彼らを裁判にかけすることに成功するように書かれているところには、密貿易を縮小させた原因の一つとなった1830年代からの沿岸警備隊の能力向上と、隊員の態度の改善が示されていると言える。騎馬役人たちの活躍の背景には、密輸の撲滅を目指した19世紀前半のイギリス政府による取り組みがあった

というわけである。

さらに、作中の村における密輸の終焉は、当時の人々の密輸に対する捉え方の変化を描出していると考えられる。先述したように、歴史的に見て密輸は人々の生活の一部であったこともあり、彼らの間では密輸行為やそれに携わる人々を好意的にとらえる風潮があった。したがって、そのような人々の感情を考慮して、裁判所が逮捕した密輸人に無罪判決を下すことも多々あった。ところが1832年と1833年に、沿岸警備隊がサセックス州で違法な商取引に関わった者たちを逮捕した際、裁判所はそれに関わった一味を植民地に終身流刑する判決を下した。ウィリアムズは、この一件が、目の前で実刑を下され、国を追われる仲間の姿を見たその他の密輸人に、違法取引を諦めさせるきっかけを与えることになったと述べている(187)。また、それまで密輸人に共感を示していた人々の中からも、沿岸警備隊の活躍と、密輸人が裁判を受ける姿を目の当たりにすることで、違法行為やそれに携わる人々を批判的な目で見める者も増えてきた(Williams 187)。さらにまた、ヴィクトリア朝の道徳観が果たした役割も見逃せない。メイは密貿易の衰退の原因として、勤労と道徳心を重んじるリスpekタビリティの影響があったことを指摘している(67)。つまり、勤勉さや正直さを重んじる当時の考え方が、それまで密輸を正当化していた人々の間に少しずつ浸透し、密輸は許されない行為であるという認識を広めていったのである。以上に述べたような密輸に対する疑念の高まりは、その後の密貿易の衰退を後押しすることになっていった。その中で作者ハーディは、密貿易の減少の要因としてこれらのことに留意して、作中でストックデイルが村を去った後に起こった役人との対立を最後に、村の密輸集団がブランデーの不法取引から手を引くような筋書きにしたと考えられるのである。

次に、作中のネザー・モイントンで違法行為が行われなくなった理由を、ストックデイルが村を去る前に行った密輸を批判する説教と絡めて検討していく。作中では牧師の話を書くために、メソジスト教会に友好的でありながらも、ブランデーの密輸を当たり前のように行っていたリジーを含む多くの

村人が、チャペルに入りきれないほど集まってくる。そして、彼らは、“laying his [Stockdale’s] words to their hearts” (87)とあるように、牧師の話に耳を傾けるのである。その後、ストックデイルが去った村では役人との衝突はあったものの、2年も経たずに人々は違法行為から手を引くようにストーリーは展開している。第1節で言及したように、実際のコーンウォール州では、一部のメソジスト教会の信者が教会の方針に反する密輸行為を日常的に行っていた。一方で、フィリップ・ペイトン(Philip Payton)をはじめとする研究者の指摘にあるように、18世紀のウエスレーの時代に始まったメソジスト教会による反密輸への継続的な働きかけは、密貿易にかげりが見え始める19世紀半ば以前からすでにある程度の効果を発揮し、それはコーンウォール州のような地域においても同様であったということである(197)⁹。このことを考慮すると、小説の中でストックデイルの説教が行われた後、村では密輸が行われなくなるというストーリー展開は、密輸の縮小にメソジズムがそれなりの役割を果たしたことが作者自身によって意識されて書かれたものだと解することができる。

小説の結末では、リジーが村を再訪したストックデイルと結婚し、牧師の出身地で彼の住まいがある内陸の州に引っ越しをする。そこで彼女は牧師の妻に相応しい人物になる努力をし、後に、自身が行っていた密輸行為を悔やむ内容を吐露した『カイザルの物はカイザルに——悔ゆる村人たち』(*Render unto Caesar; or the Repentant Villagers*)というタイトルの小冊子を書いたというのである。このような小説のエンディングについては批判的な意見も多く、例えばブラディは、リジーが彼女の過去に対する反省の小冊子を書くなど想像しがたいと評している(“Introduction” xxiii)。事実ハーディは、リジーとストックデイルが結婚するという結末にしたものの、そうせざるをえなかった事情があったということである。本短編が『ウェセックス物語』に収められた時、ハーディは小説の終わりに、彼が本来考えていた結末はリジーとアウレットの結婚であったが、それをリジーと牧師が結婚するという筋書きに変更したのは、当時のイギリスの多くの雑誌では「礼式上必要」(“de rigueur”)(367)であっ

たからだと記している。ハーディは、当時の読者層がリスペクタビリティを重視する中流階級であったことから、その点に配慮してリジーと牧師の結婚という結末を選択したのである。

19世紀前半のイギリスは古い因習から脱却し、社会と産業の近代化を達成することになるが、前述したように、その過程で密輸に対する見方も変わり、それは厳しく規制されることになった。そこで、この点に留意しながらこの小説の結末を読んでいく。騎馬役人たちによる取り締まりにより村では密輸は行われなくなり、リジーは貧しい暮らしを強いられる。彼女は密輸を行っていた自分の非を認めてストックデイルと結婚し、困窮生活からの抜け出すことになる。したがって、密輸を行ったことを反省し、牧師と結婚して故郷を去るということは、リジーが密輸との関りを完全に断ったということである。それはまた、生命力に満ち溢れていたリジーが自らその野性的な活力を捨てることであり、彼女が中心的役割を果たしていた密輸という村の一つの伝統文化が衰退することも意味している。既述したように、小説のような終わり方はハーディの意に沿うものではなかった。しかし、結果的にそれは、ネザー・モイントンという海沿いの村に住む人々が培ってきた独自の文化が、密輸を規制する社会改革の影響を受けて廃れていくことを示唆するエンディングとなったのである。これはまた、ウェセックスの古い田舎社会が近代社会へと移行していくことを暗示してもいるのである。

おわりに

以上の分析により、1830年代を舞台にした作中のネザー・モイントン村の密輸集団は、密貿易の全盛期を迎えていたイギリスで暗躍した密輸集団の特徴を備えており、時に彼らが役人への暴力行為をいとわない点で、ギャング団と位置づけることができた。村の住民はブランデーの密売買におおらかな態度を示しているが、それは人々の暮らしを支える手段であり、長い間行われてきた伝統であったからである。そして、密輸に対する住民の反応と、それが村で果たす経済的、文化的な役割は、実際の庶民が密輸を彼らの生活の

一部とみなしていた現実を表出しているのであった。そのような中、村の密輸集団が女装してブランデーの酒樽を騎馬役人たちから奪い返す事件は、密輸という村の一つの文化、言い換えればウェセックスの文化を守ろうとする住民の強い意思を表すものであり、またそれは、密輸を規制するイギリス政府に対する反発を意味していた。この点で住民の行動は「シャリヴァリ」的なものであることがわかり、彼らはネザー・モイントン村に強い帰属感を持っているのであった。

小説の終わりでは、メソジスト教会の牧師であるストックデイルが反密輸を唱える説教を行い、その後、騎馬役人たちによる取り締まりを受けた村では違法行為が終焉する。そして、ストーリーは読者層を考慮して、ストックデイルとリジーが結婚し、二人は村を出て行く経緯を辿る。このようなエンディングには、1830年代に本格化したイギリス政府による密輸抑止政策や、人々が密輸を否定的に捉えるようになっていったこと、そして18世紀から地道に続いていたメソジスト教会による密輸撲滅活動という社会的状況が反映されていた。「惑える牧師」という作品は、違法行為に関連した人々の経済の要であり、一つの文化であった密輸と、それに対する取り締まりが本格的に始まった19世紀前半のイギリスの実態を表出していたのである。またそこには、密輸を取り締まる社会改革によって密輸という一つの伝統を衰退させていくネザー・モイントン村を通じて、ウェセックスの田舎の村にも近代化の波が押し寄せていることが示唆されていたのである。

注

本稿は日本ハーディ協会第60回大会(2017年11月11日、於：上智大学)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) 本稿における“The Distracted Preacher”からの引用は、Thomas Hardy, *The Withered Arm and Other Stories* (Penguin, 1999) によるものであり、本文中括弧内にその頁数を示した。また、「惑える牧師」の題名・登場人物・地名・引用などに関する邦訳は、藤田繁・内田能嗣監訳『ウェセックス物語』において使用されているものを参考にした。

2) Kristin Brady, *The Short Stories of Thomas Hardy: Tales of the Past and Present*、及び Sophie Gilmartin and Rod Mengham, *Thomas Hardy's Shorter Fiction: A Critical Study* を参照のこと。

3) ハーディが参考にした裁判記録は *Dorset Country Chronicle* に載っていたもので、そこには、ハーディの実家で働いていた従業員ジェームズ・セルビー(James Selby)の義弟で、密輸のかどで逮捕されたジェームズ・ヒューレット(James Hewlett)の罪状と判決内容が記されていた。ハーディはその記事の内容を創作用のメモに書き留めている(*Thomas Hardy's 'Facts' Notebook* 163-66)。なおこのメモは「惑える牧師」が出版された後、数年経ってからのものであるが、マーティン・レイ(Martin Ray)は、ハーディがこのヒューレットの一件を参考にして小説を書いた可能性を指摘している(56)。

4) 19世紀前半に組織された密輸防止水上警備隊の発展と、そこに勤める隊員の態度の変化については、Trevor May, *Smugglers and Smuggling* 50-51 と、Neville Williams, *Contraband Cargoes: Seven Centuries of Smuggling* 186 を参照のこと。

5) その他に、David Phillipson, *Smuggling: A History 1700-1970* 92 と、Cathryn J. Pearce, *Cornish Wrecking, 1700-1860: Reality and Popular Myth* 118 を参照のこと。

引用文献

Brady, Kristin. *The Short Stories of Thomas Hardy: Tales of Past and Present*. Macmillan, 1982.

——. Introduction. *The Withered Arm and Other Stories 1874-88*, by Thomas Hardy, Penguin, 1999, pp. xviii-xxxvii.

Gilmartin, Sophie, and Rod Mengham. *Thomas Hardy's Shorter Fiction: A Critical Study*. Edinburgh UP, 2007.

Goode, John. *Thomas Hardy: The Offensive Truth*. Basil Blackwell, 1988.

Greenslade, William, editor. *Thomas Hardy's 'Facts' Notebook: A Critical Edition*. Ashgate, 2004.

Hardy, Thomas. “The Distracted Preacher.” *The Withered Arm and Other Stories*, Penguin, 1999, pp. 34-89.

Howe, Irving. “A Note on Hardy’s Stories.” *The Hudson Review*, vol. 19, 1966, pp. 259-66.

May, Trevor. *Smugglers and Smuggling*. Shire Publications, 2014.

Millgate, Michael. *Thomas Hardy: A Biography*. Random House, 1982.

Morley, Geoffrey. *Smuggling in Hampshire and Dorset 1700-1850*. Countryside Books, 1983.

Payton, Philip. *Cornwall: A History*. Cornwall Editions Limited, 2004.

Pearce, Cathryn. *Cornish Wrecking 1700-1860: Reality and Popular Myth*. The Boydell Press, 2010.

Phillipson, David. *Smuggling: A History 1700-1970*. David & Charles, 1973, pp. 167-254.

Ray, Martin. *Thomas Hardy: A Textual Study of the Short Stories*. Ashgate, 1997.

Rule, John. "Social Crime in the Rural South." *Crime, Protest and Popular Politics in Southern England, 1740-1850*, edited by John Rule and Roger Wells, Hambledon Press, 1997.

Williams, Neville. *Contraband Cargoes: Seven Centuries of Smuggling*. Longmans, Green and Co. Ltd., 1959.

ハーディ、トマス『ウェセックス物語』藤田繁・内田能嗣監訳 大阪教育書店、2001年。

金澤周作『海のイギリス史：闘争と共生の世界史』昭和堂、2013年。

川北 稔『『海に行く人びと』の結社』川北稔編『結社のイギリス史：クラブから帝国まで』山川出版社、2005年、237-52頁。

蔵持不三也『シャリヴァリ：民衆文化の修辞学』同文館、1991年。

近藤和彦『民のモラル：近世イギリスの文化と社会』山川出版社、1993年。

佐久間亮「密輸の時代—— 18世紀イギリスにおける密輸と地域社会」常松洋・南直人編『日常と犯罪：西洋近代における非合法行為』昭和堂、1997年、32-64頁。

The Locals as “Folk” and Folkloristic Ideas in Thomas Hardy’s *The Trumpet-Major*

Nobuyoshi KARATO

I

The Trumpet-Major (1880), a narrative describing the residents of Dorset during the Napoleonic wars, has not received extensive critical consideration and remains one of the most neglected of Hardy’s novels primarily because critics have, for long, adjudged it as unworthy of attention. G. W. Sherman once said: “*The Trumpet-Major* . . . [is] devoid of that serious, deeper quality in his nonhistorical novels” (234). Even contemporary critics typically share Paul Turner’s unfavorable appraisal: “Hardy’s real ‘views and opinions’ are too obliquely expressed to make much impact. Altogether the novel seems unworthy of him” (72). While such criticism has been shared widely and has kept the novel from being recognized as a central text in Hardy’s canon, some critics position *The Trumpet-Major* as a novel that succeeded in thematizing the antinomy between the state and the individual. For example, Linda M. Shires remarks: “Hardy shows little interest in the grand narrative of political history because, as narratives go, it is not sensitive to details of individual lives” (xxviii). Based on Shires’ argument, this paper focuses on the cultural context of the creation of the nation-state in the nineteenth century and examines several conflicts that occurred between the state and the individual in the novel. In my analysis, however, I use the term “folk” instead of “the individual” since Hardy was familiar with Victorian folkloristic ideas in which rural inhabitants were reinterpreted and relocated as the preservers of national history and culture and was compellingly interested in the study of folklore. Elucidating the manner in which the locals, as “folks,” challenged the ideology of nationalism in the novel is the ultimate intention of this paper.¹

II

As Yuki Tsuchiya has demonstrated already in her 2011 essay (29-30), *The Trumpet-Major* describes the genesis of political nationalism in Britain. The narrator draws, at the beginning of the novel, the reader's attention to the soldiers who have just appeared in the village of Overcombe, and he emphasizes the nationalist feelings of the soldiers by writing: "The two troopers rode proudly on, as if nothing less than crowns and empires ever concerned their magnificent minds" (10). A notice entitled "Address to All Ranks and Descriptions of Englishmen" informing villagers about the crisis facing Britain is nailed to a tree later:

The French are now assembling the largest force that ever was prepared, to invade this Kingdom, with the professed purpose of effecting our complete Ruin and Destruction. . . . It is thought desirable to give you this Explanation, that you may be ignorant of the Duties to which you may be called.—But if the Love of true Liberty and honest Fame has not ceased to animate the Hearts of Englishmen, Pay, though necessary, will be the least Part of your Reward. You will find your best Recompence in having done your Duty to your King and Country by driving back or destroying your old and implacable Enemy. . . . (TM 192)

In stating "your Duty to your King and Country," the announcement attempts to establish the nation-state as a self-evident reality and the announcement demands "a deep, horizontal comradeship" (Anderson 7) as a requisite feature of the formation of the nation-state. Since John joins the army because of "patriotism" (110) and Bob, motivated by "patriotic" (209) feelings as well, asks Captain Hardy to take him on board as a sailor, the government's strategy to strengthen the unity of the people for "your King and Country" seems to work quite well.

However, it is not accurate to state that this propaganda operates on the minds of all the villagers; some of them stay indifferent to the national calling for patriotic sacrifice. Mr. Loveday is not happy with his sons' choice of career because he wishes his sons to

succeed him. The current owner of Oxwell Hall, Uncle Benjy, criticizes the army men by saying: "Soldiers, yes—rot the soldiers. And now hedges will be broke, and hens' nests robbed, and sucking pigs stole" (49). Anne, who tries to dissuade Bob from joining the navy, cannot understand the government's logic of "your Duty to your King and Country." Observing the regiment marching in front of King George III, she "now felt herself close to and looking into the stream of recorded history. . . outside which she and the general bulk of the human race were content to live on as an unreckoned, unheeded superfluity" (108). There is an ontological split between the realm of the king and his soldiers and the world of common people like Anne. While the former belongs to "recorded history," Anne is located outside the mainstream and prefers rather to stay indifferent to it. Anne, like Mr. Loveday and Uncle Benjy, is immune to patriotic enthusiasm.

The narrator seems to take sides with this group of non-enthusiasts. When national anthems such as "Rule Britannia!" and "God Save the King" are sung by people, the narrator does not fail to note an ironic discrepancy between the ground reality and the propaganda promulgated by the songs of praise. Let us, for example, consider the lyrics of "God Save the King":

God save our gracious King / Long live our noble King / God save the King / Send him victorious / Happy and glorious / Long to reign over us / God save the King // O Lord, our God arise / Scatter his enemies / and make them fall / Confound their politics / Frustrate their knavish tricks / On thee our hopes we fix / God save the King ("God Save the King")

As Linda Colley observes, these words show "how closely national identity in Great Britain was yoked to religion" (45). Throughout the nineteenth century, the officials of the British government justified the legitimacy of their political activities by claiming they were performing God's will. Colley, in fact, observes: "Protestantism was the foundation on which their state was explicitly and unapologetically based" (18). However, the

narrator of *The Trumpet-Major* discredits this premise and holds: “The religion of the country had, in fact, changed from love of God to hatred of Napoleon Bonaparte” (196). Thus, the narrator casts a skeptical eye on the government’s claims of the religious legitimacy of the war. He desacralizes the cause of British politics and brings to light the emptiness of their authority and pretext.

III

The world inhabited by the common people is set by Hardy in stark contrast to the political sphere of “recorded history.” The narrator describes the unknown family tree of the Lovedays, offsetting it against “recorded history”:

Miller Loveday was the representative of an ancient family of corn-grinders whose history is lost in the mists of antiquity. His ancestral line was contemporaneous with that of De Ros, Howard, and De La Zouche. . . . It was also ascertained that Mr Loveday’s great grandparents had been eight in number, and his great-great grandparents sixteen, every one of who reached to years of discretion: at every stage backwards his sires and gammers thus doubled and doubled till they became a vast body of Gothic ladies and gentlemen of the rank known as ceorls or villeins, full of importance to the country at large, and ramifying throughout the unwritten history of England. (16)

The narrator emphasizes that the family account of the Lovedays belongs to “unwritten history.” He does so not to disparage them—quite to the contrary. Comparing it with “that of De Ros, Howard, and De La Zouche,” the narrator stresses the fact that unrecorded lives are equally “of importance to the country at large.” Describing the wives of the army men later, he also appreciates “that practical knowledge of the history of England which the lady possessed and which could not be got from books” (22). This evaluation—and validation—of the world of “unwritten history” to which the common people belong becomes a recurrent theme that draws the reader’s attention in this novel.

In this context, we should remember that Hardy had become intensely interested in

the study of folklore since the 1870s.² Johann Gottfried von Herder and the Brothers Grimm in Germany created a field of scholarship relating to myths, legends, and traditions as an investigation into tribal cultures. The English term “folklore” was coined in the 1840s by William John Thoms. In 1878, two years earlier than the publication of *The Trumpet-Major*, when the Folklore Society (FLS) was established in London, the study of folklore had been already recognized as a significant field of interest within the larger domain of historical science. Laurence Gomme, one of the founding members of FLS, defines the term “folk” as follows:

[I]n every society there are people who do not progress either in religion or in polity with the foremost of the nation. . . . These people are living depositories of ancient history—a history that has not been written down, but which has come down by tradition. (10)

Gomme relocates the common people who adhere to old ways as “living depositories of ancient history,” placing a significant import on their unrecorded past and their communal memories. Another distinguished Victorian folklorist, George Webbe Dasent, describes “folk” as “simple men and women, who cling to the traditions of their forefathers, and whose memory reflects as from the faithful mirror of their native steel the whole history and progress of their race” (clxi-clxii). Dasent’s definition elaborates the space held by “folk” in the study of history. As the study of folklore developed side by side with the Romantic Movement which refashioned the English countryside as the essence of Englishness, in its maturing process, the field of investigation produced an intellectual climate in which country-side peasants were projected as the conservators of national culture.³

However, the narrator of *The Trumpet-Major* seeks not merely to celebrate the “folk” who embody national culture but also to demonstrate the manner in which they counter the notion of “a deep, horizontal comradeship” on which the nation-state is based

conceptually. Repeatedly, the novel emphasizes that Overcombe folk stick to old ways and continue to live in the same space that they inherited from their ancestors. Mr. Loveday, who has “hardly been out of Overcombe in [his] life” (158), fervently desires to have his sons succeed him in the family business. Anne, who would like to “live on as an unreckoned, unheeded superfluity” (108), tries to stop her lover who is going to the frontlines of the war:

In the middle of the field rose a fragment of stone wall in the form of a gable, known as Faringdon Ruin; and when they had reached it John paused and politely asked her if she were not a little tired with walking so far. . . . Anne seated herself on a stone which had fallen from the ruin to the ground. “A church once stood here,” observed John in a matter-of-fact tone. “Yes, I have often shaped it out in my mind,” she returned. “Here where I sit must have been the altar. . . . If the altar stood here, hundreds of people have been made man and wife just here, in past times. . . .” (326)

Confiding her love to John to keep him back, Anne calls his attention to the destroyed altar within the ruins. Her strategy is to get him to see his apposite future in the recollected image of the folk who lived in the past, and to connect his existence with the unwritten history of their community. Her only desire is to marry him and to live with him in the same way as their ancestors did. Nevertheless, finally, John leaves Overcombe and dies in “one of the bloody battle-fields of Spain” (351). The tragedy is heightened because John, who originally joined the army because of patriotism, later deeply regrets his selection of career based on his nationalism. In Chapter IX, John says to Anne: “I wish I had never joined the army. My father gave me a very fair education, and your father showed me how to draw horses—on a slate I mean. Yes, I ought to have done more than I have” (74). John suggests that to follow in his father’s footsteps is of much greater consequence than loyalty to the king and the country because the adherence to the ways of the past is crucial to the maintenance of the national culture they represent.

Ultimately, then, he is dragged to his own death against his will. John’s storyline proves ironically that a political nationalism based on the idea of the nation-state eventually results in the damage of national history and culture.

Let us also examine this subject in the political context of the late Victorian society because it can be expected that Hardy’s peculiar views of “folk” and nationalism were formed through his dialogue with contemporary politics. From the 1870s onwards, the imperial consciousness of the British people became quite intensive. Benjamin Disraeli, a conservative MP and the Prime Minister from 1874 to 1880, addressed the gathering at the Crystal Palace in 1872 thus:

[T]he people of England, and especially the working classes of England, are proud of belonging to a great country, and wish to maintain its greatness—that they are proud of belonging to an Imperial country, and are resolved to maintain, if they can, their empire. . . . (527-28)

Although Hardy “sought as a writer to distance himself from politics entirely” (Millgate 226), he was personally a Liberal and had never supported conservative politicians nor had he ever agreed with imperial ideals. When Matthew Arnold, in the preface to *Culture and Anarchy*, used the term “provinciality” to convey “narrowness, one-sidedness, and incompleteness,” and attacked the locals who were preoccupied only with themselves, Hardy countered that sentiment as follows:

Arnold is wrong about provincialism. . . . A certain provincialism of feeling is invaluable. It is of the essence of individuality, and is largely made up of that crude enthusiasm without which no great thoughts are thought, no great deeds done. (*Life* 149)

He held that those same provincial, self-righteous attitudes and behaviors, in fact, produced “great thoughts” and “great deeds.” While Arnold criticized the local people as

lacking “totality” (xvi) and demanded a direct link between the state and the individual, Hardy admired the local people for what they were. It was probably quite dubious to him that the English folk belonged to the Empire and were proud of the association. For Hardy, folk were “great” as long as they, remaining self-centered, did not get involved with nationalist ideologies.

IV

As discussed so far, *The Trumpet-Major* concerns Hardy’s reactions toward and his criticism of the contemporary politics within which nationalism thrived. George III was the first king who devoted his energies, as “a focus for patriotic celebration” (Colley 216), to creating the nationalistic atmosphere which advanced gradually, but steadily, to the 1870s. In other words, along with the decline of local political autonomy, many traditional customs and folkways were greatly reduced in scale in the nineteenth century.⁴ Therefore, *The Trumpet-Major* is a historical analysis that brings to the surface the ways in which nationalism damages the folk who, according to the Victorian folklorists, embody national history and culture. The folk can maintain their identities only when they are deeply embedded within their own people. Paradoxically, this flourishing through rootedness signifies the folk can contribute to the national culture only when they are not forced to behave nationally.

Notes

* Part of this paper was presented at the 60th annual meeting of the Thomas Hardy Society of Japan at Sophia University on 11 November 2017.

1) In this paper, the definition of the term “nationalism” follows Ernest Gellner’s one: nationalism is “primarily a principle that holds that the political and national unit should be congruent” (Gellner 1)

2) Hardy was introduced to the study of folklore through his friendship with William Barnes. See my paper “Historical Sense and Regionalism in *The Return of the Native*: Thomas Hardy and the Philologist William Barnes.”

3) For example, see Reay 9-10.

4) For how local traditional customs declined in the nineteenth century, see Boyes 28-29.

Works Cited

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised ed., Verso, 2016.
- Arnold, Matthew. *Culture and Anarchy: An Essay in Political and Social Criticism*. Macmillan, 1942.
- Boyes, Georgina. *The Imagined Village: Culture, Ideology, and the English Folk Revival*. Revised ed., No Masters Co-operative Limited, 2010.
- Colley, Linda. *Britons: Forging the Nation, 1707-1837*. Yale UP, 2012.
- Dasent, George Webbe. Introduction. *Popular Tales from the Norse*, by Dasent. 2nd ed., Edmonston and Douglas, 1859, pp. xv-clxii.
- Disraeli, Benjamin. *Selected Speeches of the Late Right Hon. the Earl of Beaconsfield*. Edited by T. E. Kebbel, vol.2, Longmans, 1882.
- Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Blackwell, 2006.
- “God Save the King.” *Blakeney Manor*, 5 Nov. 2017, www.blakeneymanor.com/dance.
- Gomme, Laurence. *British Folk-Lore, Folk-Songs, and Singing Games*. National Home-Reading Union, 1916.
- Hardy, Thomas and Florence Hardy. *The Life of Thomas Hardy: 1840-1928*. Wordsworth, 2007.
- . *The Trumpet-Major*. Edited by Richard Nemesvari, Oxford UP, 1991.
- Karato, Nobuyoshi. “Historical Sense and Regionalism in *The Return of the Native*: Thomas Hardy and the Philologist William Barnes.” *The Bulletin of the Thomas Hardy Society of Japan*, no.39, 2013, pp.84-95.
- Millgate, Michael. *Thomas Hardy: A Biography Revisited*. Oxford UP, 2004.
- Reay, Barry. *Rural England: Labouring Lives in the Nineteenth Century*. Palgrave, 2004.
- Sherman, G. W. *The Pessimism of Thomas Hardy*. Associated UP, 1976.
- Shire, Linda M. Introduction. *The Trumpet-Major: A Tale*, by Thomas Hardy, Penguin, 1997, pp. xix-xlii.
- Tsuchiya, Yuki. “‘We and the Rest of the Country’: Nationalism in *The Trumpet-Major*.” *The Bulletin of the Thomas Hardy Society of Japan*, no. 37, 2011, pp. 29-42.
- Turner, Paul. *The Life of Thomas Hardy: A Critical Biography*. Blackwell, 1998.

The Repentance and Sorrow of a Sailor's Mother:
The Link between Thomas Hardy's
"To Please His Wife" and "The Sailor's Mother"¹

Akemi NAGAMORI

Introduction

Thomas Hardy's poem "The Sailor's Mother" (1918) is modeled on his short story "To Please His Wife" (1891). Both are about a deeply discouraged woman, who continues to be waiting for her sons till she is consumed, like a skeleton. The poet treats the traditional balladic² motif, "the return of a sailor," in the poetic form twenty-seven years after the original short story. However, the poem has been in total oblivion except in a few studies of the short story that briefly mention the poem. Besides, in these studies, there is no reference to the significance of Hardy's dealing with the same motif both in a prose and in a poetic form in separate stages of his life. Therefore, this paper will illuminate the link between the short story and the poem, by considering Hardy's view of creativity underlying his writing. Part 1 reviews the portrayal of the heroine Joanna in "To Please His Wife," and then Part 2 considers that of a woman in "The Sailor's Mother," who corresponds to Joanna in the former story. In the final part, by outlining his view of creativity both in poetry and novels, I will elucidate the significance of the link between "To Please His Wife" and "The Sailor's Mother."

1. Joanna, a Covetous Woman in "To Please His Wife"

"To Please His Wife,"³ included in Hardy's *Life's Little Ironies* (1894), concerns a proud woman in Havenpool Town, a port town of Hardy's Wessex, who has aspired for a successful marriage. After the marriage with a sailor called Shadrach, he sets out to sea together with his sons to "please his wife" Joanna. None of them return home, but Joanna

continues to wait for them for the rest of her life. The short story emphasizes the heroine's ambition, pride, and selfishness, resulting in the due reward.

There are a few studies on this short story. Martin Ray compares the original version with the revised versions, and points out that the revisions widened the educational and financial gap between Joanna's husband Shadrach, and her friend's husband Lester. Paul Turner compares this short story with Tennyson's narrative poem "Enoch Arden," and concludes that Shadrach is "a satirical version of Enoch Arden" (138). Most of these earlier studies analyze Shadrach's characteristics, but I will focus on Joanna's covetous personality, linked to the denouement of biblical allusion.

Joanna's character makes a sharp contrast to Shadrach's devoutness and self-sacrificial attitude toward his wife, in order "to please his wife." The pride of the heroine Joanna stands out from the relationship between Shadrach and Emily. The narrator puts Joanna's egoistic attitudes toward Shadrach above all in the matter of their relationship and marriage:

Joanna was not altogether satisfied with the sailor. She liked his attentions, and she coveted the dignity of matrimony; but she had never been deeply in love with [Shadrach] Jolliffe. For one thing, she was ambitious, and socially his position was hardly so good as her own, and there was always the chance of an attractive woman mating considerably above her. It had long been in her mind that she would not strongly object to give him back again to Emily if her friend felt so very badly about him. ("To Please His Wife" 99)

Even in the nineteenth century, marriage was the best way for women to succeed socially. Joanna's confidence in her attractiveness strengthens her aspiration. Joanna understands that she is more attractive than her best friend Emily in addition to her superiority in birth and bringing up. That makes Joanna stupidly and arrogantly think of giving Shadrach back to her.

Shadrach's subordination to Joanna is equally evident. Joanna takes the initiative in

their relationship, as shown in the scene where Shadrach says “she [Joanna] will release me” in talking with Emily about his breaking up with Joanna. He is obedient to her, whatever she orders him to do. Therefore, when he sends a letter to Joanna to break up with her, he succumbs by her cross-examination:

“It is all the same as before between us, isn’t it, Shadrach? Your letter was sent in mistake?”

“It is all the same as before,” he answered, “if you say it must be.” (“To Please His Wife” 102)

He no longer chooses words by himself and he cannot determine his own fate. Even after their marriage, he has no autonomy. His passive attitude is in direct opposition to the Victorian cultural viewpoint and the male-dominated society.

Joanna’s two sons are only means for her for social ascendancy. She expects them to succeed socially and to become gentlemen-like at any expense. However, her wish is derived not from her love for them but from her social ambition:

“When Shadrach comes home they will be only seventeen and eighteen, and they shall be removed from the port, and their education thoroughly taken in hand by a tutor; and with the money they’ll have they will perhaps be as near to gentlemen as Emmy Lester’s precious two, with their algebra and their Latin!” (“To Please His Wife” 105)

Her aspiration is partly rooted in a fierce rivalry with Emily, who marries Mr. Lester, a man of high status. Joanna’s wish could have come true by marriage, but her ambition is in fact foiled by it. Therefore, after Shadrach’s first voyage (which does not yield as much profit as she expected), Joanna urges him to return to the sea with their sons so as “to please his wife.” In his proposal of the second voyage after he returns from the first one, she cannot resist her desire, and tells him to “tell me more about this!” (“To Please

His Wife” 107). The sailor’s mother loses her sons, as Oindrila Ghosh points out, because of her foolish egoism.

Behind the storyline of “To Please His Wife,” are biblical allusions to connote Joanna’s covetousness and Shadrach’s devoutness. Her quality implicates one of the seven deadly sins of her—pride. The narrator refers to the agony of Joanna after the loss of the three in the voyage: “Heaven was merciful, but it was not yet pleased to relieve her soul. This was her purification of the sin of making them the slaves of her ambition” (“To Please His Wife” 110). Shadrach, on the other hand, is described as a devout Christian. In the opening scene where Shadrach appears in the parish church, he says to the congregation that he has come to thank God for saving him from a shipwreck. When it comes to the marriage with Joanna, the narrator describes him as “a religious and scrupulous man, who respected his word as his life” (“To Please His Wife” 102). As Turner argues, these descriptions of devout Shadrach allude to his namesake in Chapter 3 of the Book of Daniel. This biblical Shadrach, together with Meshach and Abednego, are thrown into a furnace by Nebuchadnezzar, king of Babylon, due to their refusal to bow to the king’s golden image, but divine protection allows them to escape danger. That is why Joanna’s misfortune is called “her purgation” which denotes that Joanna is destined to continue to be agonized waiting in the purgatory of this world for the return of the three sailors; her covetousness, one of the deadly sins, result in their loss.

“To Please His Wife” tells a story of a woman’s unfulfilled wish, emphasizing her covetousness and pride. Kristin Brady argues that the theme of “To Please His Wife” is “ambition, and its capacity for destruction of the self and family” (128). Her ambition toward wealthier marriage is triggered by the typical nineteenth-century notion of marriage as a means of social success. “To Please His Wife,” therefore, presents the basic theme of the protagonist’s female attractiveness and marriage in the nineteenth century, which *Tess of the d’Urbervilles* (published serially in a magazine in the same year) also portrays. The heroine’s ambition, pride, and selfishness result in the loss of Shadrach and her two sons, which is the due reward of her sin.

2. A Woman and the Symbolism of Sea Fog/Mist in "The Sailor's Mother"

Hardy uses the poetical form in "The Sailor's Mother" to depict the heroine who is again destined to suffer from the loss of her husband and two sons. She becomes like a skeleton in this world as her purgatory. The poem was published in *The Anglo Italian Review* in 1918. "To Please His Wife" first appeared in *Black and White* in 1891, before it was included in *Life's Little Ironies* (1894). Therefore, the poet's arrangement of the balladic motif of "the return of a sailor" in a poetic form indicates the significance of the relationship between the original short story and the disregarded poem, making a contrast to the original one. When he revises the poem, Hardy adds "From 'To Please His Wife'" at the end of it. It shows not only that Hardy is deeply attached to the theme, but also that he attempts to delineate the ending of the woman in the original short story in a poetic form.

The motif of "the return of a sailor" has been a stock theme in the long history of literature. The *Odyssey*, the traditional ballad "Sir Patrick Spens," Tennyson's "Enoch Arden," and Coleridge's "The Rime of the Ancient Mariner" all show a continuity of interest in the motif. In ancient times, when voyages were especially dangerous, and returning home was uncertain, "the return of a sailor" was connected to themes such as fate, adventure, anxiety, fear, relief, and superstition. Yet in the nineteenth century, the theme had peculiar significance, because ocean-bound mercantilism was a major part of European life. Hardy was not an exception in dealing with this traditional motif.⁴ However, his creation of "The Sailor's Mother" requires special attention, because he treated this traditional balladic motif in the poetical form twenty-seven years after writing a story with the same motif.

In "The Sailor's Mother," fog/mist should deserve attention because it represents the sailor's mother's misery. In the original short story, the fog/mist mops Joanna's face, six years after the departure of Shadrach and the two sons ("To Please His Wife" 111). The poem consists of six stanzas of discourse between a sailor's mother and a resident of the

house which was hers once, and she is an equivalent to Joanna in "To Please His Wife." In the opening scene of the poem, a freezing wind at midnight blows mercilessly upon the sailor's mother, and she does not mind the cold in a fog from the sea: "O whence do you come, / Figure in the night-fog that chills me numb?" (1-2). The situation portrays a dismal scene as if an apparition appears.⁵ The story is also laid in Havenpool in Hardy's Wessex, as the original short story sets in. "The night-fog" engendered from the sea conveys the superstitious atmosphere at this imaginary port town. The mist hung from the Quay on which Joanna sent the small ship of her husband and two sons. In this respect, the description of the mist plays the role to connect the poem with the former short story, adding supernatural, incorporeal atmosphere.

Hardy symbolically deals with the motif of fog in his other poem "The Head above the Fog" in *Moments of Vision* (1917). As fog is typically described in a ghost's emergence, the fog of this poem also functions as a device of depicting the appearance of a ghost and connecting this life and the next. In the poem, "I" (1) can see his deceased lover whose "ghostly head" (13) is "above the fog that sheets the mead" (17).⁶ In so doing, fog/mist hanging over the landscape implicates the existence of something spiritual and an incorporeal power. The fog/mist in Hardy's poem is one of the expressions of the poet's imagination.

In "The Sailor's Mother," the fog/mist implies the woman's tears, and emphasizes her miserable situation. In the original short story as well as in the poem, the mist blows her face after she became "the skeleton of something human" ("To Please His Wife" 111). In the poem, "the night-fog" (2) turns into "the brine-mist" (4) for the mother, and in the sixth stanza "the salt fog" sticks to her body. What is more, the sea fog at midnight represents her strained feelings and, at the same time, the fog seems to wrap her sorrow by assimilating her tears.

Additionally, "the brine-mist" in the second stanza parallels the mother's haggard appearance:

“I come to you across from my house up there,
And I don’t mind the brine-mist clinging to me
That blows from the quay,
For I heard him in my chamber, and thought you unaware.” (3-6)

The brine-mist which sticks to the woman symbolizes the loss of her sexual attractiveness, in contrast to Joanna’s pride in it in “To Please His Wife” before Shadrach and the two sons have gone to the sea. Since (sea) salt makes substances withered and damaged, the fog/mist from the sea causes her transformation into a decrepit, fatigued, sailor’s mother.

Her transformation is further portrayed in the following stanzas. It implies that she is almost a dead person:

“My sailor son’s voice as ’twere calling at your door,
And I don’t mind my bare feet clammy on the stones,
And the blight to my bones,
For he only knows of *this* house I lived in before.”

“Nobody’s nigh,
Woman like a skeleton, with socket-sunk eye.” (9-14)

For one thing, her transfiguration into “a woman like a skeleton” can be ascribed to powerful and ruthless Time, which is one of Hardy’s philosophical ideas that surface in his novels and *The Dynasts*. For another, she is worn out by repentance for her selfish attitudes in the past, as well as sorrow and torment for the loss of her two sons. Additionally, the sixth line “I heard him in my chamber, and thought you unaware” implies the probability that she is already insane⁷ enough to have an auditory hallucination. She is no longer an “attractive” woman; she is “like a skeleton.”

While Hardy ends “To Please His Wife” by bringing endless sorrow to the helpless, covetous, heroine Joanna, he also delineates her change in mind and ends her suffering by

letting her recognize that her son will never return. The title of the original short story “To Please His Wife” focuses on the husband’s self-sacrificing attitude toward “his wife,” Joanna. On the contrary, the title of the poem “The Sailor’s Mother,” by referring not to a wife but to a mother, enables the balladic poem to portray a woman who repents for the arrogance in her past after the loss of her son(s). Ironically, it shows no description of feeling sorry for her husband, though. Hardy, furthermore, in composing the poem, changed the end of the original story for the sailor’s mother. At the end of the short story, a young man residing in Joanna’s former house says “nobody has come” (“To Please His Wife” 111), but the poem ends with the mother’s words, “and nobody’s come” (18). This utterance not by others but by herself leads her to recognize that the sailor(s) will never return, and to be cleansed of her sin.

There are other hints that can tell the termination of the sailor’s mother’s sorrow, which sea fog/mist represents. In *Iphigenia in Tauris* by Euripides, sea is referred to as “The sea washes all men’s evils away” (line 1193). The sea symbolizes purification. In addition to that, salt also has a symbolic meaning of purification. As for Hardy’s “The Sailor’s Mother,” the depictions of the sailor’s mother’s misery add the fog/mist’s functions of linking this world to the underworld as well as conveying supernatural powers, to the symbolism of the sea and salt. By doing so, “the brine-mist” and “the salt-fog” in the poem can be considered as another form of purification, in other words, “purgation.” Therefore, the fog/mist from the sea conveys not only the sailor’s mother’s feelings and the transformation of her figure from the attractive Joanna, but also her “purgation,” which is not given to the heroine in “To Please His Wife.”

One of the revisions of the poem works as a device of linking it together with the original short story. A note, “*From ‘To Please His Wife,’*” was added when Hardy included it in his collected poems. The arrangement definitely connects the story of “The Sailor’s Mother” and “To Please His Wife,” and by so doing demands the reader to compare the poem with the short story. In so doing, Hardy gives a conclusion of the short story in a poetic form after giving up writing novels.

The resumption of the traditional motif, “the return of a sailor,” shows that Hardy was aware of the possibility that poetry can develop the prose, by means of his poetic imagination. He added a new ending to the anguish of the sailor’s mother: the sea fog/mist in the story symbolizes her rue for the past, but the same phenomenon in the poem also symbolizes her “purgation,” or spiritual cleansing. Hardy alludes to Joanna’s past as the mother of the lost son(s), rather than as the wife of the self-sacrificing Shadrach. Though Joanna did not cherish her marriage, she continues to wait for her son’s return from the sea with a mother’s regret and sorrow.

3. The Link between “To Please His Wife” and “The Sailor’s Mother”:

Hardy and His View of Creativity

Hardy as a novelist is inseparably bound up with the aspect of a poet, yet it is his side of a novelist that has been mainly focused on. In fact, he was inspired by his own novels, such as *Under the Greenwood Tree* (1872), *The Woodlanders* (1887), *Tess of the d’Urbervilles* (1891), *Jude the Obscure* (1895), and *The Well-Beloved* (1897), and wrote poems relating to these both during and after writing them. However, almost all the material brought from the novels are reconstructed, conveying no connection as strong as that between “To Please His Wife” and “The Sailor’s Mother,” where the poems can tell the end or the continuation of the originals. As his notes and memoranda clarify, Hardy reproduced what is called “reality” by means of his imagination and recognized himself as a poet as well as a novelist. The link between “To Please His Wife” and “The Sailor’s Mother” illuminates the aspect of his continued creativity after giving up writing novels.⁸

The poet Hardy developed through his life in a traditional, balladic atmosphere. Florence Emily Hardy notes that he was brought up in Dorset, in which local people were familiar with and believed in superstition, magic, and folklore. Paul Zietlow demonstrates in his “Ballads and Narratives” that Hardy was brought up hearing oral traditions from the people who were on good terms with him, which enabled him to create ballads and narrative poems. Thus his background and affinity with ballads and narrative poems were

at the foundation of the rearrangement of “To Please His Wife” into “The Sailor’s Mother” after twenty-seven years, with the same traditional balladic motif.

According to his notes on the writing, Hardy considers himself as “a perceiver,” or a poet. In 1865, when he was an architect and hoped to become a poet, he noted his view on the poetry of scenery: “The poetry of a scene varies with the minds of the perceivers. Indeed, it does not lie in the scene at all” (*Life* 51). “A scene” alludes to a sight or a spectacle, and Hardy appears to have a setting of a particular character or a particular impression in mind. Therefore, poetry derived from the source of the poet’s creativity, “the mind,” is naturally connected to the perceiver’s impression. In other words, a poem of scenery redefines not only a certain scene, but also the scene reflecting the perceiver’s mentality—“the spiritual eye” (*Life* 116). Hardy creates an object which he reproduces through his imagination called “the spiritual eye.” As for Hardy’s viewpoint, Arkans further elucidates the influence of the impressionist school, the group of the revolutionary movement of painting in the late nineteenth century (24). There are a number of studies which point out the connection between Hardy and Impressionism; Kanaya discusses Hardy’s creativity in terms of “impressions,” referring to Kantian epistemology. Hardy believes that seeing with “the spiritual eye” enables the perceivers/poets to depict the poetry of an “imagined” landscape: in creating “a poem of a scene,” he combines the original spectacle which he perceives with his imagination.

Hardy draws a poetic landscape both in “To Please His Wife” and “The Sailor’s Mother,” by connecting them to his imagination. As aforesaid, both works are set in Havenpool, a port town of Hardy’s Wessex, and the scene at the damp midnight at the end of the original short story is equivalent to the setting of “The Sailor’s Mother.” In the scene of the short story, the sea fog is symbolically utilized as a device of giving a kind of supernatural atmosphere to the seaport landscape at midnight (“To Please His Wife” 111). In so doing, the landscape links “To Please His Wife” to “The Sailor’s Mother.” Besides, in the scene of the former work, he describes Joanna’s misery and her phantomlike figure six years after the loss of Shadrach and her two sons in the voyage;

“The wretched woman walked wildly up and down with her bare feet—there was not a soul” (“To Please His Wife” 111). Furthermore, she is compared to “the skeleton of something human standing below half-dressed” (“To Please His Wife” 111). By being likened to a ghost, which appears in balladic poems, Joanna’s wretchedness is strengthened in the short story. The depiction of the phantomlike woman in the last scene of the short story connects “To Please His Wife” to “The Sailor’s Mother.” The arrangement proves that Hardy portrays not only his imagined landscape but also Joanna’s misery in the prose. Thus, he attempts to delineate the same motifs in the verse, by means of his imagination derived from balladic tradition.

Besides, Hardy expresses his imagination-oriented notion of artistic activity by using the words “reality” and “imagining.” Hardy pronounces his philosophy regarding scenic paintings in 1887:

I don’t want to see landscapes, i.e. scenic paintings of them, because I don’t want to see the original [raw] realities—as optical effects, that is. I want to see the deeper reality underlying the scenic, the expression of what are sometimes called abstract imaginings. (*Life* 190)

The memorandum is often quoted in order to elucidate the influence of Impressionism on Hardy. In the following lines, he refers to a Romantic painter J. M. W. Turner (1775-1851), showing commitment to Impressionism (Arkans 24). Hardy’s aesthetic stance materializes in prose and verse, for, as aforesaid, he recognizes himself as a poet and a novelist. With respect to “To Please His Wife,” the intricate depiction of Joanna’s quality and the rueful ending is an expression of his imagination and impression, based on his realistic viewpoint of the Victorian matrimonial system and human nature. Moreover, in “The Sailor’s Mother,” the balladic setting is reproduced by being connected with the landscape together with the poet’s imagination and impression. Thus, “the perceiver” expresses “abstract imaginings” in his poem, on the basis of his own artistic theory. “The

deeper reality” lies beyond a scene, which does not define what a perceiver sees or what it is, but lurks in “the deeper reality” in “abstract imaginings” through the filter of an artist.

Hardy’s notes clarify that he thinks his creative activity as a poet and novelist is interchangeable. In 1885, twenty years after these notes, Hardy finished writing the final page of *The Mayor of Casterbridge* (1886), and he wrote what he believed a poet and novelist should do: “The business of the poet and novelist is to show the sorriiness underlying the grandest things, and the grandeur underlying the sorriest things” (*Life* 175). Judging from the time the note was written, his philosophy of creating works refers to the tragic story of *The Mayor of Casterbridge* situated in Wessex. “The sorriiness” implies the characters and their way of life, which are trifled with by the strong power, called Immanent Will in Hardy’s philosophy of life, and then such power can be considered as “the grandeur” by his own word. “To Please His Wife” portrays not only Joanna’s sorrow, but also her transient days with her sons that never return. Besides, in “The Sailor’s Mother” the poet concludes the wretched woman’s repentance, and then gives her “purgation.” Thus, the verse and the prose of Joanna treat “the grandeur underlying the sorriest things.” As Hardy’s note observes, he considered himself to be both a poet and a novelist and, moreover, he thought he should depict “the sorriiness” and “the grandeur” in prose and verse.

In addition, Hardy explicitly refers to “an attempt” to delineate Tess’s story in the form of a novel. He outlined his attitude toward the form in the preface of the first edition of *Tess of the d’Urbervilles* in 1895: “I will just add that the story is sent out in all sincerity of purpose, as an attempt to give artistic form to a true sequence of things...” (*Tess*, Explanatory Note to the First Edition 35). Hardy intended to describe a woman’s tragic life, “the sorriiness,” and “the grandeur” in the form of a novel: “the grandeur” in *Tess* is Tess’s purity and beauty in her nature, however pathetic her life seems to be. Writing *Tess* is just “an attempt” to give a form to a “sequence of things.” Taking the note into account, he thought of using the form of a novel as a means to give artistic

form to writing to demonstrate his “business.”

Hardy actually continues to write poems while he was writing novels. For example, “Eunice” is written in the 1860s, based on *Desperate Remedies* (1871). The setting and the landscapes of *Under the Greenwood Tree* (1872) are reused in various poems, such as in “The Rash Bride,” “The Dead Quire,” “The Choirmaster’s Burial,” and “Winter Night in Woodland.” In Hardy’s later stage of writing novels, he revived his inspiration in writing *Tess* and used it for such poems as “We Field-Women,” “The Milk Maid,” and “Tess’s Lament.” Similarly, *Jude* and *The Well-Beloved* also give him poetic inspirations for “The Recalcitrants,” “Midnight on the Great Western,” and “The Well-Beloved.” All of those poems indicate that he keeps his poetic aspirations and attempts to “give artistic form to a true sequence of things” both in prose and verse.

At the last stage of his writing novels, poems are the ultimate form for Hardy to render his aesthetic principle. As it is widely known that he originally wanted to be a poet, he appreciated the possibility of poetry. He wrote his notion of writing poems in his note of 1866, one year before he began to write *A Poor Man and A Lady* which was not published. At the time he was an ardent admirer of Swinburne, and aspired to become a poet; “A sense of the truth of poetry, of its supreme place in literature, had awakened itself in me. At the risk of ruining all my worldly prospects I dabbled in it...” (*Life and Work of Thomas Hardy* 415). While he was not allowed to “dabble in” writing poems, he continued to write a number of poems. In 1896, one year before he published *The Well-Beloved*, he expresses his notion for writing poems in his memorandum; “I can express more fully in verse ideas and emotions which run counter to the inert crystalized opinion—hard as a rock—which the vast body of men have vested interests in supporting” (*Life and Work* 302). In the following lines, he refers to an idea of weaving his philosophy about Immanent Will into poems. Millgate points out that Hardy’s returning to poetry is offering “greater possibilities of artistic fulfilment” and “a technique for polemical indirection” (352) to criticism, such as that of *Jude*. The reproduction of Joanna’s story in a poetic form should be considered as Hardy’s attempt to materialize his

aesthetic principle by means of poetry. In his latter years, he came to realize the aim of expressing his imagination-oriented “deeper reality,” or “abstract imaginings,” can be more accomplished by writing poems.

As his note shows, Hardy pursued his artistic theory that a poet/novelist should express in any form, be it novels or poems, “the deeper reality” beyond reality, or “abstract imaginings” by combining what he perceives with his imagination. However, he realizes that poetry can express his imagination-oriented aesthetic principle, so he ends his life as a poet. Therefore, the reproduction of “To Please His Wife” into “The Sailor’s Mother” proves his attempt to portray “the deeper reality” and “abstract imaginings” in whatever artistic form Hardy gives them. Although Hardy has long been regarded as a great “novelist,” his philosophy of creating work—seen in the notes quoted above—can illuminate the reason why he abandoned novel writing and focused on poetry in the later years of his life. The novelist and poet Hardy tried to give expressions to “the deeper reality” and “abstract imaginings” far beyond what the perceiver/poet can see, and to present his works to Victorian readers in novels and poems. That is his “business” as an artist.

Conclusion

Thomas Hardy’s “The Sailor’s Mother” has long been ignored in spite of its significant links with “To Please His Wife.” However, Hardy does not only recycle the balladic theme of “the return of a sailor” he uses in the short story “The Sailor’s Mother,” but also suggest a new ending to the story, giving “purgation” for Joanna’s pride, or sin. The link between the short story and the poem clarifies his aesthetic stance as an artist of a poet/novelist: he tried to delineate “the deeper reality” or “abstract imaginings” in whatever form he intended to use in writing, and challenged the possibility of poetry.

Notes

1. An earlier version of this paper was read at the 12th Kansai English Literary Society of Japan Annual Conference

held on 17 December 2017.

2. I use the word “ballad” in this paper in the sense of Kittredge’s definition: “a short narrative poem, adapted for singing, simple in plot and metrical structure, divided into stanzas, and characterized by complete impersonality so far as the author or singer is concerned” (xi).

3. This paper uses the Wessex edition of 1912.

4. Hardy treats the motif of “the return of a sailor” not only in “To Please His Wife” and “The Sailor’s Mother,” but also in the novel *The Mayor of Casterbridge* (1886). Newson is a sailor, and his appearance derives from the traditional balladic theme.

5. Robert Southey and William Wordsworth wrote poems of “the return of a sailor,” both of which have the same names as “The Sailor’s Mother.” Although each poem has varieties in their backgrounds and characters, all of them share the setting of a freezing night.

6. Hardy uses the motif of fog/mist in various ways. In *Tess*, for example, the foggy field is depicted, in the scene of which Tess and Angel begin to fall in love with each other at Dairyman Crick’s household. The following scene similarly portrays the setting of “The Head above the Fog”: “Or perhaps the summer fog was more general, and the meadows lay like a white sea, out of which the scattered trees rose like dangerous rocks” (*Tess* 103). Above all, fog/mist plays an important role in adding the charm of Tess; “minute diamonds of moisture from the mist hung, too, upon Tess’s eyelashes, and drops upon her hair, like seed pearls” (103).

7. The motif of “madwomen” is used in Hardy’s other poems. For example, in two balladic poems titled “The Satin Shoes” and “The Inscription,” the two women go insane because of their emotional turmoil based on their repressed femininity.

8. The space of this paper does not allow me to comprehensively cover the whole range of Hardy’s aesthetic stance. So, I concentrate on a few of his notes and memoranda elucidating his creativity as an artist.

Works Cited

- Arkans, Norman. “Hardy’s Poetic Landscapes.” *Colby Quarterly*. vol 15, no 1, 1979, pp.19-36.
digitalcommons.colby.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2351&context=cq.
- Bailey, J. O. *The Poetry of Thomas Hardy*. North Carolina UP, 1970.
- The Bible: Authorized King James Version*. Edited by Robert Carroll et al., Oxford UP, 2008.

Brady, Kristin. *The Short Stories of Thomas Hardy*. Macmillan, 1982.

Child, Francis James, and George Lyman Kittredge. *The English and Scottish Popular Ballads*. Houghton Mifflin, 1904.

De Vries, Ad. *Dictionary of Symbols and Imagery*. American Elsevier, 1976. 山下圭一郎ほか訳『イメージ・シンボル事典』大修館書店, 1984 年.

Euripides. *Iphigenia in Tauris*. Translated by Robert Potter, *The Complete Greek Drama*, vol.1, Random House, 1938, *Peruse Digital Library*, peruse.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0112.

Ghosh, Oindrila. “Raising Doubts?: The Victorian Maternal Ideal and ‘Unnatural’ Mothers in Thomas Hardy’s Short Stories.” *FATHOM*, fathom.revues.org/517.

Hardy, Florence Emily. *The Life of Thomas Hardy*. Wordsworth Literary Edition, Wordsworth, 2007.

Hardy, Thomas. *The Life and Work of Thomas Hardy*. Edited by Michael Millgate, U of Georgia P, 1984.

———. *The Complete Poems of Thomas Hardy*. Edited by James Gibson, Macmillan, 2001.

———. *Tess of the d’Urbervilles*. Edited by Scott Elledge, Norton Critical Edition, 3rd ed., W. W. Norton, 1991.

———. “To Please His Wife.” *Life’s Little Ironies: Strange, Lively and Commonplace*, Wordsworth, 1995.

———. *The Variorum Edition of the Complete Poems of Thomas Hardy*. Edited by James Gibson, Macmillan, 1979.

金谷益道 「トマス・ハーディと『印象』— 小説創作理念, 認識論, モダニズムを巡って」『同志社大学英語英文学研究』95 号, 2015 年, pp.1-15, doors.doshisha.ac.jp/duar/repository/ir/22838/020000950001.pdf.

Millgate, Michael. *Thomas Hardy: A Biography Revisited*. Oxford UP, 2006.

Ray, Martin. *Thomas Hardy: A Textual Study of the Short Stories*. Ashgate, 1997.

Turner, Paul. *The Life of Thomas Hardy*. Blackwell, 1998.

Zietlow, Paul. *Moments of Vision: The Poetry of Thomas Hardy*. Harvard UP, 1974.

[2017年度大会シンポジウム「Thomas Hardy と同時代文学」]

トマス・ハーディと若い世代の詩人たち —— 第一次大戦関連の詩を軸として ——

押 本 年 眞

本稿の目的は二点ある。第一点は、ハーディの第五詩集 *Moments of Vision and Miscellaneous Verses* (1917)の中で、‘Poems of War and Patriotism’としてまとめられている第一次大戦に関する詩を読み、その特徴をナポレオン戦争、ボーア戦争に関するハーディの詩と比較しながら考察する。第二点は、ハーディよりもずっと若く第一次大戦に出征した二、三のイギリスの詩人の詩と比較した後、ハーディが後者に影響を与えたとすれば、どのような点であるかを明らかにすることである。

1. 第一次大戦に関するハーディの詩

まず、‘Poems of War and Patriotism’の詩を検討する。このグループの詩を読むと、いくつかの印象が残るが、そのひとつは、これらの詩にはむらがあることである。その原因の第一には、ハーディの第一次大戦に対する姿勢には、時の経過とともにややぶれがあり、戦争勃発後、予想以上に長期化したこともあるのだろう。また、ハーディが名声を得た小説家であり、詩人としても知られてきていたことが背景にあるようだ。ハーディの第一次大戦に関する詩には、自ら進んでというよりは依頼されて作詩したやや平凡なものもある。例としては、‘Men Who March Away’ (493)¹ [1914年9月5日作]と‘A Call to National Service’ (505) [1917年3月作]がある。前者は大戦勃発後早々にイギリス政府が自国の主張と大義を中立国国民に訴えるために、Sir James Barrie、

John Galsworthy、H. G. Wells、歴史家 Trevelyan 等著名人をロンドンに招いて協力要請した秘密会議に出席したハーディがドーセットに戻ってすぐに書き上げた詩である。この詩は *The Times* に発表され、時局に乗じて大変好評であった。(F. E. Hardy 366-367) だが、この詩は若者の故郷への愛着、イギリスに心を引き留めるものとの断ち切り難さを述べているが、イギリスの苦境を受けとめぬ人々を批判し、結局は出征を進めている点で戦争協力的で、ハーディの詩にしては異質、詩の出来栄えも良いとは言えないだろう。

後者の‘A Call to National Service’も National Service Department (国民兵役省)の依頼により、「大急ぎで書かれ」1917年3月12日に *The Times*、*The Morning Post* 他の新聞に掲載されたものである。(Purdy 191, Bailey 402, Pinion 159) この背景には連合国側のロシアが壊滅的な作戦失敗をしたため、イギリス軍が大苦境に陥った事態があり、拱手傍観しないで、我らの祖国 *our land* を、いわば美しい庭を精出して雑草と砂の荒れ地にしないように守るべく呼び掛けている。予想以上に戦争が長期化しイギリスが苦境に陥っている際に、若者に兵役を呼びかけており、愛国的で当局に協力的である。

しかし、ハーディは以上のように当局に依頼された詩を少数書きながらも、戦争の悲惨さに心を痛め、権力者たちを批判し、平和を希求する詩を書き続けた。外部から依頼されたとはいえ、大戦で窮状に陥ったベルギー人を救う基金への協力要請によって書かれた二篇の詩は大きく趣を異にする。

大戦の初期の1914年に書かれた‘On the Belgian Expatriation’ (496)と‘An Appeal to America on Behalf of the Belgian Destitute’ (497)は1914年8月4日、ドイツ軍が中立国であったベルギーを侵略したことにより、カリヨンベルの音も美しく響いていたブルージュ、アントワープ等の趣のある都市から人々が難民化して脱出しようとする悲惨さを扱っており、特に後者の詩はヨーロッパの惨状を横目に中立を装う豊かなアメリカへ訴えた詩で、1915年1月4日に *New York Times* 他のアメリカの新聞に掲載された。(Bailey 418-419)

この二篇のベルギー難民を扱った詩ではドイツを激しく批判しているが、ほぼ同じ1914年秋から1915年春に書かれた‘England to Germany in 1914’ (495)、

‘The Pity of It’ (498) においては、前者の詩ではイギリス人とドイツ人はお互いの国土で収穫された麦のパンを食べ、イギリス人はドイツの城塞都市、緑樹、ラインの流れと兩岸の何層もの塔を誉めてきたと詠う。“—We have eaten your bread, you have eaten ours, / We have loved your burgs, your pines’ green moan, / Fair Rhine-stream, and its storied towers;” (5-7) 後者の詩では古い歴史では言語も同根であり、少なくともイギリス人はドイツの文化、歴史を尊重してきたのだから、例外的な少数の国粋主義者である寡頭政治家、軍需産業関係者に扇動されて現在と将来の歴史に対して愚行を犯すなかれという詩である。

これらの詩においては、ハーディは少数の権力者、軍人等が好戦的であっても、諸民族の普通の人々は共通の要素を持ち、互いを理解することができ、平和な暮らしを守ろうとするはずという見解を表している。国家、民族の暮らしぶり、価値観の差を超えて人類は皆同胞ともいふべき存在であるという感覚とそれに基づくハーディの平和主義は、大戦直前の 1913 年に書かれた詩ながら第五詩集の ‘Poems of War and Patriotism’ のグループに入れられた ‘His Country’(494)でひとつの頂点に達していた。この詩の語り手の「私」は、広く世界を一周し、多くの人々の間に多少の差異をみるものの、むしろ共通点が多いことが琴線に触れ、国境という隔たりは不要だという認識に達している。

I traced the whole terrestrial round,
Homing the other side;
Then said I, ‘What is there to bound
My denizenship? It seems I have found
Its scope to be world-wide.’ (16-20)

‘Often When Warring’(503) は戦争で瀕死の状態にあるあまりにも哀れな敵兵を見て、通りがかった兵隊が憐れんで水を与え火照る頬をぬぐい、唇を冷やし、少しでも楽にしてやった行為を描き、このような loving-kindness に基づく行為は、権謀術策者の詭弁、好戦主義者の愚かしさを明らかにするとして

いる。

このような人類は同胞であるという意識に基づいて戦争に反対するハーディの詩を読むと、その思想の高潔さに心をうたれるが、詩としてはやや抽象的、一般論的で具体的なイメージや鮮明な印象に欠けるようである。例えば第一詩集 *Wessex Poems and Other Verses* に収められた ‘The Alarm’ (26) はナポレオンが南イングランド上陸の恐れありとの報に、身重の妻を案じながら義勇兵として任務を果たすべきかと悩むハーディー族の先祖のエピソードを扱った詩、あるいは第二詩集 *Poems of the Past and Present* でボーア（南アフリカ）戦争を扱った、軍港サウサンプトンから出発する多数の兵士、見送る妻、肉親、見送られる老大佐の心境の独白を扱った詩等（“Embarcation” (54)、
“Departure” (55)、
“The Colonel’s Soliloquy” (56)）、また、夫の戦死を伝える電報を受け取った妻が、翌朝、生前夫が書いた元気な様子を知らせる手紙を受け取るアイロニカルな展開の ‘A Wife in London’ (61) では直接的に戦争を遂行したがる者を批判した表現はそれほど多くなく、平和思想を抽象的な言葉で述べることも少ないが、具体的で鮮明なイメージが多い表現の中にハーディが反戦詩人であることが明らかになる。

第一次大戦についてのハーディの詩がその高邁な平和思想にもかかわらず、やや弱さを感じさせるのはなぜか。七十代という年齢であろうか。しかし、ハーディはそれらの詩を書く直前に亡き妻 Emma を詠った「1912-13 年詩集」を書いていて彼の詩の中でも評価が高く、また第六詩集 *Late Lyrics and Earlier*(1922)以降にも優れた詩があるので、老齢のためだけとは言えまい。

2. 第一次大戦に出征した詩人の詩

この疑問を第一次大戦に出征して衝撃的な経験をし、後に詩人として評価された若い世代、Siegfried Sassoon, Wilfred Owen, Edward Thomas らのいくつかの詩を読み比べて考察する。このことを通して、第一次大戦に出征した詩人にはハーディの影響を受けた者が多いと文学史的に簡単に記述されがちなことを、いかに理解すればよいか考察してゆく。

実際に戦場へ行った詩人はまさに身をもって経験した恐怖、戦慄、おぞましさに満ちた詩を書いている。傍にいた戦友が一瞬の後には砲弾で死ぬ恐怖と不条理、昔の人々が掘ったらしい暗い坑道に逃れると軍靴にあたる敵兵の死体、精神の狂った若い兵士の塹壕での自殺など、生々しく具体的に表現された詩がいくつもある。Sassoon の ‘Suicide in the Trenches’ の第二連はその一例である。

In winter trenches, cowed and glum,
With crumps and lice and lack of rum,
He put a bullet through his brain.
No one spoke of him again. (5-8)

同時にこれらの詩人の詩には、戦争をひきおこし遂行しようとする政治家、権力者への厳しい批判、若者を戦場に送る価値観を説き続けた宗教家、教育者、郷里の有力者への反発、嫌悪、いまだに戦争と軍人を美化して表現する詩人への戒めを表現したものも多い。Owen の詩 ‘*Dulce et Decorum Est*’ の最後はその典型といえよう。

My friend, you would not tell with such high zest
To children ardent for some desperate glory,
The old Lie: *Dulce et decorum est*
Pro patria mori. (25-28)

斜字体部は「故国のために死すは名誉なり」の意で古代ローマの詩人 Horace の詩句にもとづき、西欧の文学の中でしばしば引用され続け、戦死を美化した(松田 666、中元 145)。Owen は、戦争の戦い方も大きく変化した二十世紀においてなおそのような傾向が続くことを批判している。

また前線を経験した詩人たちは、戦地の実情も分からぬままに兵士を美化、英雄視するような女性の愚かしさの指摘など、総じて前線の兵士と銃後のも

のとの間の大きなギャップを鋭利に表現している。Sassoon の ‘The Hero’ はその一例で、第一連を引用する。

‘Jack fell as he’d have wished,’ the Mother said,
And fold up the letter that she’d read.
‘The Colonel writes so nicely.’ Something broke
In the tired voice that quavered to a choke.
She half looked up. ‘We mothers are so proud
Of our dead soldiers.’ Then her face was bowed. (1-6)

第二連では、遺族となった母親に悲報を伝えに出向いた故人に親しかった将校は、その母親が終生抱き続けるだろう、「ご子息は勇敢であった」という嘘をついたと感じながら、静かに辞す。第三連で、将校は実際のジャックはのろまで怖がりで役立たずの兵士で、一日も早く帰還することを願っていたことを思い出す。ある日、地雷が爆発し彼の身体は木っ端微塵になったのだが、その死を本当に悼んで、悲しんでいるのは世間には本心を見せまいとしている母親だけである。

3. 打撃を受けた meliorism と ‘Poems of War and Patriotism’ 中の優れた詩

若い詩人たちのこのような戦争詩と比較すると、ハーディの第一次大戦に関する詩の多くは反戦的で、平和を希求する崇高な想いを表してはいるが、やや表現が抽象的、一般的で銃後の詩人の作という印象がある。ハーディはボーア戦争も終わりに近づいた 1901 年に ‘The Sick Battle of God’ (64) という詩を書き、古の「人びとが戦争に楽しみを見出していた時代」には兵士の傷跡、屍にさえ戦いの神が輝かしい光を投げかけていたが、今や人間の間に「共感の種が広がり」、お互いを「友邦と考える」ようになり、「戦争の神はもはや神でなくなった」と表現している²。これは、ハーディにつきしばしば言われる meliorism のひとつの頂点といえるであろう。二十世紀初頭のハーディは、歴史は次第に善き方向へ向かっていると考えていたと思われる。それ故

に、1914 年夏の大戦の勃発、その後の戦線の拡大、急速な新兵器の開発とそれに伴う大量殺戮にハーディは強い衝撃を受けた。それでも、銃後で老齢でありながらも反戦の詩を書いたと言えよう。

第一次大戦に関するハーディの詩の中で、よく知っていた人物を扱い、イメージが鮮明なものとして ‘Before Marching and After’ (502) がある。これは、ハーディのまた従弟で、ハーディ夫妻が息子のように思い Max Gate を将来譲ってもよいとまで考えていた Frank William George が 1915 年 3 月にドーセット第五砲兵連隊中尉として出征直前に故郷の家に一晚帰ってきた出発前夜の様子と、その年の晩夏のある日、Gallipoli での戦いで戦死の悲報がもたらされた後の詩である。(Bailey 423-424, F. E. Hardy 370-371)

第一連では、戦争が一人の兵士を自然、愛、友情、故郷での喜びと悲しみ
にいかに関心にするかを表している。

Orion swung southward aslant
Where the starved Egdon pine-trees had thinned,
The Pleiads aloft seemed to pant
With the heather twitched in the wind;
But he looked on indifferent to sights such as these,
Unswayed by love, friendship, home joy or home sorrow,
And wondered to what he would march on the morrow. (1-7)

夜空に輝く星座にも、風にそよぐヒースにも無関心なまま、ひたすら明日からの軍務を考えている兵士は、第二連では屋内からの、彼の成長に長年尽くした母の溜息(the low sighs) も古時計(the crazed household-clock) の告げる時も聞こえない。第二連の後半以降、Frank William George は立派に戦い、いささかの勲功をたてたことがうかがわれるが、戦争とは個人にとっては、死に神とのゲーム ‘Game with Death’ であり、第三連では、結局、死に神が勝ち ‘Death stood to win’、その戦功の輝きもせいぜい翌朝までしかもたず果敢ない。
“though his name was to borrow / A brightness therefrom not to fade on the morrow.”

(20-21)。

この詩は全体に、特に第三連で非常に抑制されたトーンで一人の戦死の果敢なさを表現することによって戦争を批判することにより、反戦を訴える力がむしろ強いと言えよう。

C. Day Lewis は、“The Lyrical Poetry of Thomas Hardy” という評論において、ハーディの良い詩は具体的によく知っているもの、パーソナルなものを扱うことを通してその才能を発揮するのに最も成功していると述べている。
‘Hardy, in his shorter poems, evoked his genius most successfully through the personal and the lyrical. His lyrics are seldom pure; they are nearly always clouded by personal experience.’ (C. D. Lewis 154) このような観点からすれば、‘Before Marching and After’ も、ハーディの才能がよく表れた典型であろう。そして、この詩はハーディと大戦に出征した若い詩人たちとの関係を考える手掛かりになるようである。

4. 若い詩人たちが受けた影響

Edward Thomas と Siegfried Sassoon は大戦中からハーディと親交があり、特に Sassoon は大戦後、晩年のハーディをよく訪ねたことが書簡集からうかがわれる。(Purdy 87 他、F. E. Hardy 390 他) しかし、そのような親しさがあつたとしても、慌ただしく出征した若い詩人たちは、1917 年に出版された第五詩集、*Moments of Vision and Miscellaneous Verses* に収められた第一次大戦に関する詩をそれほどよく読まなかった、あるいは読む余裕に乏しかったかと思われる。彼らが詩人ハーディに影響を受けたとすれば、主に第一詩集 *Wessex Poems and Other Verses* (1888) から第四詩集 *Satires of Circumstance, Lyrics and Reveries* (1914) までの詩からと推測してよいであろう。また、歴史観、戦争の場面については劇詩 *The Dynasts* からの影響もあると思われる³。

Edward Thomas は 1915 年に書いたエッセイの中で、幾分古風で a countryman であるハーディの詩からは、rustic で old-fashioned な印象を受けると述べた上で、ハーディの詩の特徴として、身近でよく知っている自然を扱うが、それ

は次のような自然であると述べている。

With this rusticity, ... I cannot help connecting the most tyrannous obsession of the blindness of Fate, the carelessness of Nature, and the insignificance of Man, crawling in multitudes like caterpillars, twitched by the Immanent Will hither and thither.... But the woodland, and the country in general, have given Mr. Hardy some of his principal consolations. (Edward Thomas 72-74)

個々人の人生の禍福などには無頓着で気にもとめない暴君のような自然ではあるが、しかし、その自然から人間は慰めも喜びも感じることもあると指摘している。

Edward Thomas のこのエッセイはハーディの詩の特徴をかなりよくとらえている。ハーディは彼の多くの詩の中で、様々な詩の形式を試みている、特定の古風な形式やあまりにも規則的な形式にとらわれることは無いようである。使われる言葉についてみても、poetic diction を多用するわけでもない。詩の内容も、バラッド風のもの、叙情詩、哲学的宗教的な詩、通俗的な短編小説風のものなど多種多様である。このようなハーディの詩の中で、二十世紀半ば以降次第に詩人としてのハーディが評価されていく中で、共通するのは愛、身近な自然、人々の暮らしぶりを題材として、比較的平明な言葉で理解しやすく読みやすい詩を高く評価する傾向である。

James Gibson は、ハーディの詩についての Edward Thomas の見方に賛意を示しつつ次のように述べている。

The continuing appeal of Hardy's poems must surely be in part because they are readable and understandable. Edward Thomas described the chief characteristics of Hardy's poetry as 'simplicity and intensity' and there is a sense in which his poetic method looks so simple and yet, as he said himself, his is an art that conceals art. (James Gibson 14)

たしかに、ハーディの詩は単純素朴に見えることも多いのだが、そこには

技巧をこらしたことを隠した技巧が使われていて、そこに「激しさ」が込められていると言えよう。

若い世代の詩人や、後に批評家によって指摘されるこのようなハーディの詩の特徴は、ハーディ自身が詩人の心得として 1879 年 7 月 1 日にメモ帳に書きとめている Leslie Stephen の次の文章と呼応すると言えよう。‘The ultimate aim of the poet should be to touch our hearts by showing his own, and not to exhibit his learning, or his fine taste, or his skill in mimicking the notes of his predecessors.’ (F. E. Hardy 114)

また、C. Day Lewis は、ハーディが詩人としての役割を次のように考えていたと記している。‘To find beauty in ugliness is the province of the poet.’ (C. Day Lewis 152) ハーディの詩はおおむねここに引用した二つの文に添っているといえよう。ハーディは今ここにあるものを、美しいものであれ醜いものであれ直視し、凝視する。すると、今、眼前にある見慣れたものや光景は表面的な有様を超えて、個人的回想から地質学的時間にまでおよぶ過去からの連続性と儚さを内包していることがうかがわれ、事物、人事にまつわるヴィジョンへと昇華され、外部は内面化されて様相を変貌する。詩はその変貌をした様相を表現すべきなのだ。

一方、第一次大戦に出征し、その後詩人として評価された者の作風について、*Poetry of the Great War: An Anthology* の編者たちは次のように述べている。‘In place of the grand, vague diction of the late Victorians, the new poetry offered plain language, simplicity, sharpness of detail, and commitment of realism that did not duck the unpleasant.’ (Hibberd and Onions 9)

Sassoon, Owen らの戦争詩には、このような特徴が確かにある。非常に危険な戦場であって、彼らは詩語、伝統的な詩の形式には余りとらわれず、しかし、今、ここで起こっていることを醜いもの残酷なものまでも直視し、比較的平明な言葉で直截に表現することにより反戦的な詩を書いたといえよう。そして、これらの詩人の特徴は詩人ハーディの特徴と連なっていると言えよ

う。

彼らの戦争詩は残酷、苛烈な内容のものが多く、戦争を批判する根底には、自然は人間にとって厳しい側面を持つことを知りながらも、春ともなれば鳥が鳴き、花が咲くイングランドの緑の野を好む心がある。そして、平凡で鄙びたと言っている環境で暮らすような人々も折にふれ歌を歌い、ダンスに興じる喜びも重視しているようである。

戦争が終わると聞いた時の皆の喜びを歌った Siegfried Sassoon の ‘Everyone Sang’ は、このようなイメージに満ちている。西部戦線で負傷し、傷病兵として本国に送還され反戦運動までした後で再び前線に赴いて終戦を迎えた彼は（平井 316）、その喜びを第一連の二、三行で、囚われていた鳥が急に自由になって飛び立つ喜びのようだと喩えている。‘And I was filled with such delight / As prisoned bird must find in freedom’ (2-3) 兵士たちの明確な言葉にはならない歌のような喜びの感情は、生きて帰れることになったイングランドの故郷の白い花の果樹園、緑の野への懐かしさと結びついてゆく。

また Edward Thomas は、フランスに出征する前のイングランドで軍務についている間に、大戦がいかにイギリスの農村部の暮らしにまで影響を与えているかという角度から反戦詩を書いた。‘As the Team’s Head-Brass’ は、戦時にもなお恋を楽しむ一組のカップルが遠景に表れるものの、詩の大部分を占める前景では、村の男たちの大半は兵役にとられ、広い農場で動く耕作機はただ二台のみの状況の中で、仲間の一人はフランスの前線に行って二日目に戦死したと言う農夫が人手不足の中、只一人でよるめき進む馬を御しながら耕作機で土を掘り起こしている。

‘In memoriam’ (Easter, 1915) は、その副題の示すとおり第一次大戦後初めての復活祭を描いた短詩だが、「夜が来て 森のなかに咲き残る沢山の花々は/復活祭のこの季節 故郷を遠く離れた人々のことを想う」と始まる。だが、その「恋人と花を摘んでいたはずの人々」は、もう「そうすることは もはやない」と簡潔に謡うことにより、いかに戦死者が出たかを痛感させる。‘The Cherry Tree’ は桜の木の垂れた枝から「婚礼を祝う紙吹雪のように散る花びら」

が、桜木のそばの古い道の草の上に降りそそぐのだが、「五月初めの朝、結婚する人など 誰もいないというのに」と終わり、短い詩の持つ衝撃の強さを感じさせる⁴。このような詩における、イングランドの春の美しさを描きつつ、そこで本来ならば恋の喜びを味わい、また結婚するはずの若者が消された有様を詠う詩人としての姿勢も一脈ハーディに通じていると言えるであろう。このような見解に近いと思われる文章を最後に引用しておく。

トマスが心描けていたのは、通俗的な戦争讃美の詩でも厭戦の詩でもなかった。戦場で死んでいく者たち、銃後に残る者たちの戦争に対する気持ちを、自分の死を予感しつつ、愛するイギリスの自然とそこに生きる人々への感情移入を行いながら、ハーディのように自分の中から聞こえてくる声を表現することだったに違いない。（草光 34）

*本稿は、2017年11月11日に、上智大学で開催された第60回日本ハーディ協会大会において、シンポジウム「トマス・ハーディと同時代の文学」で述べたことに若干の加筆をしたものである。

註

1. ハーディの詩のタイトルの後の詩番号は James Gibson によるもので、括弧内に示す。他の詩人の作も含め、詩の引用の後の括弧内の数字は詩行を示す。
2. ‘The Sick Battle of God’ の訳は、森松健介氏による。
3. 例えば Sassoon は大戦前より Thomas Hardy を偉大な詩人と考え、*The Dynasts* から多大な影響を受けていた。‘Sassoon thought Hardy the greatest living poet. Hardy’s verse drama of the Napoleonic wars, *The Dynasts* (1904-8), had explored the heroism, pity and irony of war well before 1914.’ (Hibberd and Onions 13)
4. Edward Thomas の詩の訳は、吉川朗子氏のものを借りた。

引用・参考文献

Hardy, Thomas. *The Complete Poems of Thomas Hardy*. Ed. James Gibson. 1976. rpt. London: Macmillan, 1981.

—, *The Dynasts: an epic drama: of the war with Napoleon, in three parts, nineteen acts, and one hundred and*

thirty scenes: the time covered by action being about ten years. ed. Harold Orel. New Wessex edition, Macmillan, 1978.

Thomas, Edward. *The Collected Poems of Edward Thomas*. Ed. R. George Thomas. Oxford, Oxford at the Clarendon Press, 1978.

Walter, George. ed. *The Penguin Book of First War Poetry*. London: Penguin Books, 2006.

—. *Poems of the Great War 1914-1918*. Penguin Books, 1998.

Bailey, J. O. *The Poetry of Thomas Hardy: A Handbook and Commentary*. Chapel Hill, N. C.: University of North Carolina Press, 1970.

Davie, Donald. *Thomas Hardy and British Poetry*. London: Routledge and Kegan Paul, 1973.

Gibson, James. ‘Thomas Hardy’s Poetry: Poetic Appreciation and Poetic Method.’ *Celebrating Thomas Hardy: Insights and Appreciations*. ed. Charles P. C. Pettit, Basingstroke: Macmillan Press, 1996.

Hardy, Florence Emily. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. 1962; rpt. London: Macmillan, 1965. 『トマス・ハーディの生涯』井出弘之、清水伊津代、永松京子、並木幸光共訳、大阪教育図書、2011.

Hibberd, Dominic and John Onions. Eds. *Poetry of the Great War: An Anthology*. London, Macmillan, 1986.

Lewis, Cecil Day, “The Lyrical Poetry of Thomas Hardy.” *Thomas Hardy Poems: A Case Book*. eds. James Gibson and Trevor Johnson. London: Macmillan, 1979.

Orel, Harold ed. *Critical Essays on Thomas Hardy’s Poetry*. New York: G. K. Hall & Co. 1995.

Pinion, F. B. *A Commentary on the Poems of Thomas Hardy*. London: Macmillan, 1976.

Purdy, Richard Little and Michael Millgate. eds. *The Collected Letters of Thomas Hardy*. Volume Five. Oxford: Clarendon Press, 1980.

Thomas, Edward, untitled essay. *Thomas Hardy Poems: A Case Book*. eds. James Gibson and Trevor Johnson. London: Macmillan, 1979.

草光俊雄、『明け方のホルン——西部戦線と英国詩人』、みすず書房、2006.

中元初美、『現代詩を読む: エリオット、オウエン、ラーキンの作品を中心に』、溪水社、2013.

平井正徳編、『イギリス名詩選』、岩波文庫、1990.

松田徳一郎監修、『リーダーズ英和辞典』、第一版、研究社、1984.

吉川朗子、『エドワード・トマス訳詩集』、春風社、2015.

“Impressions, Used for Artistic Purposes” 1910 年代の Thomas Hardy の詩

並 木 幸 充

I

詩人 Thomas Hardy が何を目指したか、何を重視したかをよく示す一節として、しばしば言及されるのは、「芸術の本質は、その作者の独特なものの見方をはっきり示す特徴を浮き彫りにするように、ありふれた人生の出来事を描く」(Hardy 225) という一文である。ハーディの場合、ここで使われている「その作者の独特なものの見方」というのがしばしば問題になり、それが彼自身の悲観的な人生観、ペシミズムと結びつけられ、彼の作品はそうした哲学を表明するための手段と見なされてきたことは周知の事実である。晩年のハーディはその点に関して、それまで以上に強く反論を加えている。この反論は、単にハーディの神経質な不満の表明というよりも、かなり根本的な創作態度にかかわる意味合いが濃いように思われる。というのも、彼の反論には、すぐあとで触れるように、自分の見解、見方というのは「芸術的目的のために用いられ」るもの、つまり、どう提示されるのかという表現法にかかわる部分にも力点が置かれているからである。そこで本稿の目的は、そうした特徴が、旧来の文学から新しい文学の動きが始まる境界線ともいえる 1910 年代に、詩人ハーディを独特の存在にした要因とどこまでかかわってくるのか、そして、それが、ハーディの詩の表現法に具体的にどのような形で意味を与えているかを考えることにある。

ハーディが実際に悲観哲学との批判に直面し、正面からそれに反論を加えたのは、特に 1917 年から数年のことである。1917 年と 20 年、*Fortnightly* 誌の編集者、William Courtney や昔からの友人の一人、Alfred Noyes から、そのペシミズムに関して批判を受けたとき、ハーディはかなり激しい反論を展開

している。事の発端は、コートニーやノイズが、ハーディの詩や劇に見られる宇宙観なり運命論に触れ、それを作者の科学的哲学大系のように捉えた点にあった。コートニーの意見に対して、ハーディは「作品内の見解はもっぱら“心に映じたもの”、芸術的目的のために用いられた仮の印象にすぎない」(Hardy 375)として退け、また、自分の作品が「宇宙を司る主は愚鈍なる道化師であることを読者に示す」のを目的にしているとノイズから指摘されると、彼が取り上げた詩について一つ一つ反論を加える手紙を12月13日と19日付けで書いている。反論の興味深い一例として、神の視点で語られた‘The Unborn’という作品があり、神がこれから生まれ出ようとするものたちのいる‘Cave’に入り、自分の苦衷を表白する下りがある。

Their eyes were lit with artless trust,
Hope thrilled their every tone;
‘A scene the loveliest, is it not?
A pure delight, a beauty-spot
Where all is gentle, true and just,
And darkness is unknown?’

My heart was anguished for their sake,
I could not frame a word;
And they descried my sunken face,
And seemed to read therein, and trace
The news that pity would not break,
Nor truth leave unaverred.

And as I silently retired
I turned and watched them still,
And they came helter-skelter out,
Driven forward like a rabble rout
Into the world they had so desired
By the all-immanent Will.

(Hynes 1: 344)

生まれ出るのに値しない世界にわざわざ出てくることになる新たな生命に対して、神がなすすべもなく悲しげに見守るというこの詩の内容に、悲観哲学を見いだしたノイズは、同じような主題を扱った一連の詩とあわせて、作者がペシミスティックな世界観・哲学を抱いていると結論づけている。それに対してハーディは、いわゆる自分の哲学なるものは、「奇術ショーに幻惑された子供が感じるような、乱雑に蓄積された印象に過ぎない」(Hardy 410)と反論し、上記の詩については、「形式は想像上のものだが、描かれた感情は特に戦争以来異常でもなければ不道德なものでもない感情に思える」(Hardy 409)と主張している。つまりハーディの反論の根底には、文学作品に描かれた虚構世界が、作者による実際の意見表明とされることへの抵抗と、現実の外界ではなく、心に映った印象世界を表現しようとした試み、手法が理解されていないという意図と手法上の当惑があったようだ。

実際に、ハーディは自分の創作を説明する際に、この「印象」という言葉をしばしば使用している。すでに *Tess of the d'Urbervilles* や *Jude the Obscure* の「序文」の中でも、「情景部分ではもっぱら具体的に表現し、瞑想的部分では断言よりもより印象で満たし」、「一見そう思えるもの、個人的な印象にもっぱら形態と一貫性を与える」ことに触れて、「小説は印象であって議論ではない」と述べている。また、1917年頃には、「詩の使命は印象を記録することであって信念を述べるものではない」(Hardy 377)とも主張しており、自身の創作活動において印象という概念をかなり重視していることがわかる。従って、ハーディにとって‘The Unborn’という詩は、ボーア戦争が終わったあとの混乱した社会風景を見て、それを外面的に写すのではなく、心に映じたままにその実感を再現しようとしたのであって、そこに哲学や思想が介在する余地などないと言いたいのであろう。

虚構か現実の思想かの問題は、作家による個人差もあるので、ここで議論することは控えよう。実際にハーディの詩の中で、ペシミスティックな情景や悲しい事件が描かれていることは誰も否定はしない。要は、そうした要素が必然性なり妥当性を持って芸術的に提示されているのか、そしてその詩的

空間がハーディ自身の言うように印象世界の提示だとすれば、それはハーディの特徴的な表現法と言えるのかどうかを検討すべきであろう。そのためには、他の同時代の詩人たちが、自分たちの印象を詩の中に表現していないのかどうかも検討する必要がある。果たしてそうした詩人たちとハーディとの間に、表現上の類似や相違が見いだされるのであろうか。さらに言えば、技法的にみて、いわゆる文学における印象主義という観点で、ハーディの詩を捉えられるのかどうかという問題もでてこよう。確かに、ハーディ自身は、自分の詩風を「印象主義的」であるといった説明はしていないように思えるが、例えば印象派の絵画について、「絵画芸術の方面より文学の方面で示唆に富む」(Hardy 184)と述べて、「自分自身の目や心に訴えかけてくるもの」が真に把握すべきものだとも述べている。また、「視覚的効果としての現実」よりも、「風景の底に流れる奥深い現実」、「抽象的想像と呼ばれるものの表現」を重視して、後期の Turner の絵をかなり好んだという事実 (Hardy 329) もある。

もう一つ、事実上ハーディの詩論とっていい 1922 年刊行の *Late Lyrics and Earlier With Many Other Verses* に付された「弁明」の中で展開されている論考も思い起こされる。ハーディの詩の uniformity を考えれば、¹⁾ この‘Apology’で述べられた主張は、基本的にはほとんどハーディの詩集全体に当てはまると考えられる。ここで強く打ち出されている点の一つは、自身の詩の創作は、アーノルドの言う「詩の真の役割」である「諸観念の人生への適用」を実践していること、特にしばしば「哲学」と呼ばれる、哲学的方面の諸観念の適用である (Hynes 2: 321) としている。そしてこの「哲学」なるものが、ハーディ自身の説明に従って、あくまで「瞬間瞬間の印象」(Hardy 409) であるとすれば、基本的にハーディの詩の世界は、作者の様々な印象を人生に適用したものと言えるだろうし、実際にそのように理解し得る詩がかなり多いように思える。その点にいち早く目を止めて、Allen Tate は、詩人ハーディが自分の感性を最も偉大に解き放つ点として、「直接の題材に近接し、自由に直接観察、直接印象を記録する」(Tate 307-8)ことを挙げているのかも

しれない。

Geoffrey Bullough は 20 世紀初頭の英詩について次の 5 つの傾向を指摘している。1) Tennyson, Wordsworth, Milton、エリザベス朝作家へさかのぼって、昔のテーマやフォームなりに磨きをかける学問的傾向、2) 形而上詩人などに近接し、複雑で不規則な詩型を利用するカトリック運動、3) ラファエロ前派や象徴主義などの、言葉の暗示という微妙なものに倣う審美的傾向、4) 想像力豊かな目的として都市生活を受け入れ、それに基づいた「リアリティック」な印象主義の傾向、5) 単純な田舎生活への「自然主義的」回帰 (Bullough 44-45)。そして、こうしたすべてのものが様々な形で結合して、‘Georgian Poetry’を形成していったとしている。しかし、ハーディの詩をこれら 5 つの分類に当てはめることは、その詩を一読しただけでも少し無理のように思える。

それに対して、より技法上の観点から見ると、文学に限らず様々な芸術の分野で、20 世紀初頭になると、外界をそのまま受け入れる、目の前の対象を忠実に写し取る従来型の表現法では満足できなくなった芸術家たちが登場してくる。英詩の分野においても、「対象を目にして抱くはっきりしない感情を読者の心の中に作り出すことで対象を描き出す」(Riding & Graves 18) ような、印象主義的と形容される新たな方法が模索され始めている。イギリスにおいてそうした試みが具体的な形となって実を結びはじめたのが 1910 年代であり、イギリスの詩に関しても新しい風が吹き、独特な傾向を示す作品も登場していった。外界の対象が確実に存在すること (being) を疑わず、それを忠実に捉えようとするリアリズムに飽きたらず、新しい作家たちの中には、外界は瞬間的に流動するもの (becoming) と感じ、安定し一貫性を持つものとしては捉えられなくなった (Remak & Weisstein 44) 詩人もいた。変化する対象物をあくまで個人の主観を通して捉えていく傾向を、文学における印象主義という形で理解できるとすれば、²⁾ ハーディの詩を考える上で、それは無視できないものに思われる。

それでは、ハーディが自分の「印象」をどのように表現しているのか。そ

して、そこで使われる印象の表現が、いわゆる印象主義という概念でどの程度理解し得るのかを考察していきたいと思う。なお、議論の拡散を防ぎ、同時代作家の作品も同じレベルで比較検討していくため、印象主義という概念を少し細かく規定し、考察の対象も、悲観哲学や思想的観念そのものではなく、外界の対象を再現する表現法という一面に限定して議論を展開していくことにする。その際に重要になるのは、主体が対象をどのように捉え、どのように表現するかを見極めることである。そのために、対象と主体の心に映じた印象の関係を注視する必要があるだろう。外界である自然ないし風景の取り扱い方については、1910年代には、従来の自然に加えて、都市の景観や雑踏など、対象に興味深い変化が生じているように思われる。いわゆるジョージ朝詩人たちから、イマジズムの詩人、モダン・ポエツ、モダニストと考えられる詩人たちに至るまで、そうした対象をどのように表現しているのか。同時代の詩人たちの表現法と比較しながら、ハーディの個別の詩を読んでいけば、目の前の対象を捉える手法なり意識なりが他の詩人とは多少とも異なっていることが分かるのではないだろうか。

II

印象主義というものを表現技法の観点から捉える場合、最初に確認しておくべき基本的問題が2つあるように思う。第一に、印象主義には絵画的と認識論的という二つの考え方があること。第二に、手法的観点から、印象主義の対象範囲を限定すること。とりわけ、本稿では、対象を象徴的に捉える場合との相違を確認することである。以上の点をあいまいのまま議論を進めてしまうと、ハーディの詩の特徴を把握できないばかりでなく、議論それ自体が判然としないものになってしまうからである。

テクニカルな言葉として印象という語を捉えると、普通誰もが絵画における「印象主義」を連想するであろう。³⁾そこでは、従来の線やパースペクティヴ、色彩などのテクニックを捨て去り、太陽が対象物を照らし出すおりの一瞬の変化なり、光の拡散によるプリズムのような色彩を感覚的に描き出すこ

とが基本となる。Camille Pissarro は、詳細に輪郭を与えるように描くのではなく、「目を一点に固定せず、すべてのものを取り込み、色彩がもののまわりに生み出す反映を観察する」(Nochlin 60)ことをすすめている。こうした点から文学作品の描写が組み立てられた場合、対象を目にしながら、刻々と推移していく瞬間を視覚的に捉える試みが中心になってくるように思われる。本稿ではこうした要素を仮に、A印象主義と呼んでおく。

それに対して、文学の印象主義の生成は、Beverly Gibbs によると、19世紀フランスのリアリズムや自然主義の「直接的所産」(Gibbs 175)とされ、「瞬間的認知から得られた感覚」(176)という主観的要素がリアリズム以上にかかわっているという。そしてその目的は、「外界が我々の感覚や感受性に刻み込むことで、移ろいゆくつかまえない印象を捉えて再生する、あるいは主体と客体の境界を打ち壊すこと」(Remak & Weisstein 54)という点で理解されている。表現法から見た場合、視覚的側面が比較的中心になる A印象主義にくらべ、感覚上の経験がより重視されてくると言えよう。そしてその主眼は、あくまで「提示することであって変更を加えることではない」(Paulk 130) のであり、作者がコメントを加えたり、話を物語ったり、報告をしたりはせず、対象から受けた印象をそのまま提示することを旨とする。要するに、対象から受けた印象を再現し、その印象が対象そのものになっていくのであって(主体と客体の境界が無くなる)、主体が客体についての知識を語るものではない。本稿ではこれを仮に、B印象主義と呼んでおく。A印象主義に関しては、ハーディよりもジョージアンやイマジズムの詩人たちの方に多少とも見られるように思うので、ここでは特に B印象主義に焦点を当てていくことにする。

第二に、文学技法として印象主義を見た場合、具体的にどの作家が印象主義の名で捉えられるのかをめぐって、かなり大きく議論が分かれている(Namiki 124)。その根本的要因の一つは、表現手法としての realism, symbolism, impressionism, post-impressionism, expressionism などがあまりはっきりと分けられていないからである。リアリズムも外界の再現に主眼を置くのだが、視覚

に入った対象をそのまま忠実に写し取ろうとする態度であるのに対して、見る主体の主観を通した形で外界の対象を再現する態度が印象主義である。従って、心に映じた世界を扱いつつ、外界にある対象の再現を目的にするわけであり、描写の力点はもっぱら主体の主観による印象の再現に置かれ、外界そのものと印象世界との境界も、時間の区分もほとんどなくなっていく。それに対して、外界の対象の再現というよりも、初めから主体の主観的意識の流れをもっぱら扱い続ければ、それは印象主義と言うよりポスト印象主義の態度に近接していく。⁴⁾ そのため、Virginia Woolf の *Mrs Dalloway* のような傾向の作品を印象主義の観点からは、少なくともここでは扱わないことにする。

絵画と文学および、印象主義とポスト印象主義の相違に加え、20 世紀初頭で問題になるのは象徴詩の存在である。もちろん Stéphane Mallarmé や Jules Laforgue さながらの詩は少ないが、極めて暗示的作風の詩は少なくないので、ハーディの印象主義的特徴を理解する上でも、具体的に両者を比較する必要があるだろう。まず、ハーディの印象主義と考えられる傾向を、二つの点から見てみよう。一つは、ハーディ自身が、自分の哲学ではなく印象と主張した、外界そのものを主体のフィルターを通して再生した印象が中心になるもので、この種の特徴はハーディの生涯にわたって散見される。

When moiling seems at cease
In the vague void of night-time,
And heaven's wide roomage stormless
Between the dusk and light-time,
And fear at last is formless,
We call the allurements Peace.

Peace, this hid riot, Change,
This revel of quick-cued mumming,
This never truly being,
This evermore becoming,
This spinner's wheel onfleeing

Outside perception's range.

(Hynes 2: 336)

この詩は、1919 年 4 月 4 日、J. M. Murry の求めに応じて、『アセニウム』誌に発表された ‘According to the Mighty Working’ である。一読して第一次大戦が終わった状況が対象として想起され、平和が ‘this hid riot, Change’ であり、安定することがなく絶えず ‘becoming’ の状態で、人の認知を越えるものになっていることが示される。このように、比較的現実の外界についての印象をストレートに扱った詩はハーディには実に多い。本稿ではこうした特徴を B 印象主義 I 型と呼んでおく。先に触れた ‘The Unborn’ や ‘God's Funeral’ などの詩も I 型と呼べるであろう。こうした傾向は時として非常に暗示的にもなり、象徴主義と区別しにくくなるので、念のため、W. B. イェイツの象徴的な詩と比較して簡単に表現法を検討してみたい。

Far-off, most secret, and inviolate Rose,
Enfold me in my hour of hours; where those
Who sought thee in the Holy Sepulchre,
Or in the wine-vat, dwell beyond the stir
And tumult of defeated dreams; and deep
Among pale eyelids, heavy with the sleep
Men have named beauty. ...
... I, too, await
The hour of thy great wind of love and hate.
When shall the stars be blown about the sky,
Like the sparks blown out of a smithy, and die?
Surely thine hour has come, thy great wind blows,
Far-off, most secret, and inviolate Rose?

(Albright, *Poems* 87)

That mirror
Which makes of men a transparency,
Who holds that mirror
And bids us such a breast-bare spectacle see

Of you and me?

That mirror
Whose magic penetrates like a dart,
Who lifts that mirror
And throws our mind back on us, and our heart,
Until we start?

That mirror
Works well in these night hours of ache;
Why in that mirror
Are tincts we never see ourselves once take
When the world is awake?

That mirror
Can test each mortal when unaware;
Yea, that strange mirror
May catch his last thoughts, whole life foul or fair,
Glassing it – where?

(Hynes 2: 159)

一つは 1896 年にイエイツが書いた ‘The Secret Rose’ で、⁶⁾ もう一つの引用は、その二十年くらいあとに書かれたハーディの ‘Moments of Vision’ という詩である。イエイツの詩の引用は最初 7 行と最後 6 行である。軽く読み流すと二つの詩は非常に暗示的傾向を持つという点で類似しているように思える。しかし何を表現しようとしているのかを考えると、かなり明瞭な相違があることに気がつくだろう。イエイツの場合は、バラに呼びかけ、そのバラを「破れた夢の喧騒を越えた」ところに人を至らしめる、何か超越的なものを象徴するような形で捉えている。それが具体的に何を象徴しているかはいろいろと議論が出てくるであろうが、「最も秘密なる犯されることのないばら」と表現されているところから見て、1880 年代にイエイツが初めて出会った、彼の永遠の恋人とされる Maud Gonne のような何か特定のものを指し示

すようにも思える。⁶⁾ しかし、最後の 7 行では「愛と憎しみのバラの大風」が吹いて、我々一切を包み込んでくれることを期待しているようで、そうすると、むしろ Arthur Symonds の *The Symbolist Movement in Literature* が 1899 年に刊行される直前、フランスのサンボリスムがイギリスに輸入されつつあった時代の空気をそのまま反映し、詩人が理想とするものの一部をより大きく暗示していると考えの方が間違いないかもしれない。⁷⁾

一方ハーディの場合、「人を透明なものにする」、「投げ矢のように貫く魔術を持つ」、「心の痛みを伴う夜間に鮮やかに映し出す」、「知らず知らずに人を推し測る」不可思議な鏡を扱っている。もちろんこの鏡は、単に目の前にあるものを写し出すものではなくなっている。Bailey の指摘するように、確かに「鏡は日常的な自己正当化などの虚飾を貫き、魂の色合い（汚点）を明らかにする記憶、内省、良心の象徴」(Bailey 310)であろうが、それは超越的、理想的なものを象徴しているとは言い難いので、その内容をサンボリスム風の象徴として理解するには躊躇せざるを得ない。むしろ、「我々についての真実があたかも鏡に映しだされるように我々にひらめいてくる洞察の間がある」(Pinion 120)という常識的理解に従って、鏡はある種、無意識の精神、心のメタファーと考えられるかもしれない。そしてその「鏡」によって、「自分たちのむき出しの光景」、「見たこともない色合い」、「最後の思いや全人生」のような様々な真実性を示唆する visions が映し出されるとすれば、敢えて言う、「対象と出会った際に精神が受ける直接のインパクトであるためにより正真、真正なもの」(Schapiro 25) としての印象世界を扱った詩としても理解できるように思える。

そして注意したい点として、1910 年代のハーディの印象主義的特徴をより顕著に示す傾向がもう一つあることである。ハーディが描くひらめきの瞬間は、しばしば眼前の世界に限定されず、時間的距離を超越した形で扱われるように思われる。‘Old Furniture’ では、同じ鏡のイメージを用いて、鏡に映し出されたりそくの炎が次第に弱まる中に、そこにいろいろなイメージが写し出され、古い家具に触れた持ち主の手が現れては薄れ、消えては現れ、

持ち主の顔まで浮かび上がってくる。‘To my Father’s Violin’では、弦は切れ、埃にまみれ、音色を失った古いヴァイオリンを見つめる詩人の目には「高音、低音をつまびくと、おまえの四本の細い弦や f 字孔を通してほとばしり出てくる調べを捉えた」(2: 186) おりの光景が時空を越えて映し出されてくる。

ハーディの印象主義に見られるこうした特徴は、印象主義の色彩表現に関して述べた Arnold Hauser の発言を思い起こさせる。ハウザーは、通常印象主義の作家が用いる色は、「日常的に経験する色を変容し、ゆがめた」(Hauser 163) ものになり、「ある対象を見て連想し、長い経験と習慣の結果である‘記憶された色’が、直接的に認知することで得られる具体的印象に取って代わる」(Hauser 163) という。つまり、現実目の前にあるものではなく、かつて目にして心の奥底に沈んでいた印象が時間的距離を置いて再生される（習慣的に経験し蓄積されたものと、心の奥底に染みついた特定のものととの相違はあるが）ものである。

I climbed to the crest,
And, fog-festooned,
The sun lay west
Like a crimson wound:

Like that wound of mine
Of which none knew,
For I’d given no sign
That it pierced me through.
(Hynes 2: 202-3)

この ‘The Wound’ という詩においても、目の前の太陽が、朱色の傷口のように見えていたのが、やがて自分がかつて受けた「あのおりの傷」として写し出されてくる。同時代作家たちがしばしば指摘している、記憶、死、時間というハーディ詩の特徴を踏まえると、1910 年代のハーディの詩には、そうした印象を扱う要素が色濃く反映されているように思う。こうしたハーディ

の特徴を本稿では B 印象主義Ⅱ型と呼んでおく。そこで、もう少し明確な例を挙げて、同時代の詩人たちの描く風景とハーディのそれとを比較し、「人物たちの経験の情緒的中身と同様に経験を提示する手法」が「文学の印象主義に特徴的」(Schapiro 284) であるかどうかを確認してみよう。

では、典型的な例をさらに三つほど取り上げて、再びハーディとイエイツを比較してみたい。いずれも過去を回想し、現実の風景を訪れ、それにまつわる記憶なり ghost なりに対する話し手の心的態度が扱われている。

The nineteenth autumn has come upon me
Since I first made my count;
I saw, before I had well finished,
All suddenly mount
And scatter wheeling in great broken rings
Upon their clamorous wings.

I have looked upon those brilliant creatures,
And now my heart is sore.
All’s changed since I, hearing at twilight,
The first time on this shore,
The bell-beat of their wings above my head,
Trode with a lighter tread.

Unwearied still, lover by lover,
They paddle in the cold
Companionable streams or climb the air;
Their hearts have not grown old;
Passion or conquest, wander where they will,
Attend upon them still.

But now they drift on the still water,
Mysterious, beautiful;
Among what rushes will they build,
By what lake’s edge or pool
Delight men’s eyes when I awake some day

To find they have flown away?

(Albright, *Poems* 180-81)

この作品はイエイツの有名な‘The Wild Swans at Coole’の第2～5連である。これを巻頭に収めた詩集は、1917年に刊行された。第1連では、現在の森と湖の情景を視覚的にそのまま描き、そこに95羽の白鳥の姿を認める。第2連以下になって、19年前の出来事に触れ、目の前の光景に加えて、19年前に自分がはじめてCoole Parkを訪れたおりに目にした、白鳥が一斉に飛び立った光景が重ねられる。第3連では再び現在に戻り、心に痛みを感じ、すべてが昔とは変わってしまったという感慨に耽る。中心になる光景はあくまで現在目の前にある光景であり、それに回想された光景が付け加えられる構造で、両者が補完しあうようになっている。というのも、第4連になると、目の前の白鳥の心は詩人自身の心とは違って「依然として老いを知らず」、「情熱と勝利がやはり彼らには伴っている」とあって、詩人が否が応にも現在との相違を意識させられるからである。従って、それぞれの風景が基本的には存在し、詩人の心情にとって大きな意味を持つことになる。詩人の心は痛みを伴い、すべてが変わってしまったことへの感傷性が感じられるが、対象になっている白鳥の心は、年を重ねないままで、静かなる永遠性を神秘的に美しく漂わせている。詩人が自分と目の前の白鳥を対比しながら風景の変化を物語ることによって、読者からすると、主体と外界の対象がほぼ同等の存在意義を持つものに映るのではないだろうか。もちろん、視覚的に捉えられている風景は、永遠なるものの象徴のように確実に存在している。従って詩人の目はあくまでも（ロマン派流に理想化された）風景そのものにそそがれていることは言うまでもない。表現法という観点から見れば、基本的には主体の心を通した外界の光景の再現が中心とは言い難く、印象主義として理解する必要はないであろう。強いと言えば、白鳥を何かの象徴として表現しようとした世界に近いかもしれない。

一方、以下の詩は、同様の主題を扱っているハーディの‘Beyond the Last

Lamp’の一節である。読み比べてみると、それぞれに対象の捉え方に微妙な相違があることに気がつく。最初の2連は、過去に二人の男女を目にした情景をそのまま描いている。そして第3連では、その数時間後に再び二人の男女を目にして強い印象を受ける。以下30年後の現在の話になる。最後の2連からの引用で、雨の降る夕刻、小道をゆっくりと歩いて行く話し手は、最後の街灯を行きすぎたとき、かつてその場所で、恋人同士と覚しき二人の男女が、重苦しい雰囲気でもの悲しげに何事かをささやいたことに気がつき、足を止める。

Though thirty years of blur and blot
Have slid since I beheld that spot,
And saw in curious converse there
Moving slowly, moving sadly
That mysterious tragic pair,
Its olden look may linger on—
All but the couple; they have gone

Whither? Who knows, indeed.... And yet
To me, when nights are weird and wet,
Without those comrades there at tryst
Creeping slowly, creeping sadly,
That lone lane does not exist.
There they seem brooding on their pain,
And will, while such a lane remain.

(Hynes 2: 21)

イエイツの詩もハーディの詩も、時の経過を経て、思い出の場所を訪れる主題は類似しているが、一読してすぐに対象の取り扱い方に興味深い相違があることに気づかされる。ハーディの場合も確かに「目に見た」光景を詩人が思い出す形式をとる。しかし、現在目の前にある光景は、たとえ存在していてもあまり意味を持たなくなり、次第に詩人の印象世界に取って代わられて

いく。30 年前印象に残ったときの光景の方が、より大きな存在となって目の前に現前している。あの時目にした二人の恋人たちの顔つきも幻として消え去ることはなく、くっきりと心に刻み込まれている。とりわけ気味の悪い夜には、話し手にとって、「この友たちなくして・・・あの寂しい小道などありはしない」と思えるくらい、かつての印象世界が強く残ってくる。そして、現在と過去という時の区分もあいまいになり、過去の印象が、事実上現在詩人の心を占める実景となって存在するようになる。‘mysterious tragic pair’が心の痛みにさいなまれている様子は消え去ることはなく、詩人にリアルな存在となっている。目の前にあるはずの外界はほとんど消え去り、まさしく心に刻まれた光景こそがすべてとなる。

Plunging and labouring on in a tide of visions,
Dolorous and dear,
Forward I pushed my way as amid waste waters
Stretching around,
Through whose eddies there glimmered the custom'd landscape
Yonder and near

Blotted to feeble mist. And the coomb and the upland
Coppice-crowned,
Ancient chalk-pit, milestone, rills in the grass-flat
Stroked by the light
Seemed but a ghost-like gauze, and no substantial
Meadow or mound.

What were the infinite spectacles featuring foremost
Under my sight,
Hindering me to discern my paced advancement
Lengthening to miles;
What were the re-creations killing the daytime
As by the night?

O they were speechful faces, gazing insistent,

Some as with smiles,
Some as with slow-born tears that brinily trundled
Over the wrecked
Cheeks that were fair in their flush-time, ash now with anguish,
Harrowed by wiles.

(Hynes 2: 7)

この詩は、『状況の風刺』の巻頭を飾る ‘In Front of the Landscape’ の冒頭 4 連の引用である。霧の中を詩人がさまよい歩くような情景を扱い、「痛ましくいとしい幻影の湖」の中に入っていく。H.C. Duffin の言う通り、この作品は、「詩人が、肉体は現在の物質的世界をさまよい、精神は幻影や亡霊に取り憑かれる奇妙な二重生活への理解を深める」(Bailey 261) ものではある。外界の対象は、初めのうちは歩いていく詩人の目の前に確かに存在してはいるが、その眼前にある実際の風景は次第にその意味を喪失していく。見慣れた風景にうっすらと霞がかかって、本来の牧草地や丘陵ではなくなり、現実の風景は幽霊のようなうすぎぬにすぎなく思え、詩人にとってやがて、‘the custom'd landscape’ は無意味なものになり、‘the infinite spectacles,’ ‘the re-creations’の方がより強く浮かび上がってくる。つまり、感じた印象が客体そのものにとって代わって再生が行われる。浮かび上がってくる「無限の精霊」、‘the re-creations’ に対して、詩人は思わず、これはいったい何なのかと問いかけている。このことは、目の前の印象風景を、意識的に自分が回想した世界として物語っているのではなく（自分で認識できないものを回想するわけではない）、現前の光景は意識的な知的作業によるものではなく、心に刻まれていたものが自ずと目の前に現れたことになる。物理的に存在していた風景に代わって、詩人の脳裏に焼き付けられていた印象が瞬時に再生され、それこそが実景として取って代わってくるわけだ。目の前に現実世界があって、そこから昔を回想する場合、現在と過去に時間的な距離感が多少とも生じてくるものだが、ハーディの詩には、外界の対象がイコール詩人の印象世界になることが生じる。風景そのものに意味を添えるのはあくまで詩人の主観、脳裏

に刻み込まれたかつての印象に他ならず、時間性が喪失し、現在と過去の隔たりはほとんど意識されなくなる。事実、第4連で導入された‘speechful faces’への思いが、これ以降のスタンザの中心になり、詩人の‘the intenser / Stare of the mind’ (9) の前に次々にその具体的な姿が現れてくる。ここまできると、この印象の表現は、現在の意志とはかかわりなく、再生世界そのものに自ずと没入していくように思えるであろう。

視覚的というより触覚的要素が中心になってはいるが、水盤の中に手を浸すたびに、溪流の中に落としてしまったコップを捜そうと、かつての自分と妻が、川の水に腕を入れたときの光景が、そのおりの心情ともども浮かび上がってくる‘Under the Waterfall’の世界も、同種の表現が使われていると考えられる。また、‘Beeny Cliff’では、荒々しく不気味なビーニーの断崖が描かれ、その現在の様相が強く出されてはいるものの、冒頭第一連と第二連には、荒涼とした海岸の光景以上に、詩人の心の奥底にある光景が再現される。

O the opal and the sapphire of that wandering western sea,
And the woman riding high above with bright hair flapping free—
The woman whom I loved so, and who loyally loved me.

The pale mews plained below us, and the waves seemed far away
In a nether sky, engrossed in saying their ceaseless babbling say,
As we laughed light-heartedly aloft on that clear-sunned March day.

(Hynes 2: 62)

こうしてみると、1910年代のハーディの詩の特徴を、上述の観点から、B印象主義Ⅱ型として理解することもあながち不当ではないだろう。そうすることでこの時期のハーディの表現法の一端がよりはっきりと見えてくるように思えるからだ。⁸⁾

以上の点をより具体的に検証するために、もう少し広く同時代詩人の作品と比較検討する必要があるが、それは稿を改めて論じたい。

注

本稿は4部構成の論考の第2部に相当し、第1部は本年度、第3部は来年度出版を予定しているので、あわせてお読み願えれば幸いである。

1) ハーディの詩集の全体的特徴に関しては、*The Oxford Companion to Twentieth-Century Poetry* の記述が標準的な理解を示している。そこでは詩集全般にわたって、‘uniformity’ と ‘variety’ が特徴として挙げられている (211)。60年近くにわたって書き続けられた詩でも、そのパワーの点や、主題や技法、情調の面でも、発展、成長、退化などの変化が見られないという意味で、「均質的」であり、また、抒情詩、バラッド、ソネット、物語詩、冥想詩、ラヴソングなどあらゆる種類の詩があり、詩型や韻律、押韻、リズムなど、実に変化に富んでいる点で「多様性」がある。

2) 印象主義において、何よりも印象を重視するのは、Claude Monet が言うように、「最初に本当に目にするものが最も真実であり偏見の入らないもの」(Nochlin 35)であるからである。それを踏まえて、Meyer Schapiro は、「印象は最初の経験であって、思考によって加工、上積みされたものではない。印象は、対象と出会った際に、精神が受ける直接のインパクトであり、従って、冥想や訓練、空想や伝統などから形成される抽象的観念よりも、より正真にして真正で信頼できるもの」(Schapiro 25) と述べている。

3) フランスで最初の印象派絵画展は1874年であり、8回目の最後の展覧会が1886年である。この年を堺に、統一的なグループとしての印象主義運動は終焉を迎え、そのあとに登場したのが、ポスト印象主義の絵画であるが、その運動も1906年、Cezanne の死によって終わりをつける(Hauser 164)。文学の場合の印象主義は、絵画とはかなり時間差があった。

4) ポスト印象主義がイギリスで意識されるようになったのは、1910年11月、ロンドンの Grafton Galleries で、‘Manet and the Post-Impressionists’が開催されて以降である。そこで展示されていた Cézanne, Matisse, Picasso, Van Gogh, Gauguin 等の絵画が、「憤激と哄笑の発作に駆られた」(Woolf 153) 観客から批判され、「その絵は無礼きわまる、破壊的で児童に等しい、イギリスの公衆を侮辱したもので、その責任者は愚か者かペテン師か、ならず者だ」(Woolf 154)と酷評された。第二回目のポスト印象主義展覧会は1912年10月に開催され、「これらの芸術家たちの目的は、自分の技術を見せつけ、知識をあからさまに示すのではなく、絵画や彫像によって、何らかの精神的経験を表現しようとする事」(Woolf 177)と考えられている。

5) この詩が収録されたイェイツの詩集 *The Wind among the Reeds* は「イェイツの象徴主義が本当の

意味で最も見られる詩集」(Larrissy, Introduction: xv)であり、それを出版した当時、「イエイツは、感情の複雑さを直接的に明言するのではなく、様々に間接的にさっと触れることでそれを喚起するシンボリストの目的を模倣した」(Bullough 31) という。

6) イエイツによるバラの題材については、Daniel Albright のコメントが興味深い。「バラは、歴史的部分と、Maud Gonne という特定の女性の二つの極に分かれる。非常に豊かで含みの多い状態のものであり、ほぼ象徴主義そのものの象徴になる。あらゆる美しいものを一体化したという主張、上へ上へと向かっていくすべてが集まってくる仮想上の極致である」(Albright 427)

7) イエイツ後期の作品、‘Among School Children’では、教室での子供たちの光景から、第二連以降、詩人の瞑想が始まり、Leda という神話のイメージが導入され、第三連で、‘daughters of the swan can share something of every paddler’s heritage’の神話のイメージが次々と各連に連動していく。このイメージは現前の子供たちのいる光景とは直接かわりはなく、現実世界が直接的に詩人に喚起するメタファーとか印象というより、現実とは別次元の夢想、あるいは一種の象徴として使われている。現実を超絶した理想的世界をバラなどによって象徴させる手法を考えると、イエイツのような象徴詩的作品は、あまりハーディの詩には見られないと言えるかもしれない。

8) もちろんハーディの詩にも、こうした例とは異なり、‘Where the Picnic Was’や‘St Launce’s Revisited’などでは、昔の土地を再訪して回想に浸る設定ではあるが、結局、‘What waste though, / When I know them vanished / Under earth ; yea, banished / Ever into nought!’ (Hynes 2: 69) のように、光景がむなしく消えていくという点で、普通の回想詩の域を出ない作品もある。博物館で古い礎石を目にして、それがギリシアの神殿で本来使われていた当時の様を思い描き、パウロの説教の声もその石は響かせたことを連想する ‘In the British Museum’も、心に映し出された印象が根底にある詩とは言えない。主体と対象の境界が失われてはじめて、印象主義的な詩が生み出されるように思われる。

Works Cited

Albright, Daniel, ed. *W. B. Yeats: The Poems*. London: Dent, 1990.

Bailey, J. O. *The Poetry of Thomas Hardy: A Handbook and Commentary*. Chapel Hill: U. of North Carolina P, 1970.

Bullough, Geoffrey. *The Trend of Modern Poetry*. London: Oliver & Boyd, 1941.

Gibbs, Beverly Jean. ‘Impressionism as a Literary Movement.’ *The Modern Language Journal*. Ed. Julio del Toro and Ann Arbor. St. Louise: The National Federation of Modern Language Teachers Associations, 1952.

Hamilton, Ian, ed. *The Oxford Companion to Twentieth-Century Poetry*. Oxford: OUP, 1994.

Hardy, Florence E. *The Life of Thomas Hardy*. Toronto: Macmillan, 1962.

Hauser, Arnold. *The Social History of Art*. Vol. 4. 1951. London: Routledge, 1995.

Hynes, Samuel, ed. *The Complete Poetical Works of Thomas Hardy*. 5 vols. Oxford: Clarendon, 1982.

Larrissy, Edward, ed. *W. B. Yeats: The Major Works*. Oxford: OUP, 2001.

Namiki, Yukimitsu. *Sources of Creativity: Humour and Literary Impressionism in Chekhov and Mansfield*. Tokyo: Kinseido, 2010.

Nochlin, Linda. *Impressionism and Post-Impressionism: 1874-1904*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966.

Paulk, Sarah F. “The Aesthetics of Impressionism: Studies in Art and Literature.” Diss. The Florida State U, 1974.

Pinion, F.B. *A Commentary on the Poems of Thomas Hardy*. London: Macmillan, 1976.

Remak, Henry H. H. & Ulrich Weisstein, eds. *Yearbook of Comparative and General Literature 17*. Bloomington: Indiana UP, 1968.

Riding, Laura and Robert Graves. *A Survey of Modernist Poetry*. 1927. Manchester: Carcanet, 2002.

Schapiro, Meyer. *Impressionism: Reflections and Perceptions*. New York: George Braziller, 1997.

Tate, Allen. ‘Hardy’s Philosophic Metaphors.’ *Thomas Hardy: Critical Assessments*. Vol. 3. Ed. Graham Clarke. Mountfield: Helm Information, 1993.

Woolf, Virginia. *Roger Fry: A Biography*. London: Hogarth Press, 1940.

Thomas Hardy と Modernism、 あるいは Modernism から Thomas Hardy へ

中 谷 久 一

英国のいわゆる Modernism は、19 世紀小説という「偉大な父」に対する反抗という側面がある。Thomas Hardy はと言えば、19 世紀半ばに生まれたが、20 世紀最初の大戦も越えて生き延びた。彼の位置としては、活躍した時期および作品の内実に照らし合わせても、「中間的」であり、微妙とも言えるだろう。19 世紀を生きた人でもあるから、単に「『偉大な父』への反抗」という括りに収まりはしない。Hardy が生み出した作品群は、Modernism への過渡期とも準備期(proto-modernism)とも形容できるだろうし、これに関する種々の論考もすでにあるだろう。

以下の考察において第 1 節と第 2 節は、Thomas Hardy と Modernism と銘打つより、Modernism から Thomas Hardy への遡行の旅と言ったほうがいいのかもしれない。あるいは、Modernism の眼鏡で、Hardy を遠望あるいは瞥見した記録である。第 3 節と第 4 節は、19 世紀も 20 世紀も含めたかなり広い視野で、Hardy を眺めてみた。荒っぽさをご海容いただければ有り難い。

1

Modernism 詩(例えば T. S. Eliot のそれ)は、20 世紀におけるフランス象徴派の再来だ、などと言われる。Hardy は晩年、小説から詩へと移行する(詩作への情熱は元々あったようだが)。Modernist の一人、Virginia Woolf も『波』(*The Waves*, 1931)において詩を志向する。Edmund Wilson は『アクセルの城』(*Axel's Castle*, 1931)の中で、象徴派の詩を次のように定義する。少々長いが引用する。

The assumption which underlay Symbolism lead us to formulate some such doctrine as the following: Every feeling or sensation we have, every moment of consciousness, is different from each other; and it is, in consequence, impossible to render our sensations as we actually experience them through the conventional and universal language of ordinary literature. Each poet has his unique personality; each of his moments has its special tone, its special combination of elements. And it is the poet's task to find, to invent, the special language which will alone be capable of expressing his personality and feelings. Such a language must make use of symbols: what is so special, so fleeting and so vague cannot be conveyed by direct statement or description, but only by a succession of words, of images which will serve to suggest it to reader. The Symbolists themselves, full of the idea of producing with poetry effects like those of music, tended to think of these images as possessing an abstract value like musical notes and chords. (Wilson, 24, underlines mine)

詩人がその個性や感情を表現するには、日常言語ではなく特殊な言語が必要である。その特殊言語は、象徴を使うものである。音符や和音のように、語やイメージを連ねていくのだ。Wilson は、彼にとっての同時代文学つまり Modernism のそれは、「象徴派の発展形」(‘the development of Symbolism’) (Wilson, 27)だと言う。

象徴派の詩は音楽を目指す。音楽といえば、Hardy はヴァイオリンを弾き、James Joyce は歌手を志望し、Woolf は執筆の際に蓄音機で Beethoven を聞いた。

Mallarmé ら象徴派の詩に関しては、Julia Kristeva が、‘the symbolic’ と ‘the semiotic’ という概念を用いて分析している。Raman Selden が、この 2 つの概念を分かりやすく解説してくれる。

Human beings are from the beginning a space across which physical and psychic impulses flow rhythmically. This indefinite flow of impulses is gradually regulated by the constraints of family and society (potty-training, gender-identification, separation of public and private, and so on). (...) A disorganized prelinguistic flux of movements, gestures, sounds and rhythms lays a foundation of semiotic material which remains active beneath the mature linguistic performance of the adult. She [Kristeva] calls this material “semiotic” because it works like an unorganized signifying process. (...) The symbolic places subjects in their positions and makes it

possible for them to have identities. (Selden, 83, parenthesis and omissions mine)

‘the symbolic’ は、言語や法律など社会のさまざまなコードが属する領域。一方 ‘the semiotic’ は、前言語や無意識が含まれる領域で、‘the symbolic’ に揺さぶりをかける。音楽、リズムは後者に属する。さらに言えば、幼児の叫び声、母音発音、身振り。韻律、洒落、ナンセンス。前者をよく出来た一つの壺に喩えるなら、後者はそれに亀裂を生じさせる振動である。日常言語が ‘the symbolic’ であるとしたら、それに ‘the semiotic’ が揺さぶりをかけた「特殊言語」が詩、というわけだ。

その「特殊言語」で英語によるものとして、Kristeva が例にあげるのは Faulkner である。小説というジャンルに一応は分類されるとはいえ、そのテクストは詩的ではある。

I had forgotten the glass, but I could hands can see cooling fingers invisible
swan-throat where less than Moses rod the glass touch tentative not to drumming
lean cool throat drumming cooling the metal the glass full overfull cooling the
glass ...

from *Sound and Fury*. (『ポリローグ』、273)

統辞はかなり乱れ、「A は B だ」という断言的、一元的な述語作用が「無限化」され、複数の意味を獲得する。それは言語の指示作用の複数化であり、言い難い何ものかの存在をわれわれに明らかにする。⁽¹⁾

T. S. Eliot らの Modernism 詩に見られる断片性は、詩全体の大きな統辞をぐらつかせ転覆させかねないものだ。断片をつなぎ合わせるコラージュの手法は、象徴詩の手法、Wilson の言う「イメージの連続 (succession of images)」に重なるだろう。また断片性は、都市の風景の特徴の一つであり、後で述べる soundscape 理論につながっていく。詩は「特殊言語」でありながら、都市の日常空間を模すものにもなっていく。

Kristeva の分析手法から得られるフランス象徴詩や英米 Modernism の「革新性」を、Hardy の詩に見ることはできないようだ。Hardy 詩の韻律を研究する Dennis Taylor は、次のように語る。

[T]he newness of Hardy’s poetry was its achievement of a kind of mimesis which crowned the great insights of Victorian prosody. (Taylor, 123, underline mine)

[Hardy] imitates in more complex and interesting ways the impression that the rhythm of the outer world seems to mingle with his thoughts, and the impression that the verse skeleton is the obsolescent form of the experience which it frames. (...) When he resumed his poetic career in the 1890s, he proceeded to take traditional verse forms, break them down into their constituents, and recombine them in more compelling ways. (Taylor, 125, parenthesis, omission and underline mine)

Hardy の詩は「外界とそれに呼応する詩人の思考の模倣 (ミメシス)」である。さらには、現代風の言葉を使えば既存の詩的技法を自分用に「カスタマイズ」して、Levi-Strauss の用語を使えば「ブリコラージュ」して彼は詩を作る、ということか。

A shaded lamp and a waving blind,
And the beat of a clock from a distant floor:
On this scene enter—winged, horned, and spined—
A longlegs, a moth, and a dumbledore;
While ’mid my page there idly stands
A sleepy fly, that rubs its hands...

From ‘An August Midnight’

Taylor は上記の詩節を引用しながら、こう評言する。

The remainder of the poem is a subtle mixture of iambic and trisyllabic rhythms in which are blended the sounds of the clock and the blind careering of

bugs. (Taylor, 132)

詩のリズムが詠われている内容に呼応し、8月の深夜（外界）に響く音（時計や虫が発するそれ）を模倣する。詩のリズムは、詩人が思考を紡ぐリズムでもある。詩には poetic license があり統辞は散文と異なるのだが、Hardy は既存の定型（例えば iambic）を自己流に用いながら、詩作する。

伝統的な形式・定型 (the symbolic) をカスタマイズするところが、Hardy の中に蠢く the semiotic の力を感じさせる

「模倣（ミメシス）」については、第4節で述べるルネサンス以降の視覚の専制、印象主義の問題に絡んでくるだろう。

2

Alex Ross は 20 世紀初頭の音楽について、こう語る。

十九世紀の大部分において、音楽は精神の劇場で会った。今や作曲家たちは肉体の音楽を作っている。メロディは語りのパターンをたどる。リズムはダンスのエネルギーに適応する。音楽形式はより簡潔に明確になった。響きはありのままの生活の硬度を備えていた。(ロス、80)

Stravinsky の『春の祭典』(*Le Sacre du Printemps*, 1913) は、複雑なリズムと不協和音に満ちている。この作品は、意外にも都会の喧騒を反映しているのだ。都市を歩けば、様々な音が無関係に飛び交い、街に連なる建物も有機的連携を失っている。

詩もまたリズムが重要である。T. S. Eliot は、カタカタとタイプライターを叩くように作詩することを理想とした。

T. S. Eliot が詩を批評する際に用いた用語のひとつに、‘dissociation of sensibility’ がある。

In Chapman especially there is a direct sensuous apprehension of thought, or a recreation of thought into feeling, which is exactly what we find in Donne. (...)

The poets of the seventeenth century, the successors of the dramatists of the sixteenth, possessed a mechanism of sensibility which could devour any kind of experience. They are simple, artificial, difficult, or fantastic, as their predecessors were; no less nor more than Dante, Guido Cavalcanti, Guinicelli, or Cino. In the seventeenth century a dissociation of sensibility set in, from which we have never recovered; (‘The Metaphysical Poets’, Eliot, 63-64, underlines and omission mine)

詩において、かつては思考を感覚的に把握することが出来ていた。前節の流れを引き継げば、the symbolic と the semiotic が均衡を保ち、詩の言表を形作っていた、とでも言えるか。それが 17 世紀に入って、思考と感覚が分離した状態 (dissociation of sensibility) が現れる。この状態は、Eliot の時代に至っても修復されていない、という。(これまた、後述するルネサンス以降の視覚の専制という問題にも絡んでくるだろう。)

とはいえ、dissociation of sensibility を修復するとは如何なることか。Eliot は説く。

[P]oetry must not stray too far from ordinary everyday language which we use and hear. Whether poetry is accentual or syllabic, rhymed or rhymeless, formal or free, it cannot afford to lose its contact with the changing language of common intercourse. (‘The Music of Poetry’, Eliot, 110, parenthesis and underline mine)

詩は日常言語から離れすぎてはいけない。Wilson によればフランス象徴派の「特殊言語」を継承する Eliot だが、彼曰く、日常言語と離れてもいけない、と。詩は特殊言語でありながら、日常を模すものでもある。そういえば Wilson は、Modernism は「象徴派と自然主義との融合もしくは格闘」(‘[Symbolism’s] fusion or conflict with Naturalism’) (Wilson, 27, parenthesis mine) とも述べていた。

この節の冒頭で言及した、都会の喧騒を反映する、リズムに重きをおく 20 世紀初頭音楽の話がここで関連をする。

soundscape 理論というものがある。Haydn や Mozart を取り巻いていた音の環境（音景）と、Mahler 以降のそれは違うと言う。前者は田園の音景を、後者は都会のそれを模し、反映する。

西洋古典音楽について、鳥越けい子は次のように論じる。

西洋の芸術音楽は、その音素材をいわゆる「楽音」のみに規定し、「楽音」に対し他の様々な環境音を「非楽音」とし、両者を厳格に区別していた。この「音楽の音＝楽音」と「日常生活における環境音＝非楽音」との間の厚い壁は、(...) 二〇世紀の音楽における様々な試みの中で徐々に取り外されてきた。（鳥越、40、下線と中略は筆者）

例えば Eric Satie は晩年「家具の音楽」と称し、音楽の日常空間化を試みる。コンサートホールという非日常的な空間に閉じこもっていた音楽作品を、日常空間に引き戻そうとした。「家具の音楽」が、「楽音」以外の「日常の環境音」と共に聞きとられることを望んだ。⁽²⁾

再び Eliot に耳を傾けよう。

Some poetry is meant to be sung; most poetry, in modern times, is meant to be spoken—and there are many other things to be spoken of besides the murmur of innumerable bees or the moan of doves in immemorial elms. Dissonance, even cacophony, has its place; ('The Music of Poetry', Eliot, 112, underline mine)

現代の詩は「しゃべる」。日常に数多存在する「不協和音」を取り入れる。Eliot の 'The Love Song of J. Alfred Prufrock' (1915) では、たしかに Prufrock は滔々とおしゃべりする。20 世紀初頭の詩と音楽の試みが共振する。背後に、芸術家を取り巻く音の風景の変化、あるいはその中心の移行がある。

田園と都市。都市の音は、とりわけ忙しく乾いたものである。T. S. Eliot にとって通常の音景は都市のそれ、一方 Hardy にとって馴染みある音景は田園、Dorset のそれであろうか。

田園の音景はまた、「アウラ」が存在する空間に属するものだろう。ベン

ヤミンは「アウラ」を説明するとき、次のように述べる。

ある夏の日の午後、ねそべったまま、地平線をかざる山なみや、影を投げかける樹の枝を目で追う——これが山なみの、あるいは樹の枝のアウラを呼吸することである。（ベンヤミン、16）

この「アウラ」は、都市で消滅する。

Virginia Woolf はハーディ小説論 ('The Novels of Thomas Hardy') の中で、Hardy は自然を詳細かつ巧みに観察すると指摘し、「英国風景画家の一人となっても不思議ではない」と称え (CR2, 246)、*Under the Greenwood Tree* の次の一節を引用している。

Dick said nothing; and the stillness was disturbed only by some small bird that was being killed by an owl in the adjoining wood, whose cry passed into silence without mingling with it. (CR2, 314)

さらに言えば、*Far from the Madding Crowd* という作品があり、その題名が示すように、Hardy にとっての基本的な音景は、田園のそれだろう。その音景に囲まれ、Hardy は詩を書いた。既存の詩的技法をブリコラージュしながら。

3

この節では、Hardy の言う 'the Immanent Will' について考えてみたい。

Encyclopedia Britannica on line で Michael Millgate が *The Dynasts* (1903, 1905, 1908) を論じる件りに、次のような説明がある。

The Dynasts as a whole served to project his central vision of a universe governed by the purposeless movements of a blind, unconscious force that he called the Immanent Will. (Millgate, 'Thomas Hardy: Poetry')

何の目的もなく働く、盲目的で無意識な力に、世界は支配されていると Hardy は見る。そして、この力が ‘the Immanent Will’ である、と。

これについて、欧州という括りの中で、時と空間は違うけれど（ということは、厳密にはそれぞれ別ものだというご批判は当然あるが、怖いもの知らずで）、荒い一筋の系譜をたどってみたい。また ‘the Immanent Will’ は、人間の内にも外にも存在するものと解釈する。

まずは Arthur Schopenhauer (1788-1860)。「世界は、無根拠で盲目的な意志の現象だ」とする彼の哲学は、容易に Hardy を連想させるだろう。

Ernst Mach (1838-1916) といえ、日本ではマッハ数の由来主で知られているが、哲学者でもあった。ろうそくの炎が赤いのは、炎自体が赤いのか、見る者の網膜が赤さを感じるだけなのか。Mach によれば、どちらでもない。「赤さ」という「感性的要素」が現前しているだけなのだ。言い換えれば、炎とそれを見る者との「間」に「赤い」という現象が生じているのである（野家、9-10）。この考え方は、人間主体中心の視座あるいは世界観を相対化し、ぐらつかせる。

Sigmund Freud (1856-1939) が『夢解釈』(*Die Traumdeutung*) を発表したのは 1900 年。この人に関しては、説明を俟たないとも思う。主体の意識が世界を制御しているのではなく、むしろ意識されない「或るもの」、「無意識」に操られているという発想転換をもたらした。「無意識」は意識されないからこそ「無意識」であり、それは内在する(immanent)「或るもの」として形容されるだろう。

Ferdinand de Saussure (1857-1913) は 1906 年から 1911 年にかけて、ジュネーブ大学で「一般言語学講義」を行う。この講義を弟子がまとめたものが出版され、20 世紀の人文科学に多大な影響を与える。それは衆知のことと思われるが、彼が最晩年アナグラムの研究に没頭したこともまた知られている。アナグラムの意図された文字列だけでなく、それを意図していない文字列にさえ、人は我知らず「暗号」を読みとってしまう。⁽³⁾「無意識」が推進力の一翼を

担う、そうした「暗号」による（誤謬も含めた）意思疎通の学、「特殊言語学」を彼は構想していたのではなかろうか。

ここで詩人を二人挙げる。フランス象徴派の詩人 Arthur Rimbaud (1854-1891) は、詩人であるための心得として、こう認める。

It is a mistake to say: I think. One ought to say: I am thought. (Nicholls, 30)

「私は思考する」ではなく、「私は（何者かによって）思考されている」。この一節は、のちに Surrealism の金科玉条となる。「私」以外の「或るもの」が「私」を動かしている。T. S. Eliot (1888-1965) は、詩作を学ぶことをこう表現する。

[W]e learn by imitation indeed, but by a deeper imitation than is achieved by analysis of style. When we imitated Shelly, it was not so much from a desire to write as he did, as from an invasion of the adolescent self by Shelly, (‘The Music of Poetry’, Eliot, 108, parenthesis mine)

Shelly の詩を真似るとは、もはや存在しないはずの、若き Shelly の自我に乗っ取られること。「私」以外の、幽霊のような「或るもの」が「私」を支配するのである。

Micheal Polanyi (1891-1976)。彼は「暗黙知」の存在を説く。どういうことか。彼は、心理学者ラザルスとマックリアリによる、次のような実験と結果を紹介している。

この二人は被験者に多数のでたらめな綴り字を見せ、いくつかの特定の綴り字を見せた後では電気ショックを与えた。間もなく被験者は「ショック綴り字」を目にするだけで、電気ショックを予期しているような兆候を示すようになった。ところが訊いてみると、被験者はどれが「ショック綴り字」なのやら見分けがまるでついていないのだ。（ポランニー、23）

電気ショックを受けた被験者たちは、意識とは別の領域で「ショック綴り字」に反応するようになる。その領域とは、「暗黙知」の領域である。「私」ではない「或るもの」の存在が、ここでも確認される。

1960年代、70年代に隆盛を極めた構造主義も、人間主体あるいは「私」が世界の中心ではなく、むしろ、通常不可視の構造に支配されている、というヴィジョンが根底にあった。第1節で言及した Kristeva の考える the semiotic というのも、主体を突きあげ続け、ときにそれを解体させかねない「何ものか」の所在を示さんとする概念装置と言える。

Virginia Woolf は Hardy が書く小説の無骨さを指摘しつつ、そこに新鮮さと、表現されえないもの（‘the unexpressed’）へと迫るものを見出している。そして、こう評する。

It is as if Hardy himself were not quite aware of what he did, (CR2, 248)

Hardy もまた、the semiotic の突き上げに自己をぐらつかせながら、創作をしたのかもしれない。

荒削りの系譜は以上で終わりだが、この節の最後に、Hardy の短編小論を一つものす。

Hardy の短編に ‘The Withered Arm’(1888)という作品がある。小地主 Lodge の先妻で今は乳搾りの女 Rhoda と、美しい後妻 Gertrude の物語である。Gertrude がどんな女か気にかけていた Rhoda だが、いざ彼女に出会ってしまうと好感を持つ。そして自らを非難する。

というのは、出会う前夜に Gertrude が夢に現れ、結婚指輪を見せつけながら嘲るように左腕を突き出してくる。Rhoda はその左腕をむんずと掴まえ、床に叩きつけた。そんな生々しい夢の記憶を引きずっていたのだが、実際の Gertrude はまるで違う、優しい女性だったからだ。

Gertrude は、病にとり憑かれて痛む左腕を Rhoda に見せる。その腕には、

Rhoda が夢の中で掴んだときの指の形に似た痣があった。Gertrude は無論、Rhoda の夢のことは知らない。

精神分析では、ざっくり言えば、「夢」は「無意識」が表象されたものである。その「夢」が現実化するところが、物語、フィクションである。すわ、これは怪奇譚かと読者は思うのだが、この短編はその枠組みにうまく収まらない。Rhoda は、「魔女」としての自らの役どころに違和感を覚えるのである。

‘Oh, can it be,’ she said to herself, when her visitor had departed, ‘that I exercise a malignant power over people against my own will? She knew that she had been slyly called a witch since her fall; but never having understood why that particular stigma had been attached to her, it had passed disregarded. Could this be the explanation, and such things as this ever happened before? (Hardy, 53)

Gertrude の腕はますます具合が悪くなり、罪悪感に苛まれる Rhoda は、まじない師のもとに彼女を連れていく。腕の病が自らの所業であることが明るみに出るのを覚悟して。はたして、まじない師と二人きりになった Gertrude は病の源を知る。（陰で Rhoda はその様子を見ている。）帰り道、気まずい空気が二人の間に漂う。

‘Was it you who first proposed coming here?’ Mrs Lodge suddenly inquired, after a long pause. ‘How very odd, if you did.’ ‘No. But I am not sorry we have come, all things considered,’ she replied. For the first time a sense of triumph possessed her, (Hardy, 58)

話の流れからすると、Rhoda は真実を知られ動転するのかと読者は予想する。だがその期待は裏切られ、彼女は勝利感にとらわれる。理性に統御された Rhoda の意識に、無意識の欲動が噴出したかのようだ。また、作者 Hardy が意識的に統御するテキストに、彼の無意識が小さいながら攪乱をもたらしたかのようだ。⁽⁴⁾

結局まじない師の言葉に従い、Gertrude は左腕を治すため、絞首刑に処された罪人の首にその腕を押しつけるという荒療治を敢行する。試みは成功するのだが、現場を夫と Rhoda に目撃され、罪人が Rhoda の息子であることも判明する。そして治療の激しさに、Gertrude は絶命する。

「夢」は Freud にとって「無意識」への手がかりだったが、またそれは ‘the Immanent Will’ の隠喩であろうか。Rhoda も、何も悪事を働いていないのに死に迫いやられる哀れな Gertrude も、この「意志」に翻弄される。Rhoda は行方をくらますが、やがて搾乳場に再び現れる。彼女の腰は曲がり、黒髪も白く変わっていた。

Here, sometimes, those who knew her experiences would stand and observe her, and wonder what sombre thoughts were beating inside that impassive, wrinkled brow, to the rhythm of the alternating milkstreams. (Hardy, 70)

「暗い思い」(‘sombre thoughts’)は、Rhoda 自身にも判然しないだろう。「あの皺に包まれた無表情な額の陰」(‘inside that impassive, wrinkled brow’)とは、「無意識」あるいは ‘the Immanent Will’ の所在である。‘The Withered Arm’は、怪奇譚という型を使いながら、語り得ない「何か或るもの」の存在を読者に告げている。

4

第2節で言及したハーディ小説論で Virginia Woolf は、印象を感受する能力が高い精神は結論を導き出すのが苦手であり、作家 Hardy も例外ではないと言う。作品が繰り出す諸印象に浸されることになった読者が、何かしらを評言することになる。読者の役割は、作家が意識的に意図するところは傍におき、作家自身も意識していないかもしれない深い意図を知ることだ、と Woolf は書く。そして、Hardy 自身もこれが分かっていたとして、小説とは「議

論ではなく、印象である」⁽⁵⁾という彼の言葉を復唱し、さらに次のように引用する。

Unadjusted impressions have their value, and the road to a true philosophy of life seems to lie in humbly recording diverse readings of its phenomena as they are forced upon us by chance and change. (CR2, 254) ⁽⁶⁾

また、1892 年 7 月 1 日のメモに Hardy は、「われわれは、真理をとらえる際に、対象がわれわれに生ずる印象の真の特質をとらえるだけで、実際の物それ自身は依然としてわれわれの意識を超えるということを常に忘れている」(本多、13)と書く。「物それ自身」という表現は Kant の「物それ自体」を連想させるし、メモの内容も第3節で言及した Mach を彷彿とさせる。

Hardy の印象主義については、並木幸充氏が論じている。彼の詩には、「現実の外界を感じるままに再現」したものと、「かつて目にして心の奥底に沈んでいた印象」が時間的距離を失くして現在に再現されるものがあるという。⁽⁷⁾ いずれにせよ、網膜に映じたものが言語で再現されるまでの時間に長短があるにせよ、Hardy の作品が視覚的、映像的であることは確かだろう。

象徴派の詩は「イメージの連続」であった。Modernism 詩の、断片をつなぎ合わせるコラージュの手法は、印象の連続とも言える。写真という、イメージの断片をつないでいけば活動写真、すなわち 20 世紀に生まれた芸術である映画となる。

「小説は印象」という Hardy だが、第3節で論じた ‘The Withered Arm’を読んでも、たしかに、全体の構成が完成されているとは感じられず、むしろ部分部分、場面場面の鮮やかさが読者の印象に残る。⁽⁸⁾ これは Woolf の小説にも通じることだ。彼女は「現代小説」のあるべき姿を論じるとき、あの有名な一節を認める。

Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions—trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of

steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from of old; ('Modern Fiction', *CRI*, 149-50)

感受する無数の印象を詳述すること、それはリアリズムの極地でもある。ちょうど、自然界に黒い光が存在しないことから黒い絵の具を用いなかった、印象派の絵画がそうであるように。

西洋芸術には、「印象主義」の流れが永く存在するのかもしれない。それは、近代、ルネサンス以降に築かれたと言われる「視覚中心の文明」と関わってくるだろう。やはり第2節に登場した、**soundscape** 理論家・鳥越氏が、この文明を批判的に語る。

西洋文明では、近代においては、とりわけ「視覚」を重視し、視覚中心の文明を形成したと言われている。同時に、西洋近代が確立した「近代科学」が基本としていたのは、対象の「客観的把握」や「要素還元・分析主義」といった発想法だった。科学の領域のみならず、西洋近代は、専門分野化した効率のよい発想と作業方法を得意とし、教育制度から職業に至るまで、細分化された多くの専門領域を生み出していった。こうしたなかで、たとえば芸術においては、「美術」は視覚芸術、「音楽」は聴覚芸術というように、私たちの感覚や感性、それに関わる諸制度が、五感の枠組みの中に分断されていったのである。(鳥越、18)

サウンドスケープという考え方の根底には、「聴覚文化復権の試み」と同時に「西洋近代文明の細分化した諸制度の再統合への志向」といった考え方がある。(鳥越、23)

視覚、聴覚など五感が区切られ、分断化された文化の再統合を目指すのが **soundscape** 論の根底にあると鳥越氏は述べる。これに関連して、19世紀から20世紀、世紀転換期の芸術家の中で、**Rimbaud** や **Kandinsky** が共感覚であったことは興味深い。

また **Wylie Sypher** は、「模倣（ミメシス）」という観念の変化を鍵に、ルネ

サンス期に始まる視覚の専制を述べる。長くて申し訳ないが、引用する。

疎外というものがテクノロジー社会の一つの特徴であるとすれば、それはまた唯美主義者が**芸術**に必須なものと考えていた距離化の徴候でもある。ルネッサンス期に、美的距離の観念が現れたとき、職人は芸術家となり、模倣（「ミメシス」 *mimesis*）の観念はしばしば自然に対して鏡をかかげることと同一視されることが多くなった。ルネッサンスからロマン派まで、その批評がさまざま陥った派手な誤謬の一つに、ギリシャ人が常に模倣と結びつけていた観念——参加の観念（「メセクシス」 *methexis*）——への無視ということがある。プラトンがこの「メセクシス」という言葉を使ったとき、それは事物が**イデア**に参加する仕方を指していたが、アリストテレスのミメシス論になると、芸術は模倣であるのみでなく、これまた参加の様式であるという認識が明らかに含まれている。この模倣と参加の双方向という考えは、芸術は**技芸**であり、「テクネ」 *techne*、つまり一生理的活動であるというアリストテレスの確信のなかに現れているのであり、かくて私が提示しようと試みたことは、今日のテクノロジーの困難を解決するためには、再び技芸に、方法とは無縁の技芸に帰らねばならぬということだ。技芸は筋肉的な熟練であって、決してイデオロギー的なものでも、ピュリタン的なものでもなく、距離をうみだす**芸術**の世界を必要としないで、芸術に即興と参加を許すのである。一貫して方法論を持たなかったロマン派は、参加しようと努めたのだ。一方、十九世紀末は、自らの方法論に酔って、さまざまなやり方で芸術を距離持つものにしようとしたのである。かくて、スタイルは技術主義の生む虚構と化したのであった。(サイファー、12-13)

Sypher が *Literature and Technology: The Alien Vision* を上梓したのは、1968年。

「メセクシス」を説く彼の見解は、2017年から見れば、時代を感じさせるのは事実だ。1960年代には、絵画では **Conceptual art** が流行し、オノ・ヨーコは自らの服を観る者に切らせた。映画では『去年マリエンバードで』(*L'Année dernière à Marienbad*, 1961) が公開され、観客はスクリーンの向こうで実際何が起こったのかを推し量らねばならなかった。受容する者の「参加」が奨励されたのだ。

だが、そのような時代性を抜きにしても、サイファーの見解は傾聴に値す

る。21 世紀に至っても、視覚中心、視覚の専制は継続しているように思われる。パーソナル・コンピュータや携帯電話の発達で、専制はさらに精緻化し、生活に広く深く浸透しているのではなかろうか。

印象主義がルネサンス以降の視覚中心文明の所産であるとしたら、Hardy の作品もまた、その文明に属することになるだろう。

註

(1) Virginia Woolf は *The Waves* (1931) において、詩を目指す。その構想にあたり彼女は、「散文ではあるが詩であるもの」(1927.2.28, *D III* 128)、「ひとつの劇詩」(1928.11.7, *D III* 203) を考えていた。「詩以外のものをなぜ文学に許すのか」とまで、日記に書く(1928.11.28, *D III* 209-10)。また、*The Waves* という作品の中で、作者の分身的存在である Bernard はこう語る——「私に必要なのは、恋人たちの使うような、ほんのわずかな言葉だ。部屋に入る、母親が針仕事をしているのに気づく、あざやかな毛織りの切れはしや、羽根飾り、木綿の布切れをつまみあげる、そんなときに子供が発する一音節の言葉だ。私に必要なのはわめき声、叫びだ」(*W* 198)。the semiotic に属するものとして、「幼児の叫び声、母音発音、身振り」があったことを思い出していただきたい。散文であって詩、the symbolic に the semiotic による揺さぶりをかけること、Woolf と Kristeva が共振する。では実際の *The Waves* の文体、リズムについて、この観点から分析するとどうなるか。the semiotic による揺さぶりは、存外に控えめと言えようか。

There is a dancing and a drumming like the dancing and the drumming of naked men with assagais. (*W*, 91)

A B A B

—doors will open and shut, will keep on opening and shutting. (*W*, 102)

A B A B

I am no longer young. I am no longer part of the procession. Millions descend those stairs in a terrible

A B

descent. (...) Millions have died. Percival died. I still move. I still live. (*W*, 128, omission mine)

A B A B

名詞と名詞、動詞と動詞、そして文と文が、A (and) B の形をつくる。こうして波の二拍子が反復され、『波』のテキストを充たし、支配していく。だが、それが一種の単調さを生む原因にもなる。

また A (and) B という形は一種のシンメトリーであり、どこか古典的な形式感をわれわれに与える。

(2) 「家具の音楽」は具体的には、「数小節による極めて短い単位部分を、おびたしく、あるいは限りなく反復するという手法」をとり、この「反復」の手法によって、音楽作品自体の有機的な構造を失わせ、単なる音響の連なりとして日常空間に溶け込ませようとする試みであった。(鳥越、42 を参照。)

(3) 内田樹氏がよく引く話に、次のようなものがある。

『どくとるマンボウ青春記』の中に、北杜夫がトーマス・マンに心酔していたころに、仙台の街を歩いていて「ぎくり」として立ち止まるという話がある。

どうして「ぎくり」としたのか知ろうとしてあたりを見回すと、酒屋に「トマトソース」という看板がかかっていた、という話である。

「トマトソース」から「トーマス・マン」を読み出すためには、文字順を入れ替えるだけではなく、二つある「ト」を一つ読み落とし、一つしかない「マ」を二度読み、「ソ」を「ン」と読み違い、最後に「・」を付け加えるという作業をせねばならない。

私たちの脳はこれほど手間のかかることを一瞬のうちにやっているのである。(『内田樹研究室』「朝の読書」。blog.tatsuru.com, 2008/10/08/12:20.)

意識による制御を免れた、脳のこういった働きが、暗号を意図していない文字列に暗号を読み取らせてしまうのだろう。

(4) Virginia Woolf によれば、作家には、自らの才能を制御できるタイプと、そうでないタイプ (the unconscious writer) がある。前者には Henry James や Flaubert、後者には Dickens や Scot の名前が挙げられる。そして Hardy は後者に入ると、Woolf は言う。(CR 2 247)

(5) A novel ‘is an impression, not an argument’ (CR 2, 254). ‘the Preface to the fifth edition of *Tess of the d’Urbervilles*, dated July 1982’ からの引用とのこと (CR 2, 314)。

(6) ‘the Preface, dated 1901, to *Poems of the Past and Present*’ からの引用とのこと (CR 2, 314)。

(7) 2017 年 11 月 11 日に開催された、日本ハーディ協会第 60 回大会のシンポジウム「Thomas Hardy と同時代文学」にて。題目は「Thomas Hardy と 1910 年代」。(筆者も同シンポジウムにて発表し、拙稿はそれに加筆修正を施したもの。)

(8) Constant Lambert は、「印象派」の音楽と絵画の共通点について、次のように述べる。

Roughly speaking, impressionist music provides a parallel to impressionist painting in its emphasis on

atmosphere and colour, and its comparative neglect of construction and formal balance. (Lambert, 36)

参考文献

- Eliot, T. S. (ed. Frank Kermode) *Selected Prose of T. S. Eliot*, Faber & Faber, 1975.
- Hardy, Thomas. *Wessex Tales*, Wordsworth Classics, 1995.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*, Columbia UP, 1984.
- Lambert, Constant. *Music Ho!*, The Hogarth Press, 1985.
- Millgate, Michael. “Thomas Hardy: Poetry”, <https://www.britannica.com/topic/Immanent-Will>.
- Nicholls, Peter. *Modernisms: A Literary Guide*, Palgrave Macmillan, 2009.
- Selden, Raman. *A Reader's guide to Contemporary Literary Theory*, Harvester Wheatsheaf, 1989.
- Taylor, Dennis. *Hardy's Meters and Victorian Prosody*, Clarendon Press Oxford, 1988.
- Wilson, Edmund. *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, Collins Fontana, 1961.
- Woolf, Virginia.
- (ed. Andrew McNeillie) *The Common Reader 1*, The Hogarth Press, 1984. (CR1)
- (ed. Andrew McNeillie) *The Common Reader 2*, The Hogarth Press, 1986. (CR2)
- (ed. Anne Oliver Bell) *The Diary of Virginia Woolf, Volume III: 1925-1930*, The Hogarth Press, 1980. (D III)
- The Waves*, The Hogarth Press, 1990. (W)
- アレックス・ロス (柿沼敏江訳)、『20世紀を語る音楽1』、みすず書房、2010年
- ジュリア・クリステヴァ (赤羽研三他訳)、『ポリローグ』、白水社、1986年
- 鳥越けい子、『サウンドスケープ：その思想と実践』、鹿島出版会、1997年
- 野家啓一、『無根拠からの出発』、勁草書房、1993年
- ヴァルター・ベンヤミン (高木久雄他訳)、『ヴァルター・ベンヤミン著作集2：複製技術時代の芸術』、晶文社、1970年
- 本多顕彰 (編)、『20世紀英米文学案内4：ハーディ』、研究社、1969年
- マイケル・ポランニー (高橋勇夫訳)、『暗黙知の次元』、ちくま学芸文庫、2003年
- ワイリー・サイファ (野島秀勝訳)、『文学とテクノロジー：疎外されたヴィジョン』、白水社、2012年

コンテキストから見たハーディ小説

塩谷 清人

このシンポジウムで私に与えられた課題は、19 世紀から 20 世紀初頭までのコンテキストにおいて、ハーディ小説の独自性がどこにあるか、という点である。この課題についてはこれまでも多くの研究者の指摘があるから、その再確認をしながら、話を進めていきたい。

ハーディの古い面、あるいは同時代との関係

ハーディの小説の中心テーマはジェンダーと階級問題である。貧富や教育の問題はそれに付随してくる。現代では、これらのテーマやハーディのその扱い方は古臭く見える。ジェンダーの問題は、トランスジェンダーや同性婚の許容など、ハーディが想像しなかったようなレベルに進んでいる。教育も、大学進学がかなりオープンになっていて、いまの若者がジュードのように、あるいはハーディ自身のように悩むことはないだろう。つまり、ハーディは時代が直面し、ハーディ自身が苦悩した問題を乗り越えようとして小説を書いたと言える。ジョージ・メレディスやヘンリー・ジェイムズのように中産階級に限定して人間関係や行動の倫理性、男女関係の機微をひたすら描くということはない。その意味で、時代がハーディ文学を作った。ハーディ自身も自分の扱う問題が半世紀後にはテーマになりえない可能性を予見していたと見えて、*Jude the Obscure* の終わり近くで、ジュードに “the time was not ripe for us! Our ideas were fifty years too soon to be any good to us” (Part 6, ch. 10) と言わせている。ただ、その時代との関連性が強いとしても、小説そのものが古いということはない。たとえば、メレディスの小説は古めかしい凝った文体のせいで、テーマに普遍性はあっても現在ではほとんど読まれないが、ハーディ小説の人気は変わらない。

ハーディ小説のストーリー展開は、ウィルキー・コリンズなど直前に流行した作家のセンセーションノヴェル⁽¹⁾ や、センセーションドラマからかなりの影響を受けている。特にコリンズの作品と雰囲気がよく似ている。衝撃的な筋立て、過剰といえる謎、度重なる偶然など、*Desperate Remedies* (『窮余の策』)などの初期の作品への影響もこれまでしばしば指摘されている。この面は後期の作品にも残っている。ありえない偶然が重なるというハーディの欠陥は当時のセンセーションノヴェルの特徴である。ただ、ハーディはその欠陥をあまり気にしていなかっただろうと私は推測している。この点はハーディの小説作法を説明するところで再度触れる。また現在では、コリンズなどの偶然の一致の手法をモダンと評価する人もいる。

小説に表れたハーディの思想については、その女性観は矛盾したところがあり、すべて進歩的だと割り切れないが、当時のヴィクトリア朝の守旧的な考え方に、強い不満や反発を抱いていたことは確かだろう。ただ、進歩思想は時代の流れであったと思われる。たとえば、当時の文壇の大御所メレディスは、小説形態としては古めかしい小説(たとえば *Diana of the Crossways*)を書きながら、女性の権利、男女平等をはっきり主張している。また、この頃出てきた新しい動きとして、「ニューウーマンノヴェル」としてまとめられる小説群が 1880 年代から 90 年代に出てくる。⁽²⁾ 土屋先生が近著(『トマス・ハーディの文学と二人の妻』)でも言及されているように、ハーディはそのような情報を利用しながら、テスやスーを書いていったようである。貧富の問題は、ジョージ・ギッシングやアーサー・モリスンがいわゆる「スラムフィクション」⁽³⁾ を同じころ書いているから、同時並行的な現象であるが、多少影響があるかもしれない。伝記によれば、ギッシングとは 1880 年代中ごろ交流があった。

進化論の影響は、若いころからその信奉者であったとハーディ自身が認めているように、否定しがたい。しかしその影響はハーディに限ったことではなく、たとえばサムエル・バトラーはその衝撃について *The Way of All Flesh* (『万人の道』)の中で、ダーウィンの『種の起源』出版(1859 年)のイング

ランド国教会への影響を次のように書いている。

It must be remembered that the year 1858 was the last of a term during which the peace of the Church of England was singularly unbroken. (ch.47)

その衝撃は広範囲だったわけで、遺伝的改善を目指す優生学(eugenics)や有害な遺伝形質による退化論(degeneration theory)もそれに連動して出てくる。一つ例を挙げると、女性の脳は男性の脳より小さい(1 キログラム、あるいは一割)、だから知能が劣るという主張(ハヴロック・エリスなど)はこのような議論の流れから起こったことであるが、*The Woodlanders* に登場する医者フィッツピアズはグラマー・オリヴァーという婆さんの頭が大きいことに興味を持ち、婆さんの死後それを譲り受け解剖する約束を取り付けている。このように小さなエピソードにもその影響が見える。

ハーディはこのような新旧のさまざまな思想、さらにはドイツ、フランスなど外国の思想から影響を受け、その意味で折衷主義的なところが多分にあって、一つの考え方で説明できないように思える。悪く言えば、はっきりしない、中途半端なところがある。たとえば、スーをフェミニストと断定すると、彼女の矛盾した行動を説明できなくなる。ハーディはその矛盾こそ、人間的な面だと見做しているように私は考えているが、ハーディと共通するところが多い D. H. ロレンスにとっては、その点が不満だったわけである。そのあいまいさ、不徹底さ故に、ロレンスのように A か B かと明快に二分法的に裁断できない人物が多い。

同時代作家ヘンリー・ジェームズのハーディ評

ここで、少し寄り道になるが、ハーディより三歳年下のヘンリー・ジェームズのハーディ評を紹介しておきたい。これはハーディ小説の特徴をある意味で言い当てており、また同時代人の批評として重要だと思う。ジェームズのハーディ評は手厳しく、*Far from the Madding Crowd* をわざとらしい、非現

実的な話と批判し、*Tess of the d'Urbervilles* について、「たくさんの欠点、虚偽」がある(ロバート・ルイス・ステューヴンソンへの手紙(1892年3月19日))と書き、さらに同内容のステューヴンソンの手紙への返信で次のように言っている。

But oh yes, dear Louis, she is vile. The pretence of 'sexuality' is only equalled by the absence of it, and the abomination of the language by the author's reputation for style. (1893年2月17日) [下線は引用者]

ジェームズやステューヴンソンはハーディの性の扱いを偽善的で大げさ、表面的と見ていたわけである。また、男女関係を性だけに集中させ、誇張して描くのはおかしい話だと考えているのだろう。

彼らの考えはメレディスなどヴィクトリア朝の小説家の姿勢でもある。当時の中産階級以上の人々の間では、セックスと階級の低さは連動しているという考えがあった。ジェームズなどの姿勢も同様である。ヴィクトリア朝の小説家は性を隠蔽し、露骨な書き方を避けた。いわゆるグランディズム(Grundyism)、あるいはハーディが言うところの prudery (お上品さ) がそれを妨げていたためである。それがヴィクトリア朝小説の特徴である。別の言い方をすれば、居間に集う家族の前で朗読できる小説がヴィクトリア朝小説である。レズリー・ステューヴンたち編集者のチェックはその点を中心である。ところが、ハーディの、特に後期の小説はその風潮にあえて逆らっている。⁽⁴⁾

面白いことに、ジェームズが批判しているいくつかの点(非現実的である、偽物である、物語がタイトでない、散漫である、性を誇張しているとか)、それが逆にハーディの独自性、新しさを示す点だと私は思う。雑誌連載版では削除され抑制された性表現があとで出された単行本や全集版などでかなり復活し、結婚制度など痛烈な社会批判も復活しているのも、これらの問題にこだわるハーディの姿勢を示している。

ハーディの独自性、新しい面：階級、自然

ハーディ小説がそれまでの小説の主流と一番違う点は、扱う階級にある。ヴィクトリア朝小説は中産階級が小説の舞台である。あとで触れるジョージ・エリオットは別にして、トロロプ、メレディスなどは農民、労働者階級を描くことにそれほど積極的ではない。ギaskellやディズレーリ、さらにジョージ・ムアなどが貧富、階級問題を扱っているが、主流とは言えない。小説は中産階級が舞台で、読者も中産階級が中心だったから当然である。ハーディの取り上げ方は挑発的であるし、小説史上では新しいことと言える。逆に、従来の小説の中心的なテーマ、遺産相続の話、父と子の関係など、ハーディは書いていない。

またハーディの小説は、これまでの小説と違った要素を織り込んだパステリーシュ、ごた混ぜである。方言、地方の歴史、生物、地勢、地理、天文など書き込み、小説から特定の要素を異分子として排除するという気持ちはないようである。ハーディ小説で読者はそのポリフォニックな世界に入る。森松先生は御著書のタイトルに『テキストたちの交響詩』という言い方を使われた。その例にならえば交響曲的小説である。さらに言えば、現代の交響曲である。必ずしも聞きやすい、心地よい音楽ではない。異分子による「異化作用」がここでは起こっている。

ハーディは *Far from the Madding Crowd* (『狂乱の群れを離れて』) で小説家としての名声を確立して、当初は田舎を舞台にした小説を書く、いわゆる田園小説家 (countryside novelist) として見られた。イギリスではジェイン・オースティン以来伝統的に田園小説がたくさん出ており、多種多様であるが、基本的にのどかな田園の牧歌的な、パストラルな雰囲気、平和なイメージがある。*Far from the Madding Crowd* はその伝統にある程度則っているから、そう受け取られるのは自然だろう。ハーディ自身が創作前のレズリー・ステイヴンへの手紙で、この作品は “a pastoral tale” になると言っている。⁽⁵⁾

ハーディより二十歳ほど年上のジョージ・エリオットの小説を田園小説というと違和感があるかもしれないが、範疇としてはそれに入る。インターネット

トで見たカントリーサイド小説ベストテンにエリオットの *Silas Marner* が入っている。ハーディはエリオットからかなり影響を受けていると私は考えているが、両者には共通点が多い。二人ともヴィクトリア朝の社会に反発し、信仰の問題で悩んでいる。また田舎に住む人々、特に女性が直面する結婚や職業などの問題に真摯に取り組み、小説の中で作者の人生観、世界観を語っている。さらに *Adam Bede* では、Poyser 一家など農民たちをユーモラスに描いていて、ハーディの描く農民と似ている。当時の週刊誌 *The Spectator* は連載が開始された *Far from the Madding Crowd* の書評として、「ジョージ・エリオットの作でないとするれば、新星 (a new light) が現れた」(1874 年 1 月 3 日) と書いたのはうなずける。

しかし、ハーディは *The Return of the Native* 以降、その作風がどんどん変わっていく。これまでの田園小説、地方小説とは明確に違って、ハーディの小説には緊張感、不安感が漂ってくる。これはエリオットが想像しなかったような農村の変貌が 19 世紀中葉以降のイギリスに起こっていることと関係しているのだろうが、また農村部の実情をできるだけ忠実に描きながら小説を書くという自然主義的なハーディの側面が表れているとも言える。

もう少しエリオットと比較すると、彼女の描く田舎は意外に整然としていてまとまった感じがする。話と直接関係のない、ハーディ的な異分子は入っていない。余談であるが、オースティンはその点が徹底していて、余計なことはそぎ落として、一切書いていない。一方ハーディは、従来の小説家が言及することをできるだけ避けた貧困、病気、死、暴力などを、平然と書き込んで、もっと猥雑で混然としている。さらに、ハーディの小説からは土の臭いがしてくる。ハーディはエリオットの描く農民 (rustics) は町民 (townsfolk) だと批判的なコメントを残している。⁽⁶⁾ 本当の農民の姿、土の臭いのする姿を描いていないということだろう。ハーディは意識的にそれをしているわけである。

樹木や草花、さらに家畜や野鳥などからもその匂いは生じている。そもそもハーディとそれまでの作家とは自然に対する姿勢が違うように思う。それ

までの小説家は、人間社会を外から見ることなどしなかった。たとえばオースティンの描く自然は人間社会の背景にあって眺める対象である。*The Return of the Native* や *The Woodlanders* での詳細な自然描写、さらにその自然との共感、あるいは反発はハーディ独自のものである。自然と言え、ロマン派の詩人たちは自然を愛し、その美しさを詠い、自然に内在する力、脅威、崇高さを詠った。その姿勢と共通する点もあるが、それとも少し違う。

ハーディの自然は愛すべき自然というより、競合する、対峙する自然のように私は考えている。例を示すと、*The Woodlanders* で、マーティ・サウスの病気の父ジョンが庭の榆の大木が倒れてきて自分を殺すと異常なほど恐れる。ところがジャイルズが気を利かせてその木を切り倒すと、直後にサウスは死ぬ。木を切り倒すという行為が自然の理に反することだったからだろう。いずれにしても、ハーディの自然観はそれまでの人間中心の視点の小説から 180 度転換しているように思う。人間と自然の共生など、それまでの小説家には思いもつかなかったことと言うのは大げさだろうか。ハーディの自然観は「ひとと自然界の一部」という進化論的思考とも関係するのかもしれない。豚の処理など、これまで小説で扱わなかった話が露骨に書かれる。それらも自然との共生のテーマとつながると思う。

さらに、人間中心の視点でなく、鳥瞰的にロングショットを使って描くかと思えば、地面に這いつくばった動物や虫けらの視点、と思えるところから描くこともいとわない、そのような自在さもモダンで、読者は斬新な映像を見ているように感じる。このような感覚は、ハーディが小説家であるまえに、またそれ以上に詩人であることと関係していると思う。

小説に対するハーディの考え方

ハーディは ‘The Profitable Reading of Fiction’、‘The Science of Fiction’、‘Candour in English Fiction’ などで小説論を書いている。また、『伝記』中にも小説論に言及している。そこでは新しい時代、新しい悲劇が生まれている現代は新しい小説の書き方が必要である、ハーディ自身の言い方で「独創的な取り上げ

方」(original treatment)⁽⁷⁾が必要であるとしている。

新しい時代とは、繁栄をつづけた大英帝国自体が 1870 年代以降徐々に衰えていく、さらに工業化が進み、都市に労働者が吸収され、農業不況による地方の衰退が進行していく一方で、世紀末に向かって頼るべき信仰を失い、ペシミスティックな思考が広がっている社会状況を言っているのだろう。今までは、進歩、発展しか人々の念頭になかったわけであるから、世紀末の状況をどう理解すればいいのか、ハーディはその状況を生み出す力を神に代わる力として Immanent Will という言い方をした。目に見えない不条理な力をそう言っているのだろうと私は理解しているが、言い方自体はあまり重要ではないと思う。私はこの考えを 20 世紀的の不条理な世界認識の先駆けと捉えている。⁽⁸⁾

その認識に基づいて、これまで小説で無視されてきた地方の、特に農村部の人々を描いた。ハーディが熟知する世界であるし、彼らの生の姿を描くことで時代を写せると確信したのだろう。しかし、ハーディは当時の農村そのままを描くことはしない。彼の描く農村は、失われつつあった農村、あるいは記憶に残る、つまり過去の農村である。過去から現在につながる農村である。この点はあとでも触れるが、ある意味でハーディはウェセックス小説で村落の歴史を書いているように私は考えている。ハーディは意識的に独自の小説空間を作り出そうとしたということになる。前期作品は過去の小説スタイルの模倣が濃厚であるが、そこから意識的に抜け出ているわけで、その分、実験的であると言える。

ハーディの小説はリアリスティックだという人もいるかもしれないが、私はかなりアーティフィシャルな、人工的な小説だと思っている。もちろん社会、時代を写し、ウェセックスの背景は現実にかかなり基づいているが、登場人物の作り方、その配置、プロットの展開は決して現実的ではない。非現実的なことを自然に描いて本然らしく見せる、いわゆるマジックリアリズムに近いと思う。私に一番それを連想させるのは、*Jude the Obscure* に出てくる Little Father Time である。Father Time は「時の翁」と訳されるように時を擬人

化しているが、この子供ほど、この物語の中で異質な存在はない。いろいろ議論があるだろうが、私にはあまり納得させる存在ではない。しかし、ハーディのリアリズムはあえてこの子を登場させ、さらにショッキングなことをさせている。これは極端な例であるが、私がマジックリアリズムと言ったことが理解していただけたらと思う。

また、小説空間においても、エグドンヒースや *The Woodlanders* のリトルヒントック村、*The Well-Beloved* のアイル・オヴ・スリンガーズ島など、現実の土地をモデルにしていながら、独自の空間を生み出している。カフカや安部公房の世界を連想させる空間で、読者は一度そのゾーンに入ると抜け出せない感じになる。ジュードの話も、ジュードは何度も Marygreen と Christchurch を巡る円環的な旅をするが、それも閉じられた空間である。あるいは閉じられた精神空間である。

小説で用いられる挿話、たとえば、村祭りでの男女の出会い、そのあとの森での出来事は、大昔からよくある話で、*Tess of the d'Urbervilles* や *The Woodlanders* でも繰り返されていて、パターン化されている。それを悲劇的な話にまでしたのは、ジェイムズ流に言えば、性にまつわるこの時代の状況に、純真な娘テスがだげさに翻弄されたことも一因であるが、小説の工夫としては、意図的にエンジェルとアレックの両極的な男性を配置して、その間でテスが苦悩するからだろう。*Jude the Obscure* も同様で、田舎の若者で都会に、学問にあこがれる者はいただろうが、ここまで破滅的な人生行路を辿ることもないだろう。しかしアラベラとスーの両極を配置し、二人の女性に翻弄されるジュードを描いている。ヴィクトリア朝のウェセックスという地方の圧力に押しつぶされていく主人公の姿を追う、それがハーディの実験である。現実には、ここまで対比的な二人の間で悩む男もいないだろう。このような描き方は図式的と言っていいだろう。もちろん多くの批評家の指摘のように、*Tess of the d'Urbervilles* と *Jude the Obscure* の2作品は対になって相補的である。

ハーディは 'The Profitable Reading of Fiction'⁽⁹⁾ の中で、小説は「有機体」(organism) だと言っている。それ自体が自立し、内的必然性を有し、細部は相

互に依存しつつ全体を構成すると言う。一見すると散漫な世界のように見えるハーディの小説世界が緻密に計算されていることが分かる。ここにハーディなりの小説の美学が見えてくるが、またそれはハーディの世界観でもあるように思う。

ヒリス・ミラーは有名な批評書 *Fiction and Repetition* で、テスの物語ではさまざまなレベルの繰り返しがあることを分析しているが、一番重要な繰り返しはテスという存在である。自分のような女性はこれまでも何人もいたということをもテス自身が言う。

“Because what's the use of learning that I am one of a long row only—finding out that there is set down in some old book somebody just like me, and to know that I shall only act her part; making me sad, that's all.” (ch.19)

繰り返し、反復については、フロイトの反復理論、反復強迫 (repetition compulsion) [『快感原則の彼岸』] を適用することもできる。あるトラウマ的な出来事を繰り返す、平たく言えば、たえず同じ失敗をする、悪循環を自分で招いているということである。

「時間」のテーマ、過去と現在の関係

この意識的な繰り返しは、時間のテーマ、過去と現在の認識という点と重なっている。オースティンやディケンズ、エリオットといったそれまでの作家は現在を中心に語るが、過去への言及はあまりないように思う。一方、ハーディは過去に現在の姿があるかのように、しばしば過去や歴史に言及している。先ほど言った *Little Father Time* はその分かりやすい例である。*Jude the Obscure* で、物語の後半に急に登場するが、ジュードとアラベラの間の子供であるから、彼らの過去が追いかけてくるわけで、ジュードとスーの物語は過去に追われている話と読むことができる。若いころの過失が追いかけてくるハーディ小説特有のパターンである。彼らには現在はなく自分たちの過去

に支配されているとも言えるだろう。彼らの未来も同様だろう。さらにジュードたちは先祖の霊にも追いかけてられているようで、同様の宿命を辿って行く。これも繰り返しの一つである。

少し脱線するが、この点は 20 世紀哲学の時間の観念との類似性が指摘されている。私なりに消化したことを手短にお話すると、アンリ・ベルクソンは『時間と自由』という時間認識を説明した本の中で、「時間は記憶」として認識され、現在は「刻一刻と変化する過去の現在化」だと言っている。さらには「過去の連続が未来を作っていく」ともされる。過去の投影が現在であるとする、人間は宿命的に過去から逃れられない、別の言い方をすれば、過去を反復しているということにもなる。将来も過去によって予測可能ということになる。ベルクソンは「自由意志」を否定しているわけでないが、その「自由」は絶対的な自由でなく、限定されているとされる。ハーディはベルクソンの本が出版される前に小説は擱筆しているから、影響を受けたわけではないが、時間に関する思考は似ているように思う。再度確認すると、現在と同様、未来も未定で解放されているわけではなく、過去が規定しているという認識である。実際、われわれは過去を土台にして生き、その経験をもとにある程度の予測、こうすれば、こうなるだろうという予測のもとに行動し、あるいは未来を予測している。

二十世紀の時間の哲学はさておいても、ハーディは過去の読み直し、歴史の読み直しをして、現在を見ているように思う。個人にとっての過去は主観的な記憶に残るが、集合的な記憶というものもある。祝祭、儀礼、など公的に共同体の記憶として残るものである。ハーディは村の祭りなどを描き込むが、そのような農村風景への執着は連綿と続く過去への執着である。地理的歴史学を作るのは風土と文化の混合であるというブローデル的考え方、地域と人間との関わりを重視するアナル派史観をここに見ることもできるだろう。

ハーディの視点はさらに昔に遡っていく。*The Return of the Native* の第 1 章はエグドンヒースの描写に捧げられている。ここは「文明はその敵であった」

(Civilization is its enemy) とある。さらには *A Pair of Blue Eyes* で、有名なヘンリー・ナイトが断崖でクリフハンガーの宙づりになり、目の前の岩に何億年も経つ三葉虫の化石を見るという言及(第 22 章)があり、ここにも進化論の影響を見ることができるだろう。*Two on a Tower* では宇宙的時空での地球の存在、宇宙的時間への言及と、それまでの人間中心主義のイギリス小説では考えられないことである。

歩くという行為は時間や空間、さらに自然と結びついた行為であるが、ハーディ小説には登場人物の徒歩移動の情景が極めて印象的に描かれている。ハーディの特色が一番出ているシーンである。ジュードの雨中の移動、*Far from the Madding Crowd* で、ファニー・ロビンに死に至る道行きなど代表的な例であるが、これは「歩く」という行為が大地と結びつく、あるいは自然と切り離すことができない行為だからで、そこに時間の移ろいも加わり、人間存在のはかなさが認識される。*The Return of the Native* や *The Woodlanders* も同様で、小説中に鉄道での移動がない分、自然との関わりが濃厚で、それとの闘いでもある。馬車での移動も自然と切り離されているわけではないが、鉄道での移動となると、徒歩移動などとは異質である。時速何十キロという移動は 18 世紀までの人間的移動とは違う。時間に対する感覚も違ってくる。自然界の一日の移ろいはここでは無視される。*Jude the Obscure* は鉄道での移動が目立つ小説であるが、ジュードと土との関係は濃厚である。対照的に、スーと自然との結びつきが希薄だと私が思う一因は、彼女と鉄道のイメージが強いからである。実際第 3 部第 1 章の一節で、ジュードがカテドラルの中に座っていようと提案した際、スーは「私は鉄道の駅に座るほうがいい、いまは駅が市の中心で、カテドラルは昔のもの」と答え、ジュードは「なんて君はモダンなんだ」(“How modern you are!”) と驚いている。

小説家は過去を物語る、ハーディ自身の言い方で「年代記作者、記録者」(chronicler) [*Jude the Obscure* の第 5 部第 5 章と小説の最終章の冒頭で繰り返される]である。ハーディには、小説と歴史は構造的に同じだという認識が基底にあるからだろう。その歴史の表れとして、歴史の視覚化を行っている。

しばしば先祖の肖像画に言及しているのはその例であるが、目立つのは建築への言及である。その方面に詳しいハーディであるから当然であるが、興味深いことに、*Jude the Obscure* では、オックスフォードの歴史的建造物の復元作業 (restoration) が描かれているが、必ずしも肯定的な書き方とは言えない。復元は過去の再現、繰り返しと言える。ハーディ自身もその作業に加わっていたわけであるが、意外にもそれに否定的な考えを持っていたように思う。新しい石材で復元してもそれは過去のさまざまな出来事を記憶した元の石とは違うというわけである。‘Memories of Church Restoration’(1906)というエッセイで、自分たちが行った修復作業は個別の修復でなく均一化、近代化だったと告白している。*Jude the Obscure* の冒頭章では、Marygreen の村の藁ぶきの粗末な建物はどんどん壊され、村の教会までがイギリス人の目にはなじみのないゴシック風の教会に建て替えられていくと説明がある。ロンドンから日帰りである建築家が請け負ってそれをやっているのであるが、彼は「歴史的記録の抹殺者」(obliterator of historic records)とネガティブに表現されている。⁽¹⁰⁾ 人間の造った建築物などは、所詮時と共に消される運命にあるわけである。A Laodicean の城がその例だろう。こう見てくると、ここまで過去が現在を支配している世界を描いた作家もいないように思う。ハーディの詩と過去の関係については、ここでは省略するが、ハーディが過去に囚われた詩人であることは言うまでもないように思う。⁽¹¹⁾

少し話がずれるが、ヴァージニア・ウルフも時の流れに取りつかれた作家だろう。ウルフの *Mrs Dalloway* はもともと *The Hours* という題名であり、マイケル・カニンガムはそれを使って映画の題名(邦題『めぐり合う時間たち』)としているが、まさに錯綜する時間が映画のテーマである。意識の流れも時間と関係してくる。20世紀を代表する2大小説 *Mrs Dalloway*、*Ulysses* がそれぞれ主人公の一日に過去をだぶらせているのはおもしろいことである。このように、時間に対する意識は20世紀小説では強烈なわけであるが、ハーディは彼らに先行して時間を独自の世界で描いた。

実験を続けるハーディ

同じく過去に囚われたフランスの作家プルーストはハーディのいくつかの小説を好きだったようであるが、その中に *The Well-Beloved* が入っている。この小説は、ハーディがのちに分けた3つの分類では ‘Romances and Fantasies’ に入れられているから、かなり軽い気持ちで書かれたもので、「序文」にも「理想もしくは主観的な性質のもので、しかも空想的な面を追究した」とあるが、ハーディ小説の特質が出てると同時に時間感覚、運命観もよく出ている面白い作品だと思う。まずハーディが小説を所詮フィクションであると考えていたということがよくわかる。作り物である。先行する19世紀の小説は現実を忠実に写したものと標榜することが多かったから、その違いが際立つ。先に私がマジックリアリズムと言ったのも同様の意味である。繰り返すが、ハーディは実験をしている。

その実験小説の典型的な例が *The Well-Beloved* で、彫刻家の主人公 (Jocelyn Pierston) が20歳、40歳、60歳でそれぞれ、エイヴィス・カロ (Avice Caro)、その娘、その孫娘に恋をするという荒唐無稽な話である。恋の霊が次々とその三世代の女性に乗り移り、主人公が彼女たちに愚かにも恋をする話である。恋愛は繰り返されるが、三世代で微妙に描き方を違ってくるところがみそである。*Two on a Tower* で、三年振りに会ったヴィヴィエットの容色の衰えにスウィジンが驚愕するように、歳月の経過による容貌の変化はハーディがとりつかれたことのひとつである。*The Well-Beloved* は「輪廻転生」(transmigration) の話、繰り返し、反復の話として読むことができる。それを芸術家の美の追究と重ねている。理想とする女性像と現実の女性のギャップ、それとピアストン自身の老いという、ちょっと悲しい話であるが、語り手は突き放して書いている。小説の形態、ハーディの言う「初め、中間、終わり」という芸術的形態をもっている。プルーストの『失われた時を求めて』が長大な交響曲なら、*The Well-Beloved* は短い交響曲である。

この作品は終わり方もモダンである。ご存知のように、雑誌連載版(1892)と単行本(1897)の終わり方は全く違っている。読者はこの二つのどちらかを

選択できるわけで、いわゆるオープンエンディングになっている。*The Return of the Native* においても最後に紅殻行商人のディゴリー・ヴェンがトマシンと結婚する、しないの二つのヴァージョンがある。現代の作家、ジョン・ファウルズはハーディ好きとして知られているが、*The French Lieutenant's Woman* (1969)でハーディに倣ってこのようなオープンエンディングの手法を使っているのは有名だろう。

小説の最後と言えば、*Tess* の話の最終章で、テスの処刑を妹ライザ・ルー(Liza-Lu) がエンジェルと手を取り合って遠くの丘から見るシーンは、私には余計なシーンで、なくともいいと思うが、ハーディ流の繰り返しとして意味があるのだろう。余計なことを言えば、ハーディ小説の終わり方はどうもいただけないと考えている。

いずれにしても、ハーディのフィクション性には現代の小説に通じるところが多い。小説は何を書き込んでもいいし、書き直しをしてもいい、終わりの解放されているというわけである。ハーディは、雑誌連載版の小説では雑誌の読者に迎合するのは仕方ないことと半分割り切ってもいたと思う。それも最後の *Jude the Obscure* で我慢ができなくなるが。さらに言えば、現代の小説のように、これはフィクションです、作り物です、と念を押すこともいとわれないのがハーディの小説だと思う。物語をドラマティックに仕上げるためには *The Return of the Native* で使ったように、ギリシャ悲劇の三一致を利用することもいとわなかった。

ハーディ文学は喪失の文学だと言われ、そのペシミスティックな、運命論的な面が強調されることが多いと思うが、現代に通じるフィクション性はもっと注目されてもいいのではないかと私は思っている。

註

- (1) 「センセーションノヴェル」は1860年代から70年代にかけて流行した。その代表的作品は、Wilkie Collins, *The Woman in White* (1860)、Ellen Wood, *East Lynne* (1861)、Mary Elizabeth Braddon, *Lady Audley's Secret*

(1862)。

- (2) 作家としては、Sarah Grand, George Egerton, Emma Frances Brookeなどが挙げられる。「ニューウーマン」は従来の「家庭の天使」的な紋切り型の女性と違って、自立心の強い女性で、知的で教育もある中産階級の女性だけでなく労働階級にも存在した。
- (3) 「スラムフィクション」は1880年代から、Walter BesantやGeorge Gissing, Arthur Morrisonなどが書いたロンドンのイーストエンド・スラム街を中心とした小説。
- (4) ちなみにF. R. リーヴィスは*The Great Tradition* (1948)で、4人の作家、Jane Austen, George Eliot, Henry JamesとJoseph Conradを最高の小説家として、人生に真摯に向き合う姿勢、強い倫理性を評価しているが、リーヴィスも基本的にはジェイムズ的な見方の延長でハーディ小説を捉えていると私は思う。
- (5) Florence Emily Hardy; *The Life of Thomas Hardy 1840-1928* (London, 1973), p. 95.
- (6) Ibid. p. 98.
- (7) 'Candour in English Fiction', in *The New Review* (January 1890), p. 16.
- (8) このことに関連して、Dorothy Van Ghent, *The English Novel* の *On the Egoist* の章に面白い引用を見つけたので、ここで孫引きであるが紹介しておく。そこでヴァン・гентはWilson Follettの1947年の文章(introduction to the Modern Library)を引用している。フォレットによると、これまで、つまり20世紀前半までは、「自分が自分の運命の主人(the master of his own fate)である」という信念、つまり何でも自分の意思通りにできるという信念があったが、「今やわれわれは荒廃した世界の中でもがいている。われわれは意味のない世界で道を失い、拠り所もない——悪意ある見境のない暴力の犠牲者である(victims of malevolently blind forces)」とある。第二次世界大戦を経験したフォレットはメレディスの小説が20世紀中ごろ読まれなくなった理由としてこう書いているのである。フォレット流解釈が正しいかどうかはともかく（じつは引用したヴァン・гент自身が疑問符をつけているが）、メレディスと違ってハーディの読者は20世紀後半になっても一向に減らなかったわけであるから、新感覚をハーディは持っているということになる。私が言いたいことは、ハーディの思想、彼のいわゆるImmanent Will（宇宙に内在する意志）の支配とフォレットの言う「悪意ある見境のない暴力」は同じものを指していて、それを半世紀も前に先取りしていた、予見したのではないかということである。彼の世紀末的思想が二度の世界大戦を経験した世界の思考に近いのではな

いか。あまり説得力はないかもしれないが、そう考えている。

(9) *Forum* (January 1888, New York), pp. 57-70.

(10) Many of the thatched and dormered dwelling-houses had been pulled down of late years, and many trees felled on the green. Above all, the original church, hump-backed, wood-turreted, and quaintly hipped, had been taken down, and either cracked up into heaps of road-metal in the lane, or utilized as pig-sty walls, garden seats, guard-stones to fences, and rockeries in the flower-beds of the neighbourhood. In place of it a tall new building of modern Gothic design, unfamiliar to English eyes, had been erected on a new piece of ground by a certain obliterater of historic records who had run down from London and back in a day. (*Jude the Obscure*, ch. 1)

(11) ハーディは亡くなった妻のエマを詠う詩（エマボエムズ）やいとこのトライフィーナを 詠う詩などで、過去に起こったことを想起している。過去への思いは悔恨の思いもあるが、失われた時の再獲得、それを求める想いでもある。

SYNOPSIS OF THE ARTICLES WRITTEN IN JAPANESE

Realism and Its Deviation in Thomas Hardy's Novels: An Essay on *The Trumpet-Major*

AKIRA TAMAI

Thomas Hardy's novels, even his main realist novels of 'Character and Environment,' are often criticized as deviated from the conventions of the Victorian realist novel. It may be because his novels include some aspects of too much well-wrought plotting such as coincidence. This characteristic is, in fact, closely related with his own idea of the novel and the aporia of the Victorian realist novel: the realist novel tends to be tedious, monotonous, unexciting, plotless. Hardy insists that the real purpose of fiction is to give pleasure by shaping the uncommonness in order not to lose the interest (*The Life of Thomas Hardy*, Chap. XI), while George Eliot the representative realist novelist tries to give a faithful account of common and ordinary people and things as they have mirrored themselves in her mind (*Adam Bede*, Chap. 17).

Therefore Hardy's artificial plotting or coincidence is one of the devices of rejecting tediousness in the realist novel. In *The Trumpet-Major*, Hardy's device for the interest may be found in the conflict between the slapstick comedy of the ordinary people and the narrator's historicizing comments on the Napoleonic Wars and the deaths of military personnel including the death of the hero John Loveday.

Two Forms of Return
in Thomas Hardy's *The Return of the Native*

MASAKI HARA

The aim of this paper is to clarify how the relationship between the country and the city is described in Thomas Hardy's *The Return of the Native*. For that purpose, I will analyse not only the return of Clym but also that of Venn. On the one hand, by narrating Clym's failure after returning from Paris to Egdon Heath, the novel suggests the textual construction of the country. As some critics argue, the field of Egdon is sometimes represented in the novel as a textual surface that does not have any inherent meaning: the primitiveness of Egdon is a textually produced illusion. However, it has escaped critics' notice that, in the novel, the rootlessness of a text is inseparable from the changefulness of the city. To pay attention to the fact will shed light on the novel's view of the relationship between the country and the city: the view that the country is what is written from the viewpoint of the city. It is because of his blindness to the fact that Clym fails to return to Egdon.

Nevertheless, the novel does not emphasize the fact that the country is a mere fiction, but tries to answer how we, by using the technology of writing, can invent the place to return to. It is worth noting that the novel delineates the success of the return of Venn, an itinerant seller of reddle, a writing instrument used for marking sheep. In the end of the novel, he, by quitting the wandering trade of reddleman, buying the large dairy that belonged to his father, and marrying Thomasin, settles down there as a dairy farmer. Importantly, as I will discuss in detail, reddle plays a vital role in his success in returning to that place. Thus, I will conclude that the novel, by showing Venn's case, attempts to present an alternative model for the idea of return: the way we can create the country—the imaginary enclave in the very middle of urban civilization—by managing textuality, which is inseparably associated with the city.

The Woodlanders and the World of Norse Mythology

YOSHIKO ITO

The Darwinian view of Nature, as is often discussed, is conspicuous in *The Woodlanders*. It is, however, worth noting that Hardy alludes to Norse mythology several times in the earlier part of the novel. Considering that such allusions as “the ante-mundane Ginnung-Gap”, “Loke the Malicious”, “the fabled Jarnvid”, and “that gloomy Niflheim or fog-land” occur just before the story enters a crucial phase, and that they are closely connected with Giles and Marty who are both the victims of circumstances, we may assume that Norse mythology plays an important part in this novel.

Mary Jacobus argues that Hardy may have known the account of Norse mythology from several sources, one of which is Matthew Arnold's narrative poem *Balder Dead*. It is a pastoral elegy reworking the death of Balder, Norse god of light and peace.

Furthermore, not only the allusions above mentioned but also several matters related to Norse mythology are referred to elsewhere in the novel: the similarity between Hintock and Niflheim, South's elm which can be said to be the center of the Hintock world like Igdrasil, the world tree in Norse mythology, the characterization of Giles who has a lot in common with Balder, the discourses which identify man with trees, runes which are the letters of the earliest Germanic alphabet, and so on.

My aim in this paper is to show that both Darwinian nature in the Hintocks and images from Norse mythology combine to reinforce tragic situations of the principal characters.

“The Distracted Preacher” and Smuggling
in Early 19th-Century England

SHIHO HASHIMOTO

The years from 1700 to 1850 were a great era of the contraband trade in English history and the operations took place in every coastal region of Britain. This historical situation is depicted in “The Distracted Preacher,” a tale of the 1830s, which gives a vivid account of the smuggling community, the village of Nether Moynton. This paper examines how the illegal activities in Nether Moynton is described and why the villagers stop that operation, considering the actual situation of smuggling in early 19th-century England.

In England, the illegal trade was often controlled by highly-organized gangs on the coast. The ordinary people didn’t regard the activities as criminal and some of them were engaged in the operations as a means of supplementing a living. Moreover, the smuggling was considered as the practice by people living on the coast. Hardy portrays these in “The Distracted Preacher,” where Lizzy and other villagers form a smuggling gang and the illegal acts become part of their lives and tradition. In addition, the end of the activities in Nether Moynton associates with anti-smuggling measures by the government and the changes in people’s attitudes towards smuggling, both of which could be seen in the 1830s. The establishment of the National Coast Guard in 1831 successfully helped to capture smugglers and seize more and more contraband goods, which led to the decline in smuggling in the late 19th-century. Victorian morality which valued respectability began to prevail and clashed with the law-breaking activities. People began to awaken to the fact that smuggling was a crime and came to lose sympathy for smugglers. Furthermore, the Methodist movement against smuggling began with Wesley’s concern for people who benefited from it in the 18th-century, which gradually encouraged people to think smuggling as a crime. Hardy portrays the disappearance of smuggling culture and community of smugglers in Wessex through “The Distracted Preacher,” which reflects the thriving illegal activities and the implementation of several actions to regulate the contraband trade in early 19th-century England.

Thomas Hardy and Some Younger Poets —through the Comparison of the Poems on World War I—

TOSHIMASA OSHIMOTO

The aim of this article is to examine Thomas Hardy’s influence on some younger English poets who went to World War I, all of whom wrote poems on the war.

Before World War I started in the summer of 1914, Hardy had written poems on the wars with Napoleon, Boer War and some others. He also had written *The Dynasts*, an epic-drama set during the period of Napoleon Wars. However, English poets who went to the front of World War I wrote poems based on their experience. If these poets were influenced by Hardy, what kind of influence did his poetry had on them?

As the first step of this research, Hardy’s poems on World War I, “Poems of War and Patriotism” in *Moments of Vision and Miscellaneous Verses* are discussed. One characteristic of these poems is their unevenness. Although most of them are anti-war poems, there are a few exceptions that seem to support the war effort. Hardy was asked to write these poems by the authorities because he was a famous man as poet and novelist at the beginning of the twentieth century.

Hardy’s anti-war poems in “Poems of War and Patriotism” are idealistic and lofty, but some of them seem to be slightly vague and abstract, while Hardy’s earlier anti-war poems dealing with severe reality of war are vivid and realistic. Such younger poets as Wilfred Owen, Siegfried Sassoon and Edward Thomas seem to be influenced by Hardy’s these earlier poems.

Their poems are intense and vivid. They are written not in the grand, vague diction of the late Victorians but in plain language. Most of them are simple, sharp in detail and realistic in the sense that they do not dodge the unpleasant. These characteristics are similar to many poems of Hardy’s. Also, both Hardy and these poets placed importance on nature and ordinary people’s rustic life in England.

‘Impressions, Used for Artistic Purposes’ —Hardy’s Poetry in the 1910s

YUKIMITSU NAMIKI

One of the most characteristic features of Thomas Hardy’s poetry that almost all his contemporary writers noticed is its somber, fatalistic mood or pessimistic philosophy. That striking feature is usually regarded as a characteristic defect in Hardy’s work, and the gloomy outlooks on life presented in his writings are confounded with his own philosophy. To Hardy, this confusion must have been impermissible. Whenever the opportunity arose, Hardy asserted that “the views in them [my works] are seemings, provisional impressions only, used for artistic purposes,” and that “the mission of poetry is to record impressions, not convictions.” The same kinds of arguments are found throughout his writings. Of course, Hardy’s primary emphasis is laid on the distinct differences between the views expressed in his works and his personal views, but, considering his continuing interest in impressions “used for artistic purposes,” more technical aspects could come to the forefront. His assertions can be closely related to the technical method of expressing sensory impressions filtered through the consciousness of the poet or character. In this respect, it may be necessary to examine Hardy’s reproduction of visual impressions from the perspective of “literary impressionism.”

The impressionisms of painting and literature share an interest in subjective perception of the external world. The principal purpose of these impressionisms is to convey the direct optical and immediate perceptual experiences evoked by certain circumstances. One theory holds that paintings influenced the modes of expression in literary impressionism. The colors used by impressionist poets change and distort those of our everyday experience. Several of the Georgian and Imagist poets appear to record a real world by capturing the transient effects of light on color and the exchange of colored reflections, instead of using the traditional method of describing clear outlines.

In Hardy’s poetry in the 1910s, however, more emphasis is placed on rendering perceptual or sensory experience. If this rendering of his sense impressions can also be called literary impressionism, his impressionistic style seems to be the most effective when it focuses on the fleeting impressions of his distant memories arising in response to the stimulation of a particular place or scene. Moreover, before his eyes, reality is frequently replaced by the perception of reality. A full understanding of the real nature of literary impressionism is not an easy matter, but it seems obvious that the distance in time that separates the poet who attained firsthand experience of things and the poet who looks back upon them tends to disappear in Hardy’s “impressionism.” There is no reason why we should not say that impressions impinged on Hardy’s or his characters’ mind in the past are reproduced in a moment, breaking down the distinctions not only between the subject and the object but, also, the present and the past.

Thomas Hardy and Modernism, or Modernism to Thomas Hardy

HISAICHI NAKATANI

According to Julia Kristeva, in art, the semiotic—which includes the Freudian drives, rhythm, music—subverts the symbolic—including form, code, rule, language, etc. In French Symbolism, one of the precursors of Modernism, there is a shaking syntax and vivacious rhythms, elevated by the semiotic drive. In the poems of Thomas Hardy, however, no semiotic subversion is detectable, but rather, they demonstrate his own unique use of Victorian prosody. Hardy’s poems are a bricolage of traditional verse forms and techniques used to better reflect the outer world. Beneath this personal idiosyncrasy, however, the movement of the semiotic does appear.

The soundscape of the Modernists—T. S. Eliot and Igor Stravinsky, for instance—was that of the city. Hardy, on the other hand, created his works in the rural

soundscape of Dorset, which for him was likely full of the aura that Walter Benjamin referred to.

It is possible to roughly sketch the history of the Immanent Will before and after Hardy. This Will is not interpreted as something man is able to control; instead, it is what controls man. This idea was drawn from Arthur Schopenhauer and pursued, after Hardy, by Sigmund Freud, Ferdinand de Saussure, Arthur Rimbaud, T. S. Eliot and Michael Polanyi, among others.

One can also include Hardy's works among those of the Impressionists, part of the long stream of 'mimesis without methexis' or vision-centred culture that had its origins in the Renaissance. European arts have developed under an obsession with mimesis, and a tyranny of seeing has reigned until the present day.

Hardy's Novels in Context

KIYOTO SHIOTANI

The main themes of Hardy's novels are gender and class. But now we are facing quite different problems on those matters. Transgender and same sex couple are often referred to and allowed in some areas. Class system still exists but we don't regard it a vital problem. However, his novels are still not outdated and popular. He owed much to his precedent novelists at his start, especially by Wilkie Collins, whose novel is called 'the sensation novel', which uses a lot of coincidences and sensational plots.

Hardy assimilated various ideas from the contemporary thinkers. Feminism from women's writing and Darwinism are quite evident in his thought, but he harmonized different, sometimes oppositional ideas in himself. James accused him of overemphasising sex. James' attitude reflected the atmosphere of the Victorian era.

When *Far from the Madding Crowd* appeared, the reviewers mistook George Eliot

for the author, because it followed her pastoral style. But Hardy radically changed after that. He thought nature quite differently from other novelists. They regarded nature as the background of human activities. Hardy was different in thinking that nature is sometimes antagonistic toward humans and that we have to think the way of coexistence with it.

The past and history had special meanings to him. He thought the past influenced the present and the future as well. His novels reflect this obsession, which is typically seen in the use of Little Father Time. Hardy seems to have written novels as history.

His fiction does not follow realism as the French naturalist thought. As Hillis Miller proves in *Fiction and Repetition*, it has many repetitions in various levels and artificiality becomes clear in it. For example, Sue and Arabella are contrastingly opposite just like Angel and Alec. I call his novels 'magic realism' because he makes the unreal real to the reader.

[書評]

Stuart Christie, editor-in-chief. *Hardy: Diverse Audiences*
Literature Compass, vol. 13, no. 3 March 2016
(Wiley Online Library, doi.org/10.1111/lic3.12270)
pp. 121-223 Online ISSN:1741-4113

金子 幸男

Yukio KANEKO

本書評では、Wiley Online Library が提供しているオンライン・ジャーナル、*Literature Compass* の第 13 巻第 3 号、ハーディ特集をとりあげる。副題に「多様な聴衆」と書かれているように、ハーディが世界の国々でどのように受容されているかを、各国のハーディ研究者が論文にまとめたものである。全 9 章からなるこのジャーナルでは、第 1 章で総説として、アンジェリク・リチャードソンが「世界の中のハーディ」について論じる。第 2 章～4 章は中国、第 5 章は日本、第 6 章、第 7 章はインド、第 8 章はロシア、第 9 章はブラジルとなっている。以下、各章の内容をまとめていく。

1. Angelique Richardson, “A Global Hardy”

リチャードソンの「世界のハーディ」は、ハーディのグローバル化を、ハーディ作品における海外への言及、および世界におけるハーディの受容という観点から論じる。

第一節「幅広い地理上の場所」では、出身地、目的地、滞在地などに注目し、イングランド南西部の架空のウェセックスの外に広がる多くの地域への言及が見られることを指摘。カナダ、アメリカ、アフリカ、ボンベイ、マドラス、パリ、イタリア、ギリシャなど。

第二節「新しい聴衆」では、ハーディ作品の海外流通を論じる。アメリカ

の海賊版によりハーディは版權を意識。また翻訳が原文に忠実とは限らないと認識していたので、よりよい翻訳の流通を望む。東京から届いた『テス』の日本語訳には感謝の手紙を出し、きちんと翻訳の版權取得をしたチェコと比べて、無断翻訳のロシア、ドイツ、イタリアには不満をもらした。日本人翻訳者からの方言やローカルな知識の質問には丁寧な答えてもいる。ハーディは西洋が東洋に翻訳されるべきは、そのドグマではなくモノの技芸、弱者や動物に対する人間的なやさしさだという。また日本の新聞には、欧米の物質的野心や古臭い慣習をまねるのではなく、精神性で模範を示してほしいと寄稿。

ハーディの作品が過去 1 世紀半、世界中で受容されているのは、機械化による古い生活の消滅と労働の変化という普遍的テーマを扱っているからであり、彼が悲観論者ではなく人間の人間に対する非道に反対しているからであろうと筆者は言う。

2. Zhenzhao Nie and Wen Guo, “Hardy and Chinese New Poetry”

1920 年代の中国は内戦と外国の侵略、加えて新文化運動という点で激動の時代であった。文化運動における一番の影響力はハーディ、特にその詩であった。ハーディの感傷、神秘、憂鬱、象徴は中国の新詩運動に新しい血を注いだ。新詩は音楽的美、絵画的な美、建築的美を三つの原則とした。1928 年上海で創刊の月刊雑誌『新月』は新詩運動において最も重要な雑誌であり、ハーディの詩と中国詩を融合、伝統と革新、過去と現在とを結びつけた。

中国新詩の代表は、徐志摩(Xu Zhimo)、聞一多(Wen Yiduo)、郭沫若(Guo Moruo)、艾青(Ai Qing)の四人である。徐志摩は、1925 年ハーディに会い、ハーディの詩の紹介に大きな貢献をした。ハーディ的な憂鬱な感情を徐も客観的の相関物を使って表現する。聞一多は、西洋一辺倒ではなく、中国の伝統的な五言絶句、七言律詩は捨てるべきではないと主張。彼は中国詩をハーディの詩の構造、悲観的スタイル、象徴、主題をもとに発展させた。またハーディの反戦詩にも共鳴し、愛国的な反戦詩を書いている。詩人、翻訳家の郭沫

若はシェリーを研究、ハーディの詩を翻訳し、改革を要求する詩を書いた。詩人の艾青は、ハーディの反戦詩にみられる荒涼さ、感傷、象徴、風刺を受け入れた。「太鼓手ホッジ」をはじめとして卓越したハーディのシンボリズムは幅広い読者層の評価を得る。ハーディも艾青も社会の暗さを描きながら希望と平和の希求はやめなかった。

3. Shouhua Qi, “Anxiety, Angst, and the Search for Hardy’s Chinese Tw[a]in”

中国におけるハーディ作品の受容は、1917 年、短編の初翻訳以来、文化大革命の時を除いて持続しており、ハーディとの間テクスト性を探求する中で、中国文学、文化を位置づける働きをしていると言う。

「中国のハーディ」と言われる文学者は、徐 志摩(Xu Zhimou, 1897-1931)で、ハーディ詩の翻訳者であり、ペシミズムが共通だ。悲劇作家としては五四運動を指導した魯迅(Lu Xun, 1881-1936)。日本で西洋式教育を受けたが英米への留学経験はない。ハーディも魯迅も変化する社会で、苦しむ農民を描いた。老舍(Lao Shee, 1899-1966)は、中国語教師として長年ロンドンに滞在中、イギリス小説を多読、帰国後ハーディのように運命に翻弄される人物を主人公とする小説を書く。代表作『人力車ひき青年』(*Rickshaw Boy*)では、主人公がきまぐれな運命に戦いを挑むが、勝てないとわかると凡庸な者たちの仲間になる点が、ユーステイシアやテスの屈服しない姿勢とは違う。

戦争詩、地方色、自然描写でもハーディは比較される。ハーディの戦争詩は哲学的だが中国の戦争詩は愛国的、どちらも田舎の人々への関心をもち、ハーディの自然描写がオランダ絵画を連想させるならば、中国の場合は水墨画である。中国作家はハーディの中に、人間と自然との調和を唱える荘子(BC.369-286)の思想を見ている。

文化大革命後のハーディに対する関心は、80 年代以降の欧米に対する開放政策がもたらした、中国社会の大きな変化の中で、中国がアイデンティティの危機に直面していることを示唆する。ハーディと中国人作家の言語横断的、文化横断的な対話は、中国の不安に何らかの光を投げかけるであろう。

4. Ling Bo, “Chinese Studies of Female Characters in Hardy’s Novels: A Feminist Approach”

中国におけるハーディの女性登場人物の研究に焦点をあてる。ハーディ作品の批判的な受容が、中国の同時代のジェンダーの政治学によって影響を受けていることを考える。ハーディが中国に紹介されたのは 20 世紀初頭であり、1910 年代、20 年代半ばにかけて起こった、反封建・反帝国主義の新しい文化運動は、教育の民主化、個人の自由、民主主義、平等主義の価値、女性解放をうたっており、ハーディの小説は労働者階級、女性への同情を描いていたため、この運動にあわせて紹介された。次にハーディが注目されたのは、1980 年代、改革開放政策が、第二の文化運動を引き起こしたときである。文化大革命によって禁止されていた西洋文学が再び紹介され、フェミニズムも、ボーヴォワールを筆頭に導入された。ハーディ研究も女性の三類型として、伝統型、反伝統型に属するニューウーマン・タイプと不道徳・墮落タイプを認め、フェミニズムからの研究が盛んとなった。

5. Sanae Uehara, “Hardy in Japan: Translators, Translation and Publication”

本論文は、20 世紀初頭の『テス』の日本語翻訳を分析し、検閲と大量出版の登場が、ハーディのイメージにいかなる影響を与えたかを探ったものである。『テス』の最初の翻訳は、1912 年山田行潦による。昔は春画や艶本が示すように性に寛容だったが、明治の西洋化が厳しい道徳を要求し、1893 年出版法という検閲法ができた。山田の出版社、榊原文盛堂は、『テス』翻訳に伏字を使い、キスを「〇〇」、抱きしめるを「〇〇〇める」と表示。伏字は隠そうとしてかえって読者にエロティックな喜びを与える。明治・大正から昭和に入ってから本の値段が下がり全集発刊の時代となる。改造社が世界大衆文学全集(1927)、新潮社が世界文学全集(1927)、国民文庫刊行会も世界名作大観(1925)を出版、書物の大量生産と多数の読者大衆の出現を見る。『テス』の翻訳も全集版の一つとして享受された。

新潮社の全集版の『テス』の翻訳者、宮島新三郎による紹介では、副題の

「純粋な」の影響で、テスはアレックのレイプの犠牲者であり、またエンジェルの中産階級道徳の犠牲者でもある。後者がテスに対して使う二人称代名詞の「おまえ」が、上から目線と軽蔑の念を表す。改造社の大衆文学全集は若い読者向けの縮小版であり、翻訳者の広津和郎はテスのセクシュアリティへの言及は削除している。最近では高桑美子が、テスの複雑な読みの可能性を排除しない形で翻訳をしている。古い読みから脱皮して新しい読みが形成されつつあるようだ。

6. Sarah E. Maier, “From Wessex to India: Adapting Hardy’s *Tess* in *Trishna*”

マイケル・ウィンターボトム監督の『トリシュナ』(*Trishna*, 2010)をとりあげ、いかにハーディの『テス』が 21 世紀にインド映画として移植され、原作に忠実かを探った論文である。

インドのラジャスタン州が舞台。トリシュナは家の手伝い中、事故に会い、生家を離れ、ジェイ・シング(Jay Singh)という若者の父(盲人)の経営するホテルで働く。トリシュナはヒンズー化したテス。ジェイは、アレックとエンジェルが一つになった人物で、裕福な土地所有者の息子、イギリス生まれの不在インド人で、インドの歴史的遺産に関心がある。

トリシュナはジェイにレイプされる。彼女は妊娠がわかり、墮胎手術を受け、純粋さを維持。このような対応が常態化していることは、監督の現地調査により分かった。彼女は冷たい家族のもとを離れ叔父の工場で働く。 Bollywoodのプロデューサーとなっていたジェイは彼女にムンバイでの同棲を求める。断れるはずもなく 21 世紀版堕ちた女となる。

テスとトリシュナが男のもとに戻るのとは、実家の財政援助と、自活のためである。ジェイは彼女を対等とみる改倅する男から、社会的に劣った性奴隷として扱う金持ちの西洋人へと変化。ジェイはトリシュナを故郷へ連れ帰って愛人にし、16 世紀マハラジャの屋敷を改装したホテルの生活に入る。そこで『カーマストラ』を貪り読み、トリシュナの性を蹂躪する。トリシュナのジェイ刺殺は、テスとは違い自己防衛であり、長年の虐待を受けた結果で

ある。彼女は木の下で自殺、インドの若い女性の自殺の反映だ。ウィンターボトムの映画はテスの苦しみを現代のトリシュナの孤立を通して確認する。二人とも恐ろしい悲劇の犠牲者である。二人とも純粋だからだ。

7. Shanta Dutta, “Bollywood Adaptations of *Tess of the d’Urbervilles*”

この論文は、ヒンズー語使用の映画産業ボリウッド(Bollywood)による『テス』の二本の映画版が、インドの社会的、文化的環境をいかに取り込んでいるかを論じている。

一つは、カシャップ(Kashyap)監督による『一晩の花嫁』(*Dulhan Ek Raat Ki*)で、ハーディの原作のプロットと精神に忠実、白黒映画なので暗鬱な質感を与えている。「純粋な」という意味の名前をもつニューマラ(Nirmala)は盲目の老婦人のコンパニオンとなり、その息子ランジート(Ranjit)にレイプされる。妊娠、死産。彼女は、相思相愛のアショーク(Ashok)と再会。告白の手紙が二人の結婚初夜に読まれ、二人は別居。説教師となっていたランジートはニューマラと再会、求愛は拒絶される。戻ったアショークに、ランジートが彼女と同棲していると嘘をつく、怒りでニューマラはランジートを刺殺。真にハーディ的な悲劇的威厳があり、ロケ地の風景美も加味される。

ラジーヴ・カプール(Rajiv Kapoor)監督の『愛の聖典』(*Prem Granth*)では、村の司祭の息子ソーメン(Somen)が登場、彼は市場のダンスと歌のボリウッド的場面でヒロインのカジュリ(Kajri)に求愛。帰り道、彼女は悪党ループ・サハーイ(Roop Sahai)の一味の暴力を受ける。妊娠と嬰兒の死。カジュリはソーメンの叔父の酪農場で働く。ソーメンが彼女にプロポーズ。告白の手紙が続く、彼は彼女を非難する。さて、ループ一味の悪行の噂に、カジュリは犠牲者が加害者を殺す権利があると主張、ループを槍で殺す。ニューマラは加害者を刺殺して個人的な復讐をしたが、『愛の聖典』では、サハーイー党はリンチというコミュニティからの復讐を受ける。最後のカジュリとソーメンの結婚という和解は欠点。この映画はオレンジや赤の使用で主人公の苦しみが軽いメロドラマとなり、地方色は濃厚だが、鮮やかすぎる衣装が女性の身体

の商品化という非難を招く。

8. Ekaterina Novokreshchennykh, “Discovering Hardy’s Poetry in the Russian-Speaking World”

20 世紀ロシアにおけるハーディの詩の受容を論じた。ロシアではハーディは小説家として有名だったが、現在は短編と詩の作家として評価されている。

ハーディ学者のミハイル・ウアノフ(Mikhail Urnov) は、単著『トマス・ハーディ — その作品に関するエッセイ』(*Thomas Hardy: an Essay on his Work* 1969) 中、「詩と『ディナスト』」という章で、叙情詩と叙事詩の二側面を論じる。戦争のテーマをとりあげ、特に国全体の努力、優れた民衆の役割、戦争英雄の役割と歴史的運命の間の相関関係について論じる。

ハーディの文学様式上の位置づけについては、言語上 18 世紀の古典の伝統につながる作家、モダニズム作家、世紀転換期の作家と、意見の一致はない。ほかに新旧の対照に注目するもの、『ジュード』をキュービズムの先駆けとみるという意外なものまである。

詩の再評価の中、英語で書かれた、ロシア系アメリカ詩人ジョゼフ・ブロドスキー(Joseph Brodsky) による『動かぬものに求愛して トマス・ハーディの四つの詩』(*Wooing the Inanimate. Four Poems by Thomas Hardy* 1994) は、ハーディを、詩人、モダニスト、これらの定義を超えた作家とみる。「動かぬものに求愛して」(*Wooing the Inanimate*)とは、「無限へのあこがれ」であり、「1912 年—13 年詩集」中の詩「君の最後のドライブ」(“Your Last Drive“ 278)にある、「愛や賞賛 無関心や非難を超えてしまった」何か、または非存在の誰かに触ることである。四つの詩とは、「闇の中のツグミ」、「両者の邂逅」、「君の最後のドライブ」、「私が出て行ったあと」である。

9. Carolina Paganine, “The Brazilian translations of Thomas Hardy’s novels”

この論文は、ブラジルにおけるハーディの小説翻訳を、方言の翻訳の問題、言語のヴァリエーション、多様性の政治学とからめて吟味している。

まず、二人の代表的ブラジル知識人、英米文学に関心のあった社会学者ジルベルト・フレア(Gilberto Freyre)、ブラジル歴史学の創始者セルジオ・ブアーケイ・ド・オランダ(Sergio Buarque de Holanda) は原文でハーディを読んだ。フレアは、1930 年代初めまでのブラジルが欧州の都市文化に目を向け、地方文化を無視していた時代に、ハーディの「普遍的地方主義」を賞賛、オランダは社会道徳の下、苦悩する人物の悲劇的普遍性を評価した。

方言の翻訳に対する姿勢はどうか。まずハーディの翻訳自体が少ない。『テス』、『ジュード』が各一冊ずつ、『恋の霊』が二冊である。小説家オクティヴィア・ダ・ファリア(Octavio de Faria) による『ジュード』の翻訳(1948)は、標準ポルトガル語から離れなかった。ファリアの時代から現在まで、ブラジルの翻訳規範は方言を減らし、標準語を用いることだったのだ。『テス』の翻訳(1961)をしたニール・リベラ・ダ・シルヴァ(Neil Ribeiro da Silva) は、81 年版の覚書の中で標準語からの逸脱を正当化、しかし実際、逸脱は部分的である。

スリンガー島の方言が多用される『恋の霊』、その最初の翻訳であるゼイビア・プレイサー(Xavier Placer)による、*The Well Beloved, A Bem-Amada* (2006) では方言が使われていない。訳者覚書が 1944 年なので翻訳は 1944 年。ブラジル文学教授のルイス・ブエノとパトリシア・カルドーゾ(Luis Bueno & Patricia Cardoso)による最新の翻訳『恋の霊』(2003)は、訳者序文、本文註など、パラテキストが充実した質の高い訳である。ラテン語源、フランス語源の表現は、ポルトガル語の対応語に移し変えてもいる。プレイサーが教育ある人の使う言語使用域を守っているのに対し、ブエノとカルドーゾは、言語使用の多様性を反映させようと、標準語法から離れた語彙、シンタックス、音声上の逸脱を翻訳の中に記している。

各論者の母国でのハーディの受容紹介について批評できるほどの力量はないので、気がついたところを記したい。英米の批評と日本の批評を中心にハーディ観を作ってきた一研究者の私にとって、他の国々の受容の様子はきわめ

て興味深く、情報価値が高いと感じた。中国の場合に、反植民地闘争や内戦がおこっている 1920、30 年代に新文化運動が起こり、その中心にハーディがいて文化人を鼓舞していたということに感銘を受けた。日本については上原氏がよく調べられ、明治、大正、昭和初期となると外国のようなものなので、伏字による検閲をはじめとして大変面白かった。ハーディなら江戸時代の春画や艶本のほうが「自然だ」とテスの母親の言葉を引用したのではなかろうか。インドについてはレイプ問題が深刻で女性の抑圧が激しい国だけに、逆にテスがはらんでいた問題の深刻さを感じ取ることができた。ロシアについては、詩のほうに関心が集まっていることに驚いたが、プロドスキー一人の名前しか印象に残らないので、ハーディの影響力はまだまだなのかという印象を持った。ブラジルの方言の問題は大変興味深かった。地方方言よりも都市の標準語重視の姿勢の中でハーディを翻訳する際にどのように方言を扱うのか、この面での受容の歴史が興味深く語られていて掉尾を飾るにふさわしい情報価値の高い論文であった。ハーディは上記以外の国々ではどうか、今度はそれを伺ってみたいものだ。

Mark Ford, *Thomas Hardy: Half a Londoner*
(Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard UP, 2016)
xvi + 305pp. ISBN: 978-0-674-73789-1

服 部 美 樹

Miki HATTORI

本書は、Thomas Hardy の生涯と作品を、ハーディが首都ロンドンで過ごした時期を軸に探究しようとするものである。副題の“Half a Londoner”は、もともとはハーディが手紙の中で用いた表現で、ハーディ夫妻が毎年社交シーズンにあたる数か月はロンドンに滞在したという習慣に言及したものであった(13)。しかし本書が取り上げているのは、そのような習慣が確立する以前の、ハーディの生涯にわたってのロンドンとの関わりで、子供時代に旅行の経由地として体験したロンドンに始まり、20 代の 5 年間、建築の仕事をして文学で身を立てようともがいていたころのロンドン、作家として徐々に人脈を広げていくころのロンドン、そして一流作家となったハーディをもてはやすロンドンまで及ぶのである。

一般にハーディといえば、Wessex という舞台設定が有名であり、そのモデルとなった Dorset 地方が注目される。また実際、多くの名作がドーセットで書かれたことを思えば、“None of Hardy’s attempts to base himself in London could be called a success” (15) と見るのも妥当であろう。しかし本書でも示されるように、1881 年にドーセットに帰郷しロンドンではなく地方に作家の本拠を置くという選択をするまでの間、ハーディは何度かロンドンに居を構えようとするわけである。そのような試みに焦点を絞り、ロンドンの人間になろうとするハーディの姿をたどる本書は興味深く、作家としてあるべき姿を模索し成功を一途に願うハーディの焦燥感のようなものをうまくあぶりだしている。

中でも、著者がハーディの 20 代のロンドン時代を重視していることが興味深い。この 5 年間は、一般には、いまだ何も成し遂げていない修行時代のようなものとみなされる。しかし著者は “It is difficult to overestimate the importance to Hardy’s development of the five years that he spent in London as a young man”(11)、さらには “London made Hardy into what *The Return of the Native* (1878) calls, when introducing Clym Yeobright, ‘a modern type’ …” (13) と述べ、ハーディがのちにドーセットをウェセックスという世界に構築していく視点は、このロンドン時代があったからこそ得られたものだと言っている。

さて本書は、序論と結びの間に 10 章が入る構成で、序論以外は概ねハーディの生涯に時系列で沿うように並べられている。章ごとの概要は以下のとおりである。

序論 (“Introduction: In Death Divided”) は、詩 “The Six Boards” の引用から始まり、ハーディの埋葬というテーマで貫かれている。ハーディは生前、自分が故郷の墓地に埋葬されることを希望していたが、実際には心臓のみが故郷の墓地に埋葬され、残る遺体の灰は故郷ではなくウェストミンスター寺院へ納められた。このような伝記上の事実を枠組みに使いながら、埋葬にまつわるいくつかの詩を著者は取り上げている。序論タイトルの “In Death Divided” は、恋人と別々の場所に埋葬されることをテーマにしたハーディの詩のタイトルと同じだが、ここではハーディ自身がドーセットとロンドンの 2 か所に分けて埋葬された事実を象徴するものになっている。

第 1 章 (“The Cries of London”) では、ハーディの子供時代を扱い、ロンドンを間近に見た経験としては、母との旅の経由地としてロンドンに立ち寄ったことを取り上げている。また、1851 年の大博覧会に関して、博覧会へ向かう列車のエピソードが後に短編作品 “The Fiddler of the Reels” (1893) で使われたことを紹介している。この章の題名は、ハーディが幼少時に読んだとされるチャップブックのタイトルでもある。

第 2 章 (“Only Practical Men Are Wanted Here”) は、1862 年 4 月に 21 才でロンドンに上京したハーディが、建築の職を得て落ち着くまでの経緯やその間

に経験したことなどに焦点を当てている。章の題は、上京したてのハーディに應對した独身男の言葉からとったものである。著者はこの独身男を、まだ将来の見通しも立たないハーディにとって、“a vision of the London life that he was desperate to evade: unmarried, in low-paid employment, aware not of the riches on offer in the shop windows or ‘show-cases’ of the city streets but of rats nibbling the hems of ragged trousers” (45) であると見ている。さらに著者は、ハーディが 1908 年に書いたスピーチの原稿（ロンドンに上京した若者の孤立感や気後れに言及している）を紹介し(46)、上京したてのハーディの心境を読者に想像させる。一方、当時のロンドンの活気についても言及がなされ、大博覧会が開催されていたこと、テムズ川の河岸工事が始まろうとしていたこと、ロンドンと地方が次々と鉄道で結ばれていく時代であったことなどを知ると、その激しい変化の渦中のロンドンに飛び込んでいったハーディは何を見て何を感じたのか、また当時の経験が後々のハーディの想像力にどのように影響したのだろうか、と思いを巡らせてしまう。

第 3 章 (“Crass Clanging Town”) は、ハーディがロンドンで Westbourne Park Villas に転居した後の状況について論じている。ハーディは詩を投稿してもすべて不採用になる状況であったが、ノートブックに実験的な書き込みをするなど文学の勉強を熱心に続けていた。小品 “How I Built Myself a House” を発表した、基本的には無名の貧乏作家の状況にある。このような伝記上の事実を踏まえながら、著者はこの時期に書かれたハーディの詩を次々と取り上げ、恋愛観、建築と文学の両立の問題、当時の大衆文化への関心などを考察していく。確かに、著者も示唆するように、都会の活気は文学への野心を育むと同時に、無名であり続けることの幻滅感を強めるものである。強い情熱を抱きながら不安定でもある状況を、この時期のハーディが書いたものから見出そうとすることは興味深い。なお、章名は “From Her in the Country” という詩のなかにでてくるフレーズで、騒々しい都会のイメージを示している。

第 4 章 (“Power & Purpose”) は、詩の道を断念し 1867 年に一旦ロンドンから帰郷して小説を書き始めていく時期のハーディを扱った章である。文学の

道を目指すハーディにとって、いわば正念場の時期であり、ハーディ・ファンであればつい感情移入しながら読んでしまいそうな章である。

まず詩の断念を扱った部分では、この時期すでにいわゆるハーディ的なテーマや特色を含む詩が書かれていること、にもかかわらずそれを発展させることなく、詩を断念せざるをえなかったということが論じられる。ハーディが Westbourne Park Villas で作った詩 “Neutral Tones” を取り上げ、著者はこの詩の中にも、詩との決別の感じを読み取ろうとする。

小説に関しては、ハーディが 1868 年に *The Poor Man and the Lady* を書き上げて Alexander Macmillan へ送ってから 1869 年に出版を断念するまでのやり取り、さらにはハーディが出版社とのやり取りを参考にしながら次の作品 *Desperate Remedies* を書き上げて出版社に送るところまでの経緯が説明されている。特に *The Poor Man and the Lady* に関する諸情報（ハーディと出版社マクミランのやり取りの手紙、出版顧問 John Morley の報告書の文言、また、Edmund Gosse が後年ハーディから聞いて書き留めた作品のあらすじ、さらには George Meredith がハーディに与えた忠告など）をまとめて読める点がありがたいと感じる。大部分は Michael Millgate のハーディ伝 (*Thomas Hardy: A Biography Revisited* [Oxford: OUP, 2004]) でも得られる情報であるが、作品のあらすじに関する詳細部分は興味深い。

また著者は、1867 年 7 月に一旦帰郷して小説を書き始めるハーディを、Clym と重ねて次のように述べている — “*The Return of the Native*’s Clym Yeobright set about putting into effect the ‘very different ideas of things’ that he had developed during his years in a metropolis (in his case Paris) by launching a scheme to raise the educational attainments of the heath-dwellers that he had grown up amongst; Hardy did so by writing” (104)。Clym という登場人物を解釈するときにハーディ自身を重ねるということはよくあるが、ロンドンから帰郷して小説を書き始める時期のハーディを Clym のイメージでとらえるという視点は面白い。なお、章の題名はハーディの原稿を読んだマクミランがハーディの力量を評する際に用いたフレーズである。

第 5 章 (“The Hand of E.(I)”) では、1870 年 3 月に Emma と出会ってから 1874 年 9 月に結婚するまでの求婚時代のハーディを扱っている。この時期は、結果として 4 つの小説を発表した時期であるため、結局は万事が順調に進展した時期と考えたくなる。しかし著者は、当時のハーディにすれば、職業の選択についても経済力についても未だ見通しのはっきりしない不安定な時期であった点を浮き彫りにする。この時期のハーディのロンドンでの経験とともに、“In the Seventies” や “Coming Up Oxford Street: Evening” などの詩、あるいは小説 *A Pair of Blue Eyes* を論じていくことで、当時のハーディの不安や焦燥感などがあぶりだされてくる。

続く第 6 章 (“The Hand of E.(II)”) は、Leslie Stephen からの執筆依頼をきっかけにハーディの作家としての状況が好転していく時期を扱っている。Stephen との出会いは、ハーディがロンドンの文学関係者との交友関係を築くうえでも役立った。一方、エマと結婚したこともあり、ハーディは作家として成功し続けるにはどうしたらよいのかということを考え始める。どのような題材について書くべきかという問題に悩んでいたらしいことや、ハーディ夫妻が転居を繰り返す事実が紹介されている。そしてこの時期のハーディの状況を反映したものとして、*The Hand of Ethelberta* 論が展開されている。なお、5 章のタイトルは結婚相手のエマを、6 章はそれに加えて小説 *The Hand of Ethelberta* のことも示唆するものになっている。

続く第 7 章 (“Literary London (I)”) および第 8 章 (“Literary London (II)”) は、ハーディがロンドン郊外の Tooting に住んだ時代を中心に扱っている。この時代は、作家ハーディが社交界あるいは文学界の人脈を拡大した時代であり、資料収集を行ったり様々な観察をノートブックに書き込んだりしながら “a London-based professional author” (189) となるべく努力を重ねた時代でもあった。

そもそもハーディがロンドンに転居したのは 1878 年 3 月で、その前の 1876 ~ 1878 年にはドーセットで *The Return of the Native* を書いていた。しかし、作家たるもの本拠地はロンドンに置くべきと考えたハーディは、このロンドン郊外に転居し、約 3 年 3 か月をそこで暮らすことになったのである。

前述のように、この時代は作家として人脈を拡大したという点では重要であった。また、批評の面でも作家ハーディの評価が確定していく時代となった。特に1881年のCharles Kegan Paulの批評は、ハーディの作品を好意的に評価し、さらに「ハーディ小説で描かれる田園生活」と「その小説を消費する都会の読者」の間の隔たりを理解している点において注目に値するという。

だが1881年、ハーディはロンドンを離れドーセット(Wimborne Minster)へ転居することを決める。この決断の背景には健康上の理由もあった(1880～1881年の冬、*A Laodicean*の連載に取り組んでいた頃、ハーディは病に臥す)が、“for mental inspiration”(221)という文学上の理由もあったという点が重要であろう。ただし、転居後も鉄道の便がよいため頻繁に上京できたという。このほか、第7章の冒頭部分では、1873年に自殺したHorace Mouleとハーディの関わりについて扱われている。

第9章(“*The Well-Beloved*”)は、1892年に連載され、1897年に出版された小説*The Well-Beloved*を論じた章である。「地方とロンドン」という対立軸が最も様式化されパターン化されている作品であること、また、作品の中に見られるロンドンの描写には、モダニストを予見するような幻想的な雰囲気が漂うことが指摘されている。

第10章(“*London Streets and Interiors*”)では、かつては上流社会の外側の人間であったハーディが、やがてその内側に入っていく、自伝(Michael Millgate編*The Life and Work of Thomas Hardy* [以下*Life*])でも社交界での出来事や有名人への言及が目立つようになっていくこと、とはいえ、都市の中で暮らす異なる立場の人々に向けられる視線も健在であることを論じている。そして、ハーディがロンドンで(あるいはロンドンを舞台にして)作った詩、“*An East-End Curate*”、“*In a Whispering Gallery*”、“*In the British Museum*”、“*In St Paul’s a While Ago*”、“*The Woman I Met*”などが論じられている。

結び(“*Epilogue: Christmas in the Elgin Room*”)は、ハーディの晩年を扱っている。戦争の影響もあり、ハーディがロンドンに行く頻度は減少し、1920年4月を最後にロンドンへは行かなくなるが、有名人ハーディの許への来訪者は

多く、晩年の生活が孤独であったわけではないようだ。生前に発表したものとしては最後の詩“*Christmas in the Elgin Room*”とそれにまつわるエピソードが紹介される。

以上、章ごとの概略を簡単に見てきた。全体として本書の基本姿勢は“all of Hardy’s work benefits from being considered in the context of his pressing, at times almost obsessive need to make sense of the relationship between London and the provinces”(xvi)であるため、取り上げる材料もこの観点で選別されている。伝記上の事実に関しては自伝(*Life*)からの引用が目立つため、手元に*Life*を置いて参照しながら読めればよりわかりやすいであろう。一方、作品への言及はロンドンとの関わりがある詩と小説の両方に及ぶが、特に詩の精読が目立つ。次々と詩に言及していく著者の議論についていくには、手元にJames Gibson編の*Thomas Hardy: The Complete Poems*があると心強い。

最後に、本書の面白みはハーディの生涯からロンドンに関する情報だけを集中的に抜き出し、作品の引用もはさみながら提示している点にある。このような試みは、思いつくのは簡単でも、現実には成し遂げるには大変な熱意と労力を必要とする。従って、もし一度でもハーディとロンドンの関わりを整理して考えてみたいと思ったことがあるならば、一読に値する本である。実際、ハーディの生涯からロンドン関連の事項だけを抜き出して読むことは想像以上に面白く、その点でも驚きであった。また図版の点でも興味深く、特にハーディのロンドンでの居住地を網羅した地図や、ドーセットの鉄道網の開通年を示した地図は参考になるであろう。欲を言えば、年表も整備してほしいと感じたが、それは読者が各自の興味に応じて作った方がよいのかもしれない。このほか、口絵にはハーディの詩“*Coming Up Oxford Street: Evening*”の図版が入っているが、この詩に登場するハーディの「分身」の姿が、著者にとって重要な(そして強い共感の対象になっている)ハーディ像であることが示唆される。いずれにしても、ロンドンとの関わりに焦点を絞ったことで、これまではあまり注目してこなかった事柄に意識が向き、その点で刺激を与える本である。ハーディのファンはそれぞれに自分の好きなハーディ像

をもっているのであろうが、本書を読むことによって、もう一度そのハーディ像を確認してみたいという衝動に駆られるであろう。

土屋倭子『トマス・ハーディの文学と二人の妻』
Shizuko Tsuchiya, *The Literary Achievements of*
Thomas Hardy and His Two Wives
(音羽書房鶴見書店、2017年10月、iv + 403頁)
ISBN: 978-4-7553-0403-3

宮崎 隆義
Takayoshi MIYAZAKI

女性研究者が、男であるハーディが描いた男性や女性を論じ、それを男性である私（たち）がさらに論じることが、まるで合わせ鏡のようにハーディと向き合わされるような感がある。特に「ジェンダー」に軸を置いて考えると、作家が男性であろうと女性であろうと、「男性」なるものが男性の登場人物として、「女性」なるものが女性の登場人物として発現するものであろう。「ジェンダー」が混沌としている現代（いや過去においてもそうだったろうが）、外形的なものと内質的なものとの関係は必ずしも一致していないが、外形的なものが社会の中で機能を持たされる時に、大きな疑問が生じるとともに普遍性を帯びた問題として提起される。ハーディの作品の凄さは、19世紀イギリスという枠組みの中に囚われていながらも、呻吟するかのように社会とそれが含むあらゆる慣習や制度に対して、可能な限りの疑問を突きつけていることであろう。ある時代や国という中で生きざるを得ない私たち同様に、ハーディもその時代とイギリスという国の中で生きたのである。

ハーディは、「帝国」「階級」「ジェンダー」「宗教」といった、時代思想の根幹を為す問題と真摯に対峙し、模索し、終生なんらかの答を求めて苦闘した。土屋倭子氏は、ハーディの生涯を二人の妻との関わりで辿りながら、時代の歴史的コンテクストとハーディの文学と三人の関係性のなかに、ハーディ文学の「真実」に迫ろうとしている。

第一章 作家ハーディの誕生

詩人としての夢を抱きながらもハーディは建築家としての修行を積み、コーンウォールのセント・ジュリオット教会に修復の仕事で赴く。ハーディを迎えたのはエマ・ギフォードで、後一八七四年に結婚することになる。その出会いの様子は、詩「ライオネスに出かけた日」にその時の思いが描かれており、また、その出会いとその後のことが『青い目』に描き込まれている。エマとの出会いは、建築の仕事と小説家との選択に思い悩んでいたハーディを小説家へと向かわせる契機となる。エマは、ハーディの助手兼秘書として彼の作家としての出発を後押しするが、エマとのひそやかな結婚式は、双方の係累の階級意識が影を落としたものとなった。エマとの新婚生活は、『窮余の策』『エセルバータの手』『はるか群衆を離れて』と、小説家へと着実に進んでゆくハーディの基盤となるものの、エマの体調を顧みないハーディとの間に溝を深めてゆくこととなる。

第二章 農村と都会

結婚したハーディとエマにとって、落ち着いて住める家を探すことが問題となる。新進の作家として歩み始めたハーディにとって、ロンドンと故郷とどちらを拠点とするかは、内面的な問題でもあった。『帰郷』はそのハーディの意識を色濃く秘めたものであるが、ハーディの「帰郷」の問題は、エマとハーディの母親ジマイマとの関係を含むこととなる。『帰郷』を書き終えたハーディは、スターミンストン・ニュートンからロンドンに居を移す。エマにとってロンドンの社交界は、望んでいたものであると同時に、ハーディを小説家として成功に導く上でも一心同体の気持ちであったが故に重要なものであったが、ロンドンでの暮らしには不安もつきまとっていた。折しもケンブリッジへの旅行から戻ったハーディは体調を崩し絶対安静を言いつけられる。そうした状況で口述筆記を必死に支えたエマは、夫ハーディへの思いを鬱屈させる事となるが、回復したハーディの健康と創作上のインスピレーションのために、ドーチェスターへの帰郷、マックス・ゲイトに家を建てることに帰結する。ロンドンと故郷での暮らしが、都会と田舎という問題を深

めることになるが、その行き来との間で生まれたのが、『カースタブリッジの町長』であった。そこには帰郷したハーディが直面せざるを得なかった農村の実態があった。階級制度のもとでの農民の状況、さらには新旧の世界の対立がハーディの胸を痛めることとなる。その農民階級への思い、それはまた『ダーバヴィル家のテス』にも描かれていくことになるが、自身へも跳ね返ることになり、帰郷によってハーディの母との距離が縮まったエマにも大きな緊張感をもたらすことになる。

第三章 田舎屋^{コテジ}から邸宅へ

ドーチェスターのマックス・ゲイトに家を構えたハーディは、書齋で一日の大半を過ごしながらか大作や短編を生み出してゆくが、ハーディー家とエマとの間にはそれまでくすぶっていたものが噴き出す可能性があった。エマには「田舎屋^{コテジ}」に住むハーディー家に対する優越感、他方ハーディの母や弟妹たちにはエマに対して「貧しい紳士階級」という嘲りの気持ちがあったようである。そうした双方の思いが、ハーディとエマとの間に確執を生むことにもなった。その頃ハーディはダーウィンの思想に影響を受け、『森に住む人々』に、あるいはそれ以降の作品に色濃く表されることとなる。人間を取り巻く「大きな網の目」「クモの巣」のリアリティをハーディは凝視する。そうしたハーディの妻として、出会いの時から彼の片腕として支えてきたというエマの思いは、ハーディとの感情の交流がうかがえない、事細かく記された日記を通して推し量ることができるかもしれない。ハーディは、現実の農村の厳しさを見つめ、それを含む人間の社会における人間の姿、社会、自然、世界のあり様を、既存の制度や宗教、道徳と衝突してもなんとしてでも表そうとの思いを強め、いずれ『ダーバヴィル家のテス』や『日陰者ジュード』に繋がる。

第四章 ヴィクトリア朝の「女」の言説を覆す

『ダーバヴィル家のテス』がいかなる小説であるかを考える時、そのタイトルとともに添えられた副題も考えなくてはならない。テス・ダービフィールドをダーバヴィル家のテスと呼ぶ時、その関係性において、時間の流れ、

社会の変遷の歴史を明示することとなる。テスは、歴史的、社会的なコンテクストの中に置かれ、テスと関わるアレック・ダーバヴィルもエンジェル・クレアも同様に置かれ、それぞれが持つ矛盾が浮かび上がることとなる。自然との関わりで、テスの「清純さ」も「性」もコンテクストとして関係づけられつつ、ハーディは、人間として生きているありのままのテスの姿を描こうとする。だが、ありのままに描こうとすれば、グランディズムと対立せざるを得ない。小説を書くことを通して積もっていた、ハーディのグランディズムへの憤懣と怒りは、『ダーバヴィル家のテス』の後『日陰者ジュード』において頂点に達する。グランディズムとの戦いは、エマとの亀裂を深めることにも繋がった。秘書の役割を演じハーディの原稿の清書をしていたエマは、ハーディが付き合い始めた有名人や上流階級の人々に関心を抱くことはあれ、ハーディの苦悩には理解が及ばなかったようである。ハーディとエマ双方に身近な人々の死を経験し、それぞれの係累との関係に不協和を感じながら、小説で成功を収め経済的にも安定しつつも、上流階級に入り込めないハーディ夫妻の現実が、夫婦の間の亀裂をさらに深めたようである。

第五章 ヴィクトリア朝の価値観を斬る

『日陰者ジュード』執筆の頃、ハーディはヘニカー夫人と知り合う。気品ある、上流階級の物腰を身につけ、文学に対して並々ならぬ素養と感受性と関心を秘めた夫人はハーディを魅了したようである。ヘニカー夫人との付き合い、手紙のやり取りから、ヘニカー夫人が『日陰者ジュード』のスーや、短編「夢見る女」のエラ・マーチミルの造形に大きく関わっていることがうかがえる。また、ヘニカー夫人との合作による作品を通して、ハーディは、夫人による削除から少なからぬ失望や幻滅も味わう。そうしたヘニカー夫人と夫ハーディとの関係を、妻エマは心穏やかならざる思いで見えていたことがうかがえるし、ハーディもまたエマがヘニカー夫人にどういう対応をするものか心配していたといわれる。夫に対する批判を含んだ手紙によって、エマの苛立ちが想像できるが、ハーディのヘニカー夫人への熱情は次第に冷めていったようである。『日陰者ジュード』は、当時の宗教、教育、階級、結婚

の諸制度を問い直す、読書界に衝撃を与えるものとなった。例のグランディズムにうんざりしながらも、ハーディは連載には改変を加え、それを元に戻して出版するという作業をし、ジュードを通して肉と霊の間で戦われるすさまじい戦いがあるがままに描き出そうとしている。その描き方には、写真的なリアリズムに反対したハーディの、偽の姿を借りて創り出す方法が示されている。作品には「ファザー・タイム」を登場させているが、その存在がまさに現実には考えられない偽の姿を借りたものである。小さな「時の翁」と擬人化されるその存在は、ハーディの言う「宇宙内在の意思」を担うとともに、「時間」の感覚、もしくは「記憶」に取り憑かれたハーディを如実に示している。

第六章 小説家から詩人へ

ハーディは『日陰者ジュード』に対する激しい非難に辟易して、小説を断念し詩作に転じたと言われるが、ハーディ自身は青年期から詩人になることをめざしていて、小説執筆は生計のためであったとも言われている。ハーディは、慎重な準備をして、経済的なリスクを引き受けて第一詩集を出版したが、その詩集は、小説では叶わなかった「言いたいこと内容をもっともふさわしい詩形で表わすこと」に徹して、内容、用語、語彙、イメージ、韻律、詩形など、当時のヴィクトリア朝が詩に求めていた常識を覆すものであった。あのトライフィーナにまつわる個人的な思いを表した詩など、個人的なものから、「不可知論者」ハーディを示すものなど、多様で多彩な詩は、先に述べた「時間」に関わり、「記憶」や空間を自在に操り、時間的空間的な広がりを見せている。詩集に対しての評価は芳しくはなかったが、ハーディは自分の信念と立場を保ち主張して、次々に詩集を発表し、一作ごとに詩人としての地歩を固めていった。その道程は平坦なものではなかったが、ハーディの書く詩に対してエマは心穏やかではなかった。不可知論者として、国教会や神への不信を表明して憚らないハーディに対し、熱心で典型的な英国国教会の信者であったエマは、『日陰者ジュード』でも示された国教会や結婚制度に対する批判に強い衝撃を受けていた。そればかりか、ハーディを世に出

した自分の献身的な支えが誰からも正当に評価されていないことや、犠牲にされた自分の文学的な才能に対する思いなどで、エマはハーディとの亀裂をさらに深めたばかりか、「自分だけの部屋」に閉じこもることとなった。エマは女性参政権運動に関わるようになるが、その運動に対してやがては反発を感じたばかりか、バランスの欠いた言動によりその不安定な状態がうかがえた。

第七章 フローレンス・エメリー・ダグデイルの登場

ハーディは、ヘニカー夫人に伴われてマックス・ゲイトを訪れたフローレンスと出会う。三九才近くも離れた若いフローレンスに対して、ハーディは心惹かれてゆく。妻エマとの関係が修復不可能なところまで追い込まれていたハーディにとって、若く知的で文学への関心を共有でき、不可知論的な世界観にも反感を示さなかったフローレンスは、次第に大きな存在感を持つに至る。妻エマとフローレンスとの関係に、三人三様の皮肉な状況が生まれてしまうが、エマが一九一二年突然死ぬことによって事態は急転回する。妻エマの死は、書き残された悪魔的な日記にもかかわらず、ハーディに昔の忘れかけていた甘美な日々の記憶を呼び起こした。エマへの挽歌と言われる一連の詩が書かれるが、その詩は、内容、イメージ、韻律など、ハーディの詩人としての卓越した技巧が駆使されている。

第八章 トマス・ハーディ晩年の成果とフローレンス・ハーディの栄光と苦悩

エマの死後、七十歳を迎えたハーディにとって、フローレンスとの結婚と第一次世界大戦の勃発という大きな出来事が起こる。ハーディは、ナポレオン戦争、ボーア戦争、第一次世界大戦の三つの戦争を作品に扱っているが、ハーディが生きた時代、大英帝国の時代はまさに「帝国」と「戦争」が時代を織りなすテキストであった。『霸王たち』『ラッパ隊長』そして第五詩集『映像の見えるとき』にハーディは戦争の不条理と、戦争に向かわせる「帝国」の論理に心を痛めている。ハーディは年を経て、当時の絶望的な状況、時代の思潮を嘆きつつも改善へと向かうかもしれないかすかな希望を見出しているかのような境地に至っている。エマの死後、絶望感にとらわれるハーディ

にとってフローレンスは「守護天使」のように思われたのであろう。二人はひそかに結婚式を挙げた。大きな年齢差もあり、二人とも周囲の目を非常に気にしていたようである。年若いフローレンスにとって、先妻エマへの思いを詩に込めるハーディには複雑な思いもあったろうし、エマの係累にもかなりの抵抗を感じたようである。しかしながら一家の女主人として采配を振るうことになり、マックス・ゲイトを訪れる多くの客人たちを厚くもてなした。ハーディには規則正しい生活を送るべく気を配り、秘書としてタイピストとしてハーディの文筆活動を支えた。人生の晩年を迎えたハーディは、自伝の示唆を受けて、入念な注意を払いながら自伝の執筆をする。フローレンスとの間で、後世に残したい自分を投影した『ハーディ伝』が、ハーディの死の直前まで続けられる。その『ハーディ伝』に対して、フローレンスは屈辱も感じながら精一杯の反撃ともいえる操作を加えている。

終章 トマス・ハーディと二人の妻が遺したもの

ハーディは一九二八年一月十一日に心臓発作で息を引き取ったが、その死後フローレンスは押し寄せる様々な事態に直面することになる。ハーディの葬儀は三ヶ所で行われており、未亡人となったフローレンスは、国家的な葬儀からドーチェスターでの葬儀、先祖代々の墓地のある教会での葬儀と、奔走を強いられる事となるが、そのフローレンスをコッカレルやバリーが助けている。ハーディの記念碑、ハーディの像の設置など、知人友人の助けを受けながら粛々とこなしたフローレンスは、その晩年には土地への貢献としてさまざまな活動を行っている。マックス・ゲイトのハーディの遺品や先妻エマの遺品の扱いなど、処分や保存などこなしつつ、一九三七年に世を去っている。

本書は、二〇〇〇年に『「女」という制度—トマス・ハーディの小説と女たち』(南雲堂)を上梓した土屋氏が、ハーディと関わった二人の妻に目を向け、その三人の関係性から、ハーディの文学を「帝国」「階級」「ジェンダー」「宗教」をキーワードとして、歴史的、社会的、文化的なコンテキストで明

らかにしようとしたものである。ハーディとその妻を考える時、男である私（たち）は、無意識のうちにハーディの立場に立ってしまうかもしれない。本書を読み進んでいくと、土屋氏が二人の妻の位置に身を寄せて、あたかも「妻」の立場でハーディその人を捉えているような感を文章の節々に感じる。ハーディの作家としての出発から、エマとの結婚生活、その中で続けられた創作活動、冷たい夫婦の関係の中でのヘニカー夫人との関係、エマの死とフローレンスとの再婚、最晩年の様子とそのハーディを看取ったフローレンスという視点は、おそらく私（たち）のような男性の研究者には思いつかないであろう。小説や詩の分析と、氏も述べている困難な手紙の読み解きは、ハーディの創作活動の裏側を知る上で大きな意味がある。最近の研究動向にも沿った膨大なコンテキスト探索と読みが、本書で遺憾なく示されており、若い研究者諸氏にとっては、大きな刺激となると思われる。

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（各種委員長及び会計）若干名 (4) 運営委員 (5) 会計監査
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し、総会の承認を受ける。会長および顧問は職務上運営委員となる。役員の任期は 2 年とし、重任を妨げない。ただし、顧問の任期は特に定めない。
5. 幹事は会長をたすけて会務を行う。
6. 本会はつぎの事業を行う。
(1) 毎年 1 回大会の開催 (2) 研究発表会・講演会の開催
(3) 研究業績の刊行 (4) 会誌・会報の発行
7. 本会の経費は会費その他の収入で支弁する。
8. 本会の会費は年額 4000 円（学生は 1000 円）とし、維持会費は一口につき 1000 円とする。
9. 本会に入会を希望する者は申込書に会費をそえて申し込まなければならない。
10. 本会は支部をおくことができる。その運営は本会事務局に連絡しなければならない。
11. 本会則の改変は運営委員会の議をへて総会の決定による。

附則 1. 本会の事務局は当分の間東京理科大学におく。

2. 本会の会員は会誌・会報の配布を受ける。

(2015 年 11 月改正)

編集委員

上原早苗 風間末起子
金谷益道 亀澤美由紀
新妻昭彦 永松京子(委員長)

ハーディ研究

日本ハーディ協会会報第 44 号

発行者 新妻 昭彦

印刷所 中央大学生生活協同組合

2018 年 9 月 10 日 印刷

2018 年 9 月 15 日 発行

日本ハーディ協会

〒 162-8601 東京都新宿区神楽坂 1-3 東京理科大学理学部教養学科内