

ハーディ研究

日本ハーディ協会会報 No. 29

The Bulletin of the Thomas Hardy Society of Japan

| | | |
|--|-------------|----|
| 盲目のクリム | 上原早苗 | 1 |
| <i>The Woodlanders</i> の Marty South 再考 | 永松京子 | 15 |
| 『森林地の人々』の田園世界が孕むもの | 伊藤佳子 | 29 |
| テスは何を語ったのか—副題 "A Pure Woman" の呪縛 | 坂田薫子 | 42 |
| もう一つの戦い— Sue's War between Flesh and Spirit | 杉村醇子 | 61 |
| <i>Far from the Madding Crowd</i> における労働— Oak の学んだこと— 'WHY go to Saint-Juliot?' | 遠藤利昌 | 75 |
| — Necromantic Mechanism in 'Poems of 1912-13' | AKIKO ASARI | 87 |
| The Desperate Desire of Eustacia Vye: A Lacanian Reading of <i>The Return of the Native</i> | CHEN YA | 96 |

Coeditors

N. Ayuzawa · S. Fukasawa · Y. Kaneko · A. Niitsuma · A. Tamai

日本ハーディ協会
2003

The Woodlanders の Marty South 再考

永松 京子

I

The Woodlanders の Marty South は、この小説の登場人物たちの中でも、とりわけ読者の同情を引く人物といえよう。彼女は母を亡くし、病気の父を抱え、懸命に働く貧しい少女であり、Giles Winterborne をひそかに、そしてひたすら愛する人物であるように見え、その献身的な姿には読者に強く訴えるものがある。Douglas Brown が “Marty South is perhaps the most moving of his [Hardy’s] characters,”¹⁾ と言い、Robert Langbaum が “Marty is certainly the novel’s most attractive character”²⁾ と述べるなど、Marty は批評家たちからも高い評価を受けることが多かった。Hardy も、Marty を厳しい環境の中で健気に生きていく人物として、読者に魅力を感じさせるように書いている面もあると思われる。しかし、彼女を美德のみを持った賞賛すべき人物とみるかどうかについては、疑問とする批評家もいる。たとえば、Peter Casagrande や Patricia Ingham は、彼女が *spitefulness* や *bitterness* を持つ人物であるという批判的な解釈をしている。³⁾ 本稿は、この批判的な見方をさらに発展させながら、Marty という登場人物をもう一度考察し、再評価することを目的とするものである。

II

Marty が批評家たちから最も賞賛されるのは、Giles との関係においてである。彼女は Giles を愛しているが、彼は彼女の愛に気づかず、彼女を子供扱いしている。彼の眼中には Grace しかなく、Marty は彼の愛情が Grace

にだけ向けられているのを承知している。実は、自然との密接な関係を持っているという点では、Marty こそが Giles に最もふさわしい相手であったことを、語り手は “Marty South alone, of all the women in Hintock and the world, had approximated to Winterborne’s level of intelligent intercourse with Nature. In that respect she had formed his true complement in the other sex, had lived as his counterpart, had subjoined her thoughts to his as a corollary.”⁴⁾ と述べているし、Grace も “He ought to have married *you*, Marty, and nobody else in the world!” (341, Hardy’s emphasis) と言って認めているが、Giles は Marty を労働のパートナーとしては評価しているものの、愛しているわけではない。彼は決して彼女を女性として見ないので、そのため彼女が彼に恋人と考えられることはないのである。しかし、彼女はこの状況を黙って受け入れているように見え、自分から彼に愛を告白しようとはしない。“In all our outdoor days and years together, . . . the one thing he never spoke of to me was love; nor I to him.” (341) と自ら述べているように、決して Giles に対し自分の思いを打ち明けようとせず、沈黙を守っている。

批評家たちが Marty を賞賛するのは、この沈黙を、Giles を諦めて Grace に譲る彼女の “resigned stoicism”⁵⁾ と受け取るからである。Merryn Williams が Marty と Giles について “Both of them endure a hopeless love without complaining and both can lose sight of their own suffering . . . in concentrating on the work which always has to be done.”⁶⁾ と言うように、Marty は自分の恋の不可能性を悟り、それを耐え忍んでいると考えられているのである。さらに彼女が、Charmond 夫人が Fitzpiers を誘惑するために数々の演技をしたり、Suke が Fitzpiers を刺激するために秋波を送ったというような恋の手練手管とはまったく無縁であり、子供らしさをもっている（たとえば、Giles が彼女を「赤ん坊のように抱き上げた」(54) という表現がある) ことが、彼女の飾らない純情な人柄を感じさせるし、また、“the tongue of the trees and fruits and flowers” (341) を理解するほど自然を熟知し、苗木が発する “the soft musial breathing” (93) を感じるほど自然と一体になって生き

る点でも、彼女は素朴で純粋な性格を持った自然児と思われがちである。その結果、一部の批評家たちは彼女が *unselfishness* や *purity* や *integrity* を持った人物であると解釈している。⁷⁾

しかも *Grace* が *Giles* を常に愛していたわけではなく、彼の泥臭さや粗野さを見下したり、また、彼の死後、一時は悲嘆にくれるものまもなく彼を忘れてしまうのに比べ、*Marty* の愛は *Giles* が生きている間だけでなく、死んだ後までも彼だけに捧げられる。これは彼女の忍耐強さ、誠実さを示していると考えられ、ここに批評家たちは他の登場人物たち、特に自己中心的で多情な *Charmond* 夫人や *Fitzpiers*、に対する彼女の “*moral superiority*”⁸⁾ を見出してきた。

そして *Marty* は、作者からも支持されているようにみえる。たとえば、彼女と *Giles* が苗木を植えている場面では、*Giles* は *Grace* を招待するパーティのことばかり考え、そばに彼女がいることすら忘れていた。だが、彼女は黙ってじっと木を支えて、彼の仕事を助けることに専念する。このとき語り手は “[S]he was a heroic girl, and though her outstretched hand was chill as a stone, and her cheeks blue, and her cold worse than ever, she would not complain whilst he was disposed to continue work.” (93) と言い、彼女の *Giles* への献身を称えている。あるいは聖ヨハネ祭の前夜、森の中で娘たちが未来の夫とめぐり合うといわれる行事の中で、*Marty* は *Grammer Oliver* に命じられて、*Grace* が *Giles* のもとへたどり着くための道しるべとして、いやいや立っている。この彼女について、語り手は “*Poor Marty, always doomed to sacrifice desire to obligation,*” (170) と述べて、彼女への同情を表している。こういった語り手のことばが、読者に彼女の自己犠牲や辛抱強い誠実さを強く印象づけ、*Hardy* が彼女を好意的に見ていると感ぜさせるのである。

加えて、*Hardy* は *Marty* を同情を呼ぶような厳しい環境に置く。彼女は父を亡くし、家を無くし、*Giles* を失い、貧困の中に一人取り残される。この状況が、*Giles* から家を、*Grace* から *Fitzpiers* を奪う *Charmond* 夫人や、

Giles から *Grace* を奪う *Fitzpiers* の対極に彼女を置き、彼女の無私と孤独をいっそう際立たせる。語り手に “*a guileless soul that had nothing more left on earth to lose, except a life which she did not over-value.*” (133) と呼ばれるように、失うばかりで何も得ない彼女は、この物語の中で、人間であれ物であれ、手に入れることへの欲望が最も弱いようにみえる。ほかの人間や生物を搾取するより搾取されることに甘んじる “[t]he mournful passivity”⁹⁾ を持って、彼女は過酷な人生に耐えているように感じられるのである。

結局のところ、*Marty* の長所は、“*humble*”¹⁰⁾、“*good*”¹¹⁾、“*faithful*”¹²⁾、“*self-sacrificial*”¹³⁾、“*patient*”¹⁴⁾といった言葉に集約されるだろう。控えめで自分の利益を求めず、ひっそりと終始一貫 *Giles* に献身的な愛を捧げる純真素朴な人物として、*Hardy* 自身も “*deep moral approval*”¹⁵⁾を感じていると考えられ、批評家たちにも好意的に見られることが多かったのである。

III

しかしながら、*Marty* の行動を検討してみると、以上のような彼女のイメージには必ずしも当てはまらないように思われる。たとえば、彼女が *Giles* の家の壁に書いた

‘O Giles, you’ve lost your dwelling-place,
And therefore, Giles, you’ll lose your Grace.’ (135)

という落書きは、*Giles* と *Grace* の関係を大きく動かし、危ういものとしている。そのため、*Marty* が *Giles* を諦め、慎み深く *Giles* と *Grace* を見守っている無欲で無垢な人物とは考えにくいのである。

このとき *Giles* は *Charmond* 夫人に家を奪われたために、*Melbury* に *Grace* との結婚を断られているが、*Grace* の気持ちを確かめたいと思い、まだ結婚を完全に諦めたわけではない。ところが、この落書きを見ると、*Giles* はこの文句が現実になるだろうと思ひ込み、*Grace* から好意的な返

事をもらえるのではないかという一縷の望みを捨ててしまい、Melbury に婚約解消を申し入れている。実際には、Grace には彼への愛情が復活していたのに、この手紙は彼に状況を必要以上に悲観視させ、結婚を断念させるのである。

とはいえ、Giles は、Grace が文句のなかの lose ということばを keep と変更しても気づかないほど鈍感であるし、この落書きを鵜呑みにして、Grace に彼女の真意を確認しようともせず、融通が利かないのである。また Grace の書き直しの後、Marty が落書きを消してしまうと、もうこの事件について考えることすらやめてしまうほど、“perseverance” (164-165) も欠けている。Giles が Grace を失うのは、彼にもこのように非があるからなのだが、しかし Marty は、単純明快で直截な文句を Giles に突きつけて彼を傷つけ、弱気な彼をいっそう萎縮させているし、また Grace が書きかえによって示そうとしたメッセージを“nonsense” (137) と呼んですぐに消し、彼に伝えることを妨害しているのであり、実に意地が悪いといえるだろう。遠慮会釈のない文句を書いて Giles に衝撃を与えるという彼女のこの行為は、子供のいたずらのようでありながら、いや、そうであればこそ、大胆であり、かつ残酷である。もっとも、Giles に Grace を諦めさせようとする計算があって Marty が落書きを書いたとは、Hardy は言っていない。しかし、計算はなかったとしても、Giles と Grace の関係に打撃を与えているという意味で、彼女が Casagrande が言うように“destructive”¹⁶⁾な人物であることはまちがいないであろう。

同時に、この落書きは、自分が Giles の恋人になれないという事実を、彼女がおとなしく受け入れているわけではないことを意味していよう。髪を売るといふ象徴的行為によってセクシュアリティを奪われ、“a slim figure in meagre black, almost without womanly contours as yet” (136) といわれるほど未成熟な体を持つ人物ではあるけれども、Grace だけが愛され、自分の愛が報われない状況に対して、彼女が強い frustration をもっていることが、この短いが率直な文句には感じられる。そのために、Giles を Grace

に譲る stoic な少女というイメージは、この落書きからは浮かんでこないのである。

Marty が Giles と Grace の関係に大きな影響を与えるもうひとつの例は、彼女が Fitzpiers にあてて書いた手紙である。この手紙により、Fitzpiers は Charmond 夫人の美しい髪が Marty のものであったと知り、夫人への熱が冷めて彼女を捨て、Hintock へ帰って Grace とよりを戻そうとするという大きな変化が生じている。この手紙がわれわれを驚かすのは、まず、Marty が周囲の人物たちと自分の利害の関係を見抜く鋭い勘をもっていることである。彼女は Fitzpiers が Grace を冷淡に無視すれば、Grace の心は夫から離れ、昔の Giles への思いが再び燃え上がることを知っている。さらに、Grace を Giles へ近づけないために Fitzpiers を Grace のもとへ返す必要があり、そのために Fitzpiers と Charmond 夫人を不和にしなければならないことまで理解している。気が利かない Giles とは違い、彼女は“a thought nothing less than one of extraordinary acuteness for a girl so young and inexperienced” (253) を持ち、複雑な人間関係をどう変えれば自分の利益になるか承知しているのである。

そして、彼女のほかの女性への敵意も印象的である。彼女は Charmond 夫人の面目をつぶし、Fitzpiers に彼女を捨てさせ、間接的には彼女の命まで奪っている。語り手はこの手紙について“*It was poor Marty's only card, and she played it, knowing nothing of fashion, and thinking her revelation a fatal one for a lover.*” (261) と、読者の同情を誘うかのごとく、彼女の innocence を強調するような言い方をしている。しかし、実際には、Marty は Charmond 夫人に致命傷を与えることを知っていながらこの手紙を出しているのであるから、まことに冷酷である。長い間考え抜いたこの手紙という手段(“*her long contemplated apple of discord*” (264)) で、これほど大きな被害を与える人物が、果たして“a guileless soul”であるだろうか。彼女は Grace にも Charmond 夫人にも表立っては反抗的な態度はとらないが、内に秘めた対抗心がこの手紙には表れていると言ってよいだろう。

Martyにとって、愛とは傍観すべきものではないのではないだろうか。二羽の鳥が死に物狂いの争いに夢中になって焚き火の中へ重なり合って転落するのを見て、彼女が“That’s the end of what is called love!” (165) と叫ぶ場面をみても、愛は戦いであると彼女は考えていると思われる。とはいえ、一見、彼女はこの戦いから退いているようにみえるのも事実である。“Giles Winterborne is not for me!”(52) と言って自分の髪を切るときの Marty は、Giles への愛を断念するようであるし、Grace が Fitzpiers に再会する際に彼女に付き添ったり、彼女と Giles の墓参りを続けるときの Marty は、Grace の忠実な友のようである。だが、落書きや手紙から、実は Marty は Grace や Charmond 夫人をライバル視し、彼女なりのやり方で戦っていることがわかるのではないか。しかもそのやり方は、Giles と Grace の結婚を阻み、Charmond 夫人の命を奪うほど容赦ないものなのである。

IV

この壁の落書きと手紙の場面のほかにも、Marty はあちこちに登場するが、彼女の行動が、たびたび Giles と Grace を引き離す結果をもたらしていることが注目される。たとえば、Giles からもらった財布を Grace が落とし、彼女と Fitzpiers がそれを探す場面もそのひとつである。この財布から、Fitzpiers は Grace にはもともと恋人がいて、彼女が一度その男を拒否したものの、今でもまだ未練を持っていると気づき、急に彼女への関心を大いに持ち始める。Joanna Devereux は Fitzpiers には Grace が失われそうになると彼女に惹かれるという傾向があると指摘しているが、¹⁷⁾ このときの彼にとっては、まさに Grace が他の男のものであるという事実が彼女の価値を高め、愛すべきものとし、彼女への興味をそそるのである。そこへ前述のように、鳥の争いを見ながら Marty がやってきて、ふいに Grace に気づき、“O — Miss Melbury! — I have been looking at they pigeons, and didn’t see you.” と言い、続けて後ろにいる Fitzpiers を見て“And here’s Mr Winterborne!” (165) と叫ぶ。Marty が Fitzpiers を Giles と見間違えたのか、

Fitzpiers に気づいていながら Giles の名を出したのか、それははっきりしない。しかし、ともかく彼女が Giles の名を口にしたために、Fitzpiers は初めて自分のライバルを知ったようにみえる。ちょうど Grace を手に入れたという彼の欲望が募っていったときに、Marty は Giles と Grace が親密な関係であるとのほめかしたようであり、それが彼の Giles への競争心を高めていったのではないかと思われる。続く聖ヨハネ祭の前夜には、彼は完全に Giles を競争相手とみなして、森の中で Giles より一歩前に出て、Grace を腕に抱きとめて獲得するという積極的な行動に出る。この抱擁によって、彼と Grace の間の距離は一挙に縮まり、二人は結婚へ向かっていくのである。

そして Grace を Giles から遠ざけ、Fitzpiers に近づけようとする Marty の働きは、Giles の死後も続けられる。Giles の命を奪った熱病に Grace が感染すると、Marty が Grace に Fitzpiers の薬を届けるのもその一例である。Grace はしばらくの間 Fitzpiers と会うことを避けているが、この薬が効果を発揮して彼女を回復させると、彼女は彼が才能のある医者だと感心し、次第に自分が Giles の死に責任があるのかどうか彼の専門家としての意見を聞きたいと強く願うようになり、ついには彼と再会する決心をする。そして、その後は彼に言われるままに何度も逢瀬を続け、彼と和解していくのである。一方、Fitzpiers に対しては、Marty は Giles が自分の家を Grace に明け渡し、自分の命を犠牲にしたと告げている。Fitzpiers はこれを聞き、Grace が Giles と一緒に住まなかったことを知って安堵し、再び彼女を手に入れる意欲を取り戻す。そして彼女と密会を重ねていくうちに、自分の改心を彼女に印象づけて、彼女の許しを得ることに成功するのである。

結局、Marty は Grace と Fitzpiers を和解させる仲介役を果たしているのではないか。彼女は、離れていたこの夫婦を再び接近するように促し、誠実な Giles の思い出を薄れさせ、最後には不実な夫 Fitzpiers が Grace を手に入れるという皮肉な結末にいたるまで、Fitzpiers と Grace に働きかけるようにみえる唯一の登場人物である。Hardy は、Grace には病気を治して

やり、Fitzpiers には真相を教えてやる親切な心遣いを Marty がしているような書き方をし、彼女が意識的に兩人を和解させようとしたとは言っていない。Hardy は彼女の内面に深入りすることを避け、彼女の心中を詳細に描かないので、彼女の行動の動機や理由は曖昧である。しかし、彼女の行為は、Giles と Grace の関係を疎遠なものにしているように思われる。そして、それは同時に、Giles を愛する彼女が、Grace というライバルを退ける結果になっているとも感じられるのである。

最後の場面での Marty の言葉についても、もう一度考え直す必要があるだろう。Grace が夫とともに故郷を出て行ったと知った Marty は、深夜ひとり Giles の墓に額ずき、次のように Giles に語りかける。

‘Now, my own, own love, . . . you are mine, and only mine; for she has forgot ’ee at last, although for her you died! But I — whenever I get up I’ll think of ’ee, and whenever I lie down I’ll think of ’ee again. . . . If ever I forgot your name let me forget home and heaven! . . . But no, no, my love, I never can forget ’ee; for you was a good man, and did good things!’
(375)

このモノローグには、批評家たちから “a most poignant and moving funeral oration”¹⁸⁾ や “the novel’s last and most beautiful words”¹⁹⁾ といった賛辞が捧げられてきた。それは彼女のことばが、Giles への不変の愛情を示すものと理解されてきたからである。確かにあっけなく Fitzpiers とよりを戻し、Giles を忘れてしまう Grace の薄情さに比べ、ここに披瀝される Marty の愛情のひたむきさと誠実さは、強い印象をわれわれに与えるものである。

しかし、奇妙なことに、Marjorie Garson が指摘するように、Marty のことばは、Grace が人食いわなにかかったと誤解し悲嘆にくれるときの Fitzpiers のことば “O, my own — my darling!” (365)、そして彼女が無事であったと知ったときの彼のことば “Grace, my wife, my love,” (365)、 “You are mine — mine again now!” (366) と似通っている。²⁰⁾ かつては妻をない

がしろにしておきながら、いまさら彼女を獲得しようと熱望する自分勝手な Fitzpiers は、悲しんだり大喜びしたりしながら彼女が自分のものであると何度も叫ぶ。この “predatory”²¹⁾ な Fitzpiers を思い出させるかのようになり、Marty もまた Giles を恋人と呼び、自分のものであることを繰り返し述べる。彼女の台詞に感じられるのは、George Wotton が言うような労働をともにしてきた Giles と Marty の「友愛」 (“the camaraderie of men and women who associated not competed in their labours”²²⁾) などより、もっと強い感情、すなわち、ようやく Giles を独り占めできたという安堵感のようなものではないだろうか。Giles の生前には彼の愛情をまったく期待できなかった Marty は、彼の死後初めて彼を獲得できたことをここで心置きなく口にし、そしてこれからも我が物とする誓っているようにみえる。真心のこもった愛情深い Giles への彼女の呼びかけは、読者の感動を誘うものであり、彼女のことばに彼への一途な誠意があることは間違いないとしても、その誠意は裏返せば、彼女の自己中心的な傾向を多分に含んだ、彼への執着とも受け取れるのではないか。このモノローグの中に表明されているのは、Grace の犠牲になって Giles を奪われることに無抵抗であるようにみえながら、実は彼を手に入れることに彼の死後までこだわっている彼女の possessiveness ではないかと考えられるのである。²³⁾

V

The Woodlanders では、Marty が Giles を愛するほかにも、Charmond 夫人が Fitzpiers を愛し、Grace が Giles と Fitzpiers に惹かれるというように、多くの愛の関係が錯綜しているが、その中で、Charmond 夫人と Grace の二人と Marty のあいだにはひとつの相違点があるように思われる。それは、この二人がほかの女性たちの愛を尊重し、思いやりを持って彼女たちに接しているのに対し、Marty にはそのような態度がみられないことである。

たとえば、Charmond 夫人は Marty が Giles の名を口にしたとき、口ごもり顔を赤らめたのを見落とさない。彼女は Marty のこの一瞬の表情から、

Marty が Giles を愛していることを悟り、さらに自分が Grace から Fitzpiers を奪ったために、Grace は Fitzpiers に疎まれて Giles に関心が戻り、Marty にとって打撃になったことを即座に理解する。そして自分が Marty の恋の邪魔をして彼女に苦しみを与えたことと、同時に Grace を不幸にしたことを認めて、Fitzpiers を諦めようと決心する。大地主の夫人から見れば、Grace や Marty など対等に扱う相手であるはずはないが、階級を超えて、彼女は二人の女性たちの胸のうちの察し、自分の愛を抑制しようとする。

このような思いやりを Grace も示すときがある。Fitzpiers が落馬したと聞いて、彼の具合を聞きに Suke と Charmond 夫人が駆けつけてきたとき、Grace は二人が夫の愛人であると知りながら、追い返すことができない。それは二人の動転した様子から、彼女たちの Fitzpiers への思いの深さを察するからである。自分が世間的には妻という優越的な立場にあることはわかっていながら、これらの女たちを非難したいという怒りの衝動を抑えて、彼女たちを Fitzpiers という身勝手な男を愛してしまった苦しみを自分と共有する“these fellow-women” (275) とみなし、彼の寝室へ案内してやるときの“Indeed, you have a perfect right to go into his bedroom; who can have a better than either of you? . . . Wives all, let's enter together.” (275) という Grace のことばは、彼女が狭量で因習的なモラルを乗り越えて、より柔軟で寛容な人間に成長したことを示している。

Penny Boumelha が指摘しているように、ここでは妻が善であり愛人が悪であるという伝統的な区別は疑問視されている。²⁴⁾ 自分の夫を奪った愛人たちの心痛から、彼女たちが自分と同じくらい Fitzpiers と近いと感じ取り、Grace は彼女たちに軽蔑ではなく連帯感をもっている。このとき、彼女は夫 Fitzpiers が誠実さを欠き、信頼に足る男でないことを見抜いているうえに、彼には夫婦の間に堅固で永続きする愛情を築き上げようとする意欲がないと気づいているが、そんな男に「命の半分も犠牲にしかねない」(275) ほどの愛情を持つ愛人たちに胸を打たれ、涙さえ流している。Grace は妻であるという自分の体面より、たとえ愛人であっても彼女たち

の愛の深さ、激しさのほうを重視し、彼女たちに敵意ではなく、深い憐憫の情をもっている。これは、彼女のような保守的な女性にしては、注目すべき *unconventionality* であろう。

翻って Marty について考えてみると、彼女は控えめであり、最も自己犠牲の精神に富んでいるようにみえながら、ほかの女性に対する、階級や立場を超越するほどの真の共感や同情をもっているとは思われない。Giles が死んだとき、彼の死に対して悲しみに暮れ、罪悪感に苛まれる Grace が“*He died for me!*” (333) と言うと、Marty はそのことばの意味を「十分に理解しないで」(333)、次のように答えている。

“*He belongs to neither of us now, and your beauty is no more powerful with him than my plainness. . . . He never cared for me, and he cared much for you; but he cares for us both alike now.*” (333-334)

ここで Marty は、Giles はもはや Grace のものではないと主張しているように聞き取れる。彼女はあいかわらず Grace の Giles への愛を素直に受け入れられず、Giles の死後もなお、Grace へのライバル意識を持っている気配がこの発言には感じられる。

とはいえ、Charmond 夫人や Grace がほかの女性たちにみせる共感は、一時的なものにすぎないことも、また認めないわけにはいかない。Charmond 夫人は、Marty や Grace への同情より Fitzpiers への愛を優先させて、彼と駆け落ちする。Grace は Fitzpiers の甘言に乗せられて、あつという間に彼のもとへ戻る。彼の不誠実さを見抜き、“*If he does not love me I will not love him!*” (229) という夫を愛することを放棄したような大胆な発言をしていたのに、簡単に Giles を捨て夫に妥協するところに彼女の限界はある。それに比べると、Marty の揺るぎない Giles への愛は賞賛されるべきものにみえるかもしれない。しかし、そのひたむきさの裏に、Hardy は独占欲や嫉妬心や意地の悪さという暗い影を潜ませているのであり、そ

のため Marty という人物に、“the personification of selfless, unostentatious heroism”²⁵⁾ というような賞賛一辺倒の評価を与えたのでは、彼女を理解したことにはならないであろう。Marty は無垢、自己犠牲、慎みといった数々の美德を象徴する森の少女であるようなイメージをわれわれに与えながら、そのイメージを覆すものをもっている。そこに彼女の複雑さがあり、また、その複雑さがあればこそ、彼女はいつそう興味深い人物になっていると思われる。

注

- 1) Douglas Brown, ‘Transience Intimated in Dramatic Forms’, in R. P. Draper ed. *Thomas Hardy: Three Pastoral Novels* (London: Macmillan, 1987) p. 159.
- 2) Robert Langbaum, *Thomas Hardy in Our Time* (London: Macmillan, 1995) p. 125.
- 3) Peter Casagrande, ‘The Shifted “Centre of Altruism” in *The Woodlanders*: Thomas Hardy’s Third “Return of a Native”’, *ELH* 38 (1971) pp. 116-117 及び Patricia Ingham, ‘Introduction’ to Thomas Hardy’s *The Woodlanders*, Penguin Classics (1998) p. xxx を参照されたい。Marty の批判的な見方についてはほかに Shanta Dutta, *Ambivalence in Hardy: A Study of his Attitude to Women* (Houndmills: Macmillan, 2000) pp. 73-79 と Joanna Devereux, *Patriarchy and Its Discontents: Sexual Politics in Selected Novels and Stories of Thomas Hardy* (New York and London: Routledge, 2003) pp. 79-80 も参照されたい。
- 4) Thomas Hardy, *The Woodlanders*, New Wessex Edition (London: Macmillan, 1975) p. 340. 以下、本文の引用はすべてこの版によるものとし、カッコ内にページ数を示す。
- 5) Marjorie Garson, *Hardy’s Fables of Integrity: Woman, Body, Text* (Oxford: Clarendon Press, 1991) p. 82.
- 6) Merryn Williams, ‘A Post-Darwinian Viewpoint of Nature’, in *Thomas Hardy: Three Pastoral Novels*, p. 174.
- 7) たとえば Albert Guerard は “Marty . . . is a “pure woman” as well as a hard-working and unselfish child of the soil;” (Albert Guerard, *Thomas Hardy: the Novels and Stories* (Cambridge: Harvard University Press, 1949) p. 142) と言い、Norman Page は “Dignity and integrity . . . belong to such characters as Giles and Marty:” (Norman Page, *Thomas Hardy* (London: Routledge and Kegan Paul, 1977) p. 41) と言っている。
- 8) David Lodge, ‘Introduction’ to *The Woodlanders*, New Wessex Edition, p. 23.
- 9) Irving Howe, *Thomas Hardy* (London: Macmillan, 1985) p. 104.
- 10) Lodge, ‘Introduction’ to *The Woodlanders*, p. 17.
- 11) Lodge, ‘Introduction to *The Woodlanders*, p. 17.
- 12) Lodge, ‘Introduction’ to *The Woodlanders*, p. 20.
- 13) Dale Kramer, ‘Introduction’ to Thomas Hardy’s *The Woodlanders*, Oxford World’s Classics (Oxford University Press, 1996) p. xv.
- 14) Kramer, ‘Introduction’ to *The Woodlanders*, p. xv.
- 15) Garson, *Hardy’s Fables of Integrity*, p. 82.
- 16) Casagrande, ‘The Shifted “Centre of Altruism”’, p. 116.
- 17) Devereux, *Patriarchy and Its Discontents*, p. 81.
- 18) George Wotton, *Thomas Hardy: Towards a Materialist Criticism* (Totowa, N. J.: Barnes and Noble, 1985) p. 58.
- 19) Langbaum, *Thomas Hardy in Our Time*, p. 125.
- 20) Garson, *Hardy’s Fables of Integrity*, p. 92 参照。
- 21) Garson, *Hardy’s Fables of Integrity*, p. 92.
- 22) Wotton, *Thomas Hardy*, p. 58.
- 23) Dutta, *Ambivalence in Hardy*, p. 78 参照。
- 24) Penny Boumelha, *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form* (Brighton: Harvester, Totowa, N. J.: Barnes and Noble, 1982) p. 108 参照。
- 25) Lodge, ‘Introduction’ to *The Woodlanders*, p. 17.

『森林地の人々』の田園世界 が孕むもの

伊藤 佳子

序

トマス・ハーディの『緑樹の陰で』、『狂乱の群れを離れて』、『森林地の人々』の三作品は、パストラル的要素を持つものとして、これまで比較対照して論じられることが多かった。もっとも、初期の二作は相次いで執筆されたという事情があるので連続性が認められるのだが、『森林地の人々』は『狂乱の群れを離れて』から 10 数年後に執筆されたものであり、その間、ハーディの悲劇的なヴィジョンは深まっていったように思われる。¹⁾ 特にそれが顕著に表れているのは彼の自然観である。例えば、『緑樹の陰で』では、冒頭の、「森に住む人々にとっては、ほとんどすべての樹々が、それぞれの種類によって、姿ばかりではなく声を持っているのである」²⁾ というような牧歌的な雰囲気が全編を包んでおり、『狂乱の群れを離れて』では、羊毛刈りが行われる、瑞々しい緑の季節と嵐の場面に代表されるごとく、自然は両義的である。ところが、『森林地の人々』のヒントックの森は、「木の葉は形が崩れ、曲線は湾曲し、葉は千切れていた。地衣が茎の精気を貪り、蔦は未来のある若芽を徐々に絞め殺していた」³⁾ というように、ダーウィンのような生存競争の場として描かれている。

ジョン・F・ダンビィは、ハーディの後期作品に顕著である、「古い秩序が変わってゆく」というテーマが、『緑樹の陰で』の中にすでに萌芽としてあるが、この作品では安定したメルストックの田園社会の中で示唆されているだけであると述べている。⁴⁾ しかし、『森林地の人々』を執筆する

頃には、ハーディは田園世界が外からの脅威に対抗しうるほど堅固であるとの確信を失っていたようである。⁵⁾ ジョン・ホロウェイはさらに、後期作品が単に新旧の時代交代というテーマだけを扱っているのではなく、必然的にそうならざるをえないものを、農村社会が孕んでいることを示唆していると論じている。

They [Hardy's later novels] suggest not just a growing preoccupation with the rural problem, not even a growing sense that an earlier way of life was inevitably vanishing. They suggest something more disquieting: a gathering realization that that earlier way did not possess the inner resources upon which to make a real fight for its existence. The old order was not just a less powerful mode of life than the new, but ultimately helpless before it through inner defect.⁶⁾

一方、メリン・ウィリアムズも農村共同体の弱体化、つまり、初期の作品に見られる反抗的なエネルギーが次第に失われてゆき、搾取する側に対して消極的、受容的な態度に変わってきていることを指摘している。⁷⁾

このように、ここに挙げた三つの作品はパストラル的な系譜を引くという点では共通であるが、初期の二作と『森林地の人々』との間には、田園世界におけるさまざまな変容が指摘されている。この点を踏まえて、本論では『森林地の人々』の舞台となっているリトル・ヒントックの田園世界が孕む問題について考察したいと思う。

1. リトル・ヒントックの特徴

まず、語り手はリトル・ヒントックをどのように紹介しているだろうか。

From this self-contained place rose in stealthy silence tall stems of smoke, which the eye of imagination could trace downward to their root on quiet hearthstones, festooned overhead with hams and flitches. It was one of those sequestered spots outside the gates of the world where may

usually be found more meditation than action, and more listlessness than meditation; where reasoning proceeds on narrow premisses, and results in inferences wildly imaginative; yet where, from time to time, dramas of a grandeur and unity truly Sophoclean are enacted in the real, by virtue of the concentrated passions and closely-knit interdependence of the lives therein. (39-40 underlines mine)

文明社会の外に位置するこの村では、「密接な相互依存」の生活の中で、「行動よりも瞑想が、瞑想よりも無頓着」が見出されていることがわかる。それでは、ホロウェイが指摘する、農村社会が抱える「内なる欠陥」とは何を指すのかということ、語り手がリトル・ヒントックの特徴とする、引用文中の下線部を中心に考えてゆきたい。

リトル・ヒントックでは、結婚はほとんど村の住人同士の間だけで行われており、グレイスが「世界史を2世紀も逆戻り」(169) したかのように感じる、聖ヨハネ祭の前夜の風習が残っている。このことは、この村が文明世界から時間的にも空間的にも隔絶していることを示している。また、外界から入ってくるニュースは‘which entered and expired at Little Hintock like the exhausted swell of a wave in some innermost cavern of some innermost creek of an embayed sea’ (193-94 underlines mine)と語られている。この innermost の反復は、そこが逃れようもないほど奥まった場所であることを示しており、「疲れ切った波のうねり」という表現は、そこに漂う物憂い気分を感じさせる。

数ヶ月前にこの土地に移り住んだ医者フィッツピアーズは、ヒントックの密閉された (self-contained) 空間を、周りの誰も自分のことを理解してくれず、自分の値打ちもわかってくれない「みじめな穴倉」(269) と感じており、「憂鬱で気が狂いそう」(79) になるくらいである。また、この土地の女地主であるが、土地の人間ではないチャーモンド夫人は、「ヒントックにはもうどうにもできなくなるまで、人の感情を塞いでしまう妙なところがある」(210) と、その閉塞感を訴える。このように、ヒントックは

アウトサイダーには疎外感と、動かぬものが持つ圧迫感を与えている。一方、帰郷したばかりの村の娘グレイスは、ヒントックではお金は「クルーソーの孤島にいるのと同じほど、役に立たない」(164) と語る。お金の使い道がほとんどないからである。林業とリンゴ酒造りが主産業であるこの村は、まわりの果樹園や森林地帯が資源を供給する、自足的な (self-contained) 経済機構となっている。以上のことから、ヒントックは閉鎖性、停滞感、文明社会との隔絶性を示していると思われる。

土地に見られる、このような特徴は、住民の間にも見られるのであろうか。村の若者ジャイルズは「木や果実や花の言葉」(341) で話すことができ、自然と一体化して生きる田園人である。彼は粗野な面はあるものの、正直で善良、献身的であり、これらの資質は『緑樹の陰で』のディックや、『狂乱の群れを離れて』のオークのような田園人にも認められるものである。ファンシーは虚栄心の強い一面もあるが、最終的には素朴で誠実なディックを選ぶことになるし、バスシーバは仕事の場でのオークの働きを通して、彼の人間の価値に次第に目覚めてゆく。ウェザベリーの世界では、仕事の有能さは人物を判断する基準となっていると思われる。バスシーバは嵐襲来の時、オークの果敢な仕事ぶりにあらためて彼に対する信頼感を強める。その一方で、結婚披露を兼ねた刈入れ祝賀会で酔いつぶれたトロイの、農場の仕事に対する無能ぶりを否でも認識せざるをえないのである。このように、ディックやオークはさまざまな試練を経て、最後には評価され受け入れられる。ところが、ジャイルズの場合、仕事の有能さや自然との共感能力はしばしば言及されるのであるが、田園人として全面的に理想化されているわけではないことが、さまざまなエピソードを通じて明らかになる。

まず、彼は村の金持ちの材木商メルベリーの一家をクリスマス・パーティに招いて、幼馴染みのグレイスとの婚約を推し進めるはずであったのに、生来の内気さ故にパーティの開始時間を伝えなかったことから数々の不手際が生じてくる。このパーティの一件では、「引っ込み思案の」(98-9) ジャ

イルズの「ぐずぐずしたところ」(99)が露呈する。その上、彼はパーティの準備中にメルベリー一家が到着するという最初の躓きを悔やむ余り、最後まで気を取り直すことができない。パーティは完全な失敗に終り、メルベリーの、彼に対する評価を著しく損うことになる。また、サウス家にある榆の木の枝を払っている時、ジャイルズは下を通りかかったグレイスの本心を読み取れず、木から降りてこない。この時、語り手は彼が行動を起していたら事態打開の可能性があったことをほのめかしているのである。さらに、この時の、グレイスとの感情の行き違いが尾を引いていたので、翌日チャーモンド夫人の馬車と出会った時、道を譲らないという頑な態度をとってしまう。サウスの死に伴う、終身借地権の権利保留の嘆願も、彼はメルベリーに強く説得されて漸く決意したものの、馬車の件でチャーモンド夫人の心証を悪くしていたので効を奏さないということになる。

ヒントックという土地に見られる‘listlessness’は、世襲借地権から終身借地権に変更した際に、ジャイルズの父がサウスの生命に保険をつけなかった怠慢、そして、父の手ばかりに気付いても、直ちに借地権の契約更新の手続きに踏み切らない彼の怠慢に顕著に認められる。このようにして、ヒントックの土地を愛しながら、その土地に住む権利を奪われた時、彼は生来の寡黙さ故、怒りや無念さを一人自分の胸に深くたたみこんでしまう。さらにグレイスの離婚話が進行中に、彼女を案内した店が彼女にはふさわしくなかったと気付いた時、ジャイルズは二人が過した「楽しかった時間そのものは忘れて、それが不満足な形で終わったこと」(299)を悔やみ、たとえ彼女が自由の身になっても、洗練された彼女と粗野な自分とは一緒になって幸福にはなれないだろうと悲観的に考える。

ジャイルズは、「石橋を叩いて渡る」(286)のような慎重さがあるのだが、それが彼の行動を規制する。彼が多くの場合、行動を抑制する傾向にあることは、グレイスの帰郷の折、シャートン・アバスの広場で、彼の手に見本のリンゴの木があるために、その場に釘付けになって彼女を迎えに進み出ることができないということにメタファー的に示されていると思われる。

このようにして、ジャイルズは行動への決断が下せない状況を繰り返すことによって、小さな傷を大きく広げてゆき、自分を窮地に追い込むことになるのである。

ところが、同じ田園人であってもオークの場合は、200頭の羊を失った時、羊に保険をかけていなかったことから無一文になるけれども、結婚していない身を不幸中の幸いと考えるなど、逆境にあっても前向きに考えようとするので、絶望状態からの立ち直りは早く、どん底から這い上がってくるができる。また、彼はバスシーバに初めて出会った時、彼女を見栄っ張りだと認めるが、そのような彼女の欠点を受け入れた上で愛するようになるし、彼女の数々の愚行に翻弄されても彼女に寄せる思いは変わらない。火事、羊の病気、嵐の襲来などの数々の危機に際して事態の悪化を防ぎ、被害を最小限に食い止めようとする。⁸⁾つまり、オークは自然が示すさまざまな兆候から嵐を予測してそれに備えるという態度から明らかのように、厳しい現実と直面しても、その中で最大限に手を尽くそうとしたり、物事の欠陥を過大視したりしない。このような彼のものの考え方、生き方は「コップにゴミがついていても、きれいで性の知れたごみなら平気だ⁹⁾」という彼の言葉に比喩的に示されていると思われる。

クリスマス・パーティに始まる、ジャイルズを巡る一連のエピソードが示しているのは、彼の状況判断の甘さ、優柔不断、頑さ、悲観的なものの見方であり、彼の人物像には否定的要因が含まれているとすることができよう。彼は誠実さや忠誠心、自然との共感能力や厳しい倫理感、自己犠牲の精神を持つ一方で、融通性の無さ、不器用さ故に生存競争に敗れてゆく人物であると言える。その運命が下降線を辿ってゆくという点では、『カスターブリッジの市長』のヘンチャードは、ジャイルズと共通するものがあるけれども、ヘンチャードは打ち負かされてもなお闘い続ける力を持っている。しかし、ジャイルズは物事を悲観的に捉える余り不幸に押しひしがれ、それを跳ね返すだけの力がないと考えられる。

このように見てくると、田園的価値を体現する人物がオークからジャイ

ルズに至ると、状況の変化に対応するしなやかさが次第に失われ、頑さが際立つかのようである。そして、オークの前向きな姿勢と対照的に、ジャイルズの積極性の無さ、前進することを自ら放棄するような考え方、生き方は、ヒントックに潜む沈滞感と相通ずるものがあるように感じられる。

ところで、近親結婚が頻繁に行われたヒントックでは、何かの縁続きで関係のないような家はなく、住民は「一家族のよう」(132)に暮らしている。サウスは自分と同じ年齢の、家の前にある楡の木が倒れてきて自分が死ぬというオブセッションに取り憑かれており、その木が切り倒された途端に彼の命は尽きる。その結果、サウス家と縁続きのジャイルズは家もグレイスも失う羽目になり、ヒントック社会との絆も絶たれる。このことは、木に宿っているとサウスが妄想を抱いていた魔術的な力が、彼の死に伴う、終身借地権の保有期間切れという形で現実のものとなった¹⁰⁾と解釈できる。これほどまでに、この村では人間と木と家が相互に密接な関係でつながっており、運命共同体とも言うべき関係にあることがわかる。

ジャイルズはシャートン・アバスの広場でリンゴの苗木をそばにして立っていた時から、グレイスの記憶に「果実の神、森の神」(291)として蘇ってくるまで、リンゴの木と同一視されて描かれていることは明らかである。このことは彼の、土地に根差した生き方を象徴していると言えよう。家を明け渡した後、彼の家の跡地に収穫する人もなく朽ちるままになっているリンゴは、人が家を失えば、その荒廃は人にも自然にも及ぶことを示唆している。ジャイルズの家を取り壊しは、村の安定の土台となるべき人間が追い出されることであるから、村落共同体が崩壊へと向う、一つの象徴的な出来事として捉えることができる。さらに、彼が森の小屋をグレイスに明け渡して、自らは病後の体を雨に打たれて死んだ時、村人の一人は「このかけがえのない家族の最後を見届けた」(336)と語っている。以上のことを考え合わせると、ジャイルズ個人の死は、古い秩序の崩壊を象徴している、¹¹⁾と言えるのではないだろうか。

2. 内と外からの脅威

物語の冒頭は、町からの侵入者が田園世界に近付いてくるところから始まるが、ヒントック村を脅かす三人のアウトサイダーはいずれも得体の知れぬ、悪魔的な人物として語られている。マーティの髪を求めて町からやってくる、床屋のパーコムは「ファウスト博士を惑わす悪魔」(44)であり、チャーモンド夫人はジャイルズを家無しにした「悪魔」(133)であり、フィッツピアーズは「悪魔とぐるになっている」(40)医者である。自然のサイクルに合わせて暮らす村人の生活の中で、真夜中の山腹に一つだけ灯るフィッツピアーズの家の明かりや、昼間でもカーテンを閉ざしている、チャーモンド夫人の邸宅は、彼らがこの土地では異質な存在であり、この田園世界との絆を欠くことを物語っている。彼らは単にその暮らし方が常軌を逸しているというだけではなく、フィッツピアーズはジャイルズからグレイスを奪い、パーコムが奪ったマーティの髪で作った、チャーモンド夫人の髪は、グレイスから夫を奪うというように、彼らの略奪行為は平和な村に波瀾を引き起こす。

しかし、リトル・ヒントックは外部からの脅威に晒されているだけではない。ジャイルズなどに見られる無頓着、怠慢は自らの生活基盤を脅かすものであった。一方、メルベリーの心の中にも、地方の旧弊な人々の中に見られる、「個人の身分や性格には関係なく、旧家の一族に寄せる、あの痛々しいほどの信頼」(182)が見出せるのである。この名門の家柄に対する信奉は、テスの悲劇の始まりでもあった。メルベリーの、よりすぐれた社会的地位を求める強い衝動の根源には、子供の頃、自分の無知を友達に笑われた屈辱感がある。その時の悔しさから、娘に都会風の教育をつけさせようと決心する。ところが、娘が洗練されて故郷に戻ってくると、ジャイルズの父の婚約者を奪ったという負い目から娘をジャイルズと結婚させようと考えていたのに、田舎者の彼にやるのが惜しくなる。そして結婚による社会的上昇を狙って、名門の出であるフィッツピアーズと娘の結婚をもくろむ。このように、彼が娘に施した教育は、彼の野心を増幅させる結

果となるのだが、彼が賛美する階級の人間は道徳的には曖昧な人間だということ、彼は娘婿に裏切られて初めて思い知るのである。父の野心を知った時、グレイスがジャイルズとのことを「気持の問題としてではなく、信頼の問題」(114) としてどうなるのかと思悩むのに対して、彼女の父は道義心よりも野心を優先させることによって、ジャイルズ一家に対して二重の裏切り行為を働き、村人同士の信頼関係を危うくするのである。

メルベリーは自力で財を築いた実力者であり、フィッツピアーズやチャーモンド夫人の性的放縦に対して激しい憤りを感じる倫理感を持っている。しかし、ファンシーの父が娘の策略に呆気なく嵌って、ディックとの結婚を許すというような柔軟さを見せるのとは対照的に、彼はフィッツピアーズの、娘に対する背信行為を知ると、娘を離婚させて今度はジャイルズと再婚させようと画策する。このように、彼は娘を思う気持からではあるが、絶えず自己の意志を娘に押しつけ、彼女を翻弄する。彼は相互の信頼に基づく人間関係を築いてゆこうとはせず、野心と俗物根性、独断と頑迷さによってグレイスやジャイルズに内面的葛藤を引き起こし、彼らの人生を狂わせることになる。ヒントックのような、近親結婚の多い閉鎖的な農村社会で、教育による階級の上昇を狙う彼の野心は、その社会の安定を切り崩す恐れがある。このように、メルベリーの内に巣くうものも、田園社会にとって脅威となっていると考えることができる。

3. 「変わらぬもの」に対する見方

ハーディ小説の多くは、社会的流動が始まった19世紀のイギリスの田園社会が舞台となっている。この時代のイギリスの農村においては、『狂乱の群れを離れて』の中の、400年の歴史を持つ大きな納屋に代表されるように、変わらぬ部分があるものの、変わってゆく部分も多かったのである。

... the old barn embodied practices which had suffered no mutilation at the hands of time. Here at least the spirit of the ancient builders was at one

with the spirit of the modern beholder. Standing before this abraded pile, the eye regarded its present usage, the mind dwelt upon its past history, with a satisfied sense of functional continuity throughout — a feeling almost of gratitude, and quite of pride, at the permanence of the idea which had heaped it up. (168)

この羊毛刈りの場面で、語り手は400年前のこの納屋が、今日ここで働く刈り手たちとじっくり合っているさまを、建物と人との見事な調和と讃え、伝統の安定と継承を謳っているように思われる。もともと、「恒常不変」(169) と言われているウェザベリーにも時代の波は押し寄せてきている。人々は時代の動きを敏感に感じ取ってはいるが、納屋に象徴されるような、幾世代にも亘って受け継がれてきた伝統の世界はいまだ健在であるように見える。ウェザベリー一帯を震撼させたトロイ射殺事件の後、オークとバスシーバの結婚によって田園世界は収束へと向い、一応の安泰を得るのである。

もちろん、ヒントックのような辺境の地にも、時代の変化の波が及んでいないわけではない。家に死人があった場合に備えて棺桶の置台を用意しておく習慣が途絶えてしまい、マーティの家に見られるごとく、その置台が他用に供されていたり、ジャイルズの、森の小屋が昔、木炭が使われていた頃は炭焼きの小屋であったりするからである。このように、ヒントックは時代から全く置き去りにされているわけではないが、この静かな田園社会を揺がした一連の事件によって生じた混乱が漸く收拾した後、ティム・タングズは妻スークとともにニュージーランドへ、フィッツピアーズ夫妻は中部の都市へとそれぞれ田園脱出をはかり、マーティが一人ジャイルズの仕事を引き継ぐのである。この結末を考えると、田園世界の中ですべてが収束するのではないことは明らかである。マーティは季節が巡ってくれば、ジャイルズとの思い出を胸にして苗木を植え、榿を割り、リンゴ酒造りに励むであろうが、グレイスは田園世界に回帰することができなかったのである。この終章には、循環する自然界と、歴史の進化論的な進展と

いう二つの方向性が示唆されており、¹²⁾ このことは、『森林地の人々』の世界が微妙なバランスの上に立っていることを示していると思われる。

田園社会の、伝統や人々の生き方に見られる「変わらぬもの」に注ぐハーディの眼差しは、『狂乱の群れを離れて』から『森林地の人々』へ、さらに『日蔭者ジュード』へと進むと次第に変化してゆく。『狂乱の群れを離れて』では、田園的価値はそれを脅かす者の死と田園人の勝利によって、一応の評価を受けていると判断できようが、『森林地の人々』におけるジャイルズの死は、田園的価値が全面的に称賛されているわけではなく、その評価の揺らぎを示していると思えることができる。

さらに『日蔭者ジュード』においては、ジュードが水汲みする村の中央に位置する井戸は、「絶対に変化のないままで続いてきたこの地方史」¹³⁾ の、ただ一つの遺跡なのである。彼は変化の乏しいメアリグリーン村を ‘a small sleepy place like this’ (35) と考え、村を棄てる。このように、最後の小説に至ると、「変わらぬもの」は停滞というマイナス・イメージで捉えられている。この「変わらぬもの」を安定と見るか停滞と見るかは、時代の流れの中での意識の差であると言えないだろうか。

19世紀後半、農民の移住は社会問題になっていた。ハーディは、土着の農民階級に代わって、移住性を持つ労働者層が増えてきている、当時の現象について、変動期の社会の中で木のように先祖伝来の土地に根を張った生き方と、移動性のある新しい生き方の各々の功罪を述べている。¹⁴⁾ 移住性の生活の中で新しい世界を知ることによって得られる豊かな知識と経験、自由と経済的余裕と引き替えに、土地への愛着、土地との絆が失われてゆくことになる。また移動生活が子供の教育に及ぼす影響、道徳心が廃れてゆくという問題、地方文化が独自性を失い平準化されるという問題を含む一方で、定住によって狭い世界に閉じこめられ、時代に取り残されるという危機感に脅かされることになる。ハーディはこの定住と移動という問題一つにしても、時代の変化がよりよき方向へ向かうのか、あるいはそうでないのか、容易に結論を下し難いと考えていたようである。

また、彼は、地方的伝統や地方気質の担い手だった土着の農民階級が、移住性を持つ労働者階級と入れ替わりつつある現象が、地方史における連続性断絶の原因となっていることを指摘している。¹⁵⁾ 『緑樹の陰で』において、文明の利器であるオルガンが教会聖歌隊に取って替わることに象徴されるように、進歩や発展は時代の趨勢とはいえ、それによって教区民の、教会の仕事に対する関心が薄れてゆくことになり、延いては人と人の繋がりが、人と土地との繋がりが失われてゆくことにもなるのである。このような地方文化が廃れてゆく状況を考えた場合、土地に対する、先祖代々の愛着こそ、その連続性を存続させるのに不可欠であると彼は考えていたと思われる。

結 論

ジャイルズの没落は、単に不幸な現実が積み重なった結果だけではなく、彼自身の中に見出される、‘a vulnerable innocence’¹⁶⁾ や ‘listlessness’ が、彼の衰運を加速したと言えるであろう。つまり、彼の敗北は彼自身にもその責任の一端があることは明らかである。自然と一体化し土地に深く根差した、ジャイルズの生き方や閉鎖的な農村社会に欠けているもの、それは積極的に人生を切り開いてゆく逞しさであり、変化に対応できるしなやかさである。マーティは小説の最後で、‘you was a good man, and did good things!’ (375)とジャイルズを追悼するが、田園人の死という結末は、「古きよきもの」に対する見方が変化してきていることを示唆していると考えられる。つまり、‘good’ だけで果して新しい時代を生き抜く力となりうるのかということではないだろうか。

ハーディは彼の生きていた時代に、ウェセックスの農村社会の変化を目の当たりにした。彼はこの変化の中に身を置きつつ、変化してゆく田園社会に目を向けた。この歴史の否応無き進展の中で「急速に姿を消してゆく過去の遺物、迷信、民話、方言、口伝の民謡」¹⁷⁾ などに対して限りない愛着を抱きながらも、彼は失われてゆくものをただ懐旧の念だけでもって

嘆くのではなく、農村社会が内包する、ある「弱さ」を認め、それから目をそらすことなく、流動期の中でどのように生きてゆけばよいのかという問題をこの作品を通して提示しているように思われる。

注

- 1) R. P. Draper, ed. *Thomas Hardy: Three Pastoral Novels* (London: Macmillan Education Ltd, 1987), 13.
- 2) Thomas Hardy, *Under the Greenwood Tree: A Rural Painting of the Dutch School* (London: Macmillan, 1974), 32.
- 3) —, *The Woodlanders* (London: Macmillan, 1975), 182. 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。
- 4) John F. Danby, “Under the Greenwood Tree” in *Critical Quarterly*, I, no. 1(Spring 1959) 5-13.
- 5) Draper, *op. cit.*, 15.
- 6) John Holloway, “Hardy’s Major Fiction” in *Thomas Hardy: Critical Assessments Volume IV*, ed. Graham Clarke (Mountfield, East Sussex: Helm Information, 1993), 436.
- 7) Merryn Williams, *Thomas Hardy and Rural England* (London: Macmillan, 1972), 167.
- 8) Peter J. Casagrande, “A New View of Bathsheba Everdene” in *Critical Approaches to the Fiction of Thomas Hardy*, ed. Dale Kramer (London: Macmillan, 1979), 70.
- 9) Thomas Hardy, *Far from the Madding Crowd* (London: Macmillan, 1975), 88. 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。
- 10) Jean R. Brooks, *Thomas Hardy: The Poetic Structure* (New York: Cornell UP, 1971), 223.
- 11) David Lodge, *Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth and Twentieth Century Literature* (Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981), 87.
- 12) *Ibid.*, 94.
- 13) Thomas Hardy, *Jude the Obscure* (London: Macmillan, 1974), 35. 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。
- 14) Harold Orel, ed. *Thomas Hardy’s Personal Writings* (New York: St. Martin’s Press, 1966), 180-82.
- 15) Thomas Hardy, preface, *Far from the Madding Crowd* (London: Macmillan, 1975), 40.
- 16) Lodge, *op. cit.*, 86.
- 17) Thomas Hardy, *Tess of the d’Urbervilles: A Pure Woman* (London: Macmillan, 1974), 48.

* 本稿は日本ハーディ協会第45回大会(2002年10月26日 於：関西学院大学)における口頭発表原稿に加筆修正を施したものである。

テスは何を語ったのか — 副題 “A Pure Woman” の呪縛

坂田 薫子

1. 副題の意味

『ダーバヴィル家のテス』(*Tess of the d’Urbervilles*, 1891) に掲げられた副題 “A Pure Woman Faithfully Presented by Thomas Hardy” を巡っては、その意味と意図に関して、出版当初も、また現在まで続く作品研究史上でも様々な議論が起こっている。“A Pure Woman” とは果たして「清純な女」と理解してよいものなのか。よいとしたら、テス・ダービーフィールド (Tess Durbeyfield) は果たして「清純な女」と呼ばれるに相応しいのか。相応しいか疑問が残るとしたら、なぜトマス・ハーディ (Thomas Hardy) は敢えて副題でテスを「清純な女」と呼ぶ必要があったのか。こうした疑問に数多くの文学研究者たちが取り組み、示唆に富む様々な見解を呈示しているが、意見の一致を見ていないし、おそらく今後も見ることはないだろう。

なぜなら、副題の “pure” の定義を曖昧にしてしまったのは実はハーディ自身だからである。この副題は 1891 年に『テス』が三巻本としてオズグッド・マキルヴェイン社 (Osgood, McIlvaine) から出版された際に初めて付加されたものである。ハーディは 1889 年までに書き上げていたとされる『テス』の原稿を立て続けに三つの出版社に道徳的に好ましくないという理由で断られた後、1891 年、編集者たちが不相当と見なした箇所を

大幅に削除、あるいは変更することに同意して『グラフィック』(Graphic)に連載した。この雑誌連載されたものを同年三巻本として出版するにあたって、ハーディは削除したり、変更した箇所を元に戻した上で、問題となっている副題を掲げてみせたのである。1889年に『テス』の原稿を読んで『マレイズ・マガジン』(Murray's Magazine)への掲載を断ったエドワード・アーノルド(Edward Arnold)は、その理由を『テス』の“frequent and detailed reference to immoral situations”(Millgate, 284)にあると言い、『マクミランズ・マガジン』(Macmillan's Magazine)への掲載を断ったモウブレイ・モリス(Mowbray Morris)は、テスの満ち溢れたセクシュアリティに難色を示し、“her capacity for stirring & by implication for gratifying these feelings for others is pressed rather more frequently & elaborately than strikes me as altogether convenient, at any rate for my magazine”(Millgate, 285)とハーディ宛ての手紙で語っている。テスの歩む人生が、そしてそれを描写した自分の作品が道徳的ではないと繰り返し批判されたハーディは、そうした編集者たちに、ひいては彼らが代弁する社会規範に挑戦状を叩きつけるかのように、テスは“A Pure Woman”なのだと副題に掲げてみせたことを考慮に入れば、“pure”は「道徳的に罪の無い」の意味を持つと解釈すべきであると言えるだろう。¹⁾

しかしハーディは“pure”の意味を固定化することを嫌うかのように“pure”の意味の多義性を主張し続ける。1892年のローデン・ノエル(Roden Noel)宛ての手紙では、“the heroine was essentially pure — purer than many a so-called unsullied virgin: therefore I called her so”(Collected Letters I, 267)と、まず“virgin”が“pure”であるという前提を許した上でテスは“virgin”よりも“pure”だと述べているために、“pure”とは「肉体的に汚れの無い」「清純な」の意味を持つと考えるべき根拠を示している。ところが同年の

「第五版への序文」(“Preface to the Fifth Edition”)においてハーディは

Some of these maintain a conscientious difference of sentiment concerning, among other things, subjects fit for art, and reveal an inability to associate the idea of the title-adjective with any but the licensed and derivative meaning which has resulted to it from the ordinances of civilization. They thus ignore, not only all Nature's claims, all aesthetic claims on the word, but even the spiritual interpretation afforded by the finest side of Christianity. . . .²⁾

と、“pure”の意味に「肉体的に汚れの無い」という家父長制的価値判断や「道徳的に罪の無い」という福音主義キリスト教的価値判断以外の意味を読み取ることが奨励している。“pure”とは自然界の法則に従っているか、感覚美に訴えるか、宗教心に富んでいるかという観点から解釈すべきであることを主張している。更に1912年の「マクミラン・ウェセックス版への序文」(“Preface to the Macmillan Wessex Edition”)では

Respecting the sub-title, to which allusion was made above, I may add that it was appended at the last moment, after reading the final proofs, as being the estimate left in a candid mind of the heroine's character — an estimate that nobody would be likely to dispute.³⁾

と、“pure”という表現はテスの品性や正直さを描写しているものなのだと述べ、ある人物が“pure”か否かはその人の行為の結果ではなく、意図が決めるものだと示唆している。⁴⁾結婚制度外の性交渉を持ち、私生児を産み、過去を隠して結婚し、殺人を犯し、処刑された女性を“A Pure Woman”と呼んだために引き起こされた非難⁵⁾をかわすための策略であったのかもしれないが、ハーディは上述のように手紙や序文で副題の意味に幅を持たせる操作を行っているため、“pure”という形容詞はいかようにでも解釈し

得る、捕えどころの無いものとなってしまった。

そのために、“pure”の意味をある程度限定するには、テキスト内でテス本人を直接描写するために用いられている“pure”という言葉拾い出し、その文脈から“pure”の伝える意味を考察することが最適かと思われる。テスを念頭においていようとも、女性はこうあるべきだといった一般論の中で用いられているものを抜かすと、テキスト内には「テスは“pure”である」という構文、あるいはそれに近い形でテスを“pure”と描写する箇所は全部で六つある。一つ目は三十五章の“Nothing so pure, so sweet, so virginal as Tess had seemed possible all the long while that he had adored her” (305)。二つ目は三十六章の“*She looked absolutely pure. Nature, in her fantastic trickery, had set such a seal of maidenhood upon Tess’s countenance that he gazed at her with a stupefied air.*” (307)。三つ目は三十九章で二回繰り返される“*she is pure and virtuous*” (335)。四つ目は三十九章の“*she is pure and chaste*” (336)。五つ目は四十二章の“*Thus Tess walks on; a figure which is part of the landscape; a fieldwoman pure and simple*” (355)。そして六つ目は五十七章の“*was it not the face of the one man on earth who had loved her purely, and who had believed in her as pure*” (475-76)である。ハーディは“pure”の定義が厄介であることを意識してか、“pure”という表現でテスを描写する時には、上記の引用から分かるように、必ずもう一つの形容詞を付加するなどして“pure”の意味が明確になるように心掛けている。三十五章、三十六章のそれぞれの“pure”と、三十九章の二箇所の“pure”は、“pure”の言い換えとして付加されている“virginal”, “a seal of maidenhood”, “virtuous”, “chaste”から判断して、「道徳的に潔白で肉体的に汚れの無い」の意味で用いられていることがうかがえる。また、四十二章の“pure”は“simple”と対をなしていることから、“simple and pure”という

イディオムも存在していることを考慮に入れば、「全くの」「それ以外の何物でもない」の意味で用いられていることが分かる。五十七章の“pure”も三十五章、三十六章、三十九章の“pure”と同様の意味で用いられているようだが、この文章に限っては多少の説明が必要であろう。ここはブラジルから戻って来たエンジェル・クレア (Angel Clare) に、アレック・ダーバヴィル (Alec d’Urberville) を刺殺した後に追いついたテスが、彼の顔を見ている様子をナレーターが描写している場面である。“the one man . . . who had believed in her as pure”を訳せば、テスにとってエンジェルは「彼女を“pure”と信用してくれてきた唯一の男」であったと言っている訳だが、エンジェルこそがテスは「道徳的に罪を犯して、肉体的に汚れている」という判断を下して彼女を捨て去った張本人であることを考慮に入れた時、“pure”が処女性を意味しようと、道徳観を意味しようと、愛情の質を意味しようと、エンジェルを「彼女を“pure”と信用してくれてきた唯一の男」と呼ぶのは皮肉以外の何物でもない。テスを“pure”と見なせずにいたエンジェルへの皮肉であろうとも、エンジェルが自分を“pure”と見なして愛してくれてきたと信じ込んでいる、あるいは信じ込もうとしているテスによるエンジェルの理想化、神聖化への皮肉であろうとも、いずれにせよここはナレーターの皮肉が多分に込められている。また、この五十七章の文章にも他の五つの文章と同様に“pure”と対をなす表現が存在しているとすれば、それは副詞“purely”であろう。エンジェルがテスを“purely”に愛したという前半の文章は、「他の女には目もくれず、テスだけを一心に愛した」という意味以外に、この時点では二人がまだ実質上の夫婦となっていないために、「テスを精神的にのみ愛していた」とも解釈できるので、やはり“pure(ly)”を皮肉に用いている。こうした点を考慮に入れると、五十七章の文章はテスの“pure”の性質を説明する箇所として

とらえるよりむしろ、エンジェル（更にはテス）へのナレーターの皮肉を読み取るべき箇所としてとらえる方が相応しいように思われる。そこで、ハーディがテキスト内でテスに与えた“pure”の意味は、三十五章、三十六章、三十九章の計四つの“pure”、「道徳的に潔白で肉体的に汚れの無い」と、四十二章の“pure”、「全くの」「それ以外の何物でもない」の二つで、この二つの意味こそがハーディが副題として掲げた“pure”の意味であると考えられる。ハーディは自分が描いた女、テス・ダービーフィールドは「道徳的に潔白で肉体的に汚れの無い女」であり、なおかつ「正真正銘本物の女」なのだと言明して主張しているのである。

2. 「清純な女」の場合

ではハーディが二つの意味の込められた副題を『テス』に掲げた意図はどこにあったのだろうか。まず“pure”の一つ目の意味、「道徳的に潔白で肉体的に汚れの無い」でテスを修飾し、彼女を「清純な女」と副題で主張してみせたハーディの意図は何であったのかを考察してみる。どういふ女性が“virtuous”で“chaste”と見なされるかは時代と文化によって多少異なるため、『テス』が出版されたヴィクトリア朝の文化と社会において何が「清純な女」の条件であったのかを知る必要がある。当時の道徳規範の規準となっていたのは厳格な福音主義的キリスト教観と家父長制文明観である。ヴィクトリア朝社会の価値観、倫理観を詳細に研究したハウトン(Houghton)とトラッジル(Trudgill)の著書を参照し、当時の「清純な女」の在り方をまとめてみると次のようになる。福音主義的精神は罪の強迫観念にとらわれており、人間は内側から腐敗していると信じられていた。福音主義は快楽を禁じ、特に性道徳に関して非常に厳格だった(Trudgill 13-15)。そのため、結婚前の禁欲は男性にとっては広く理想と見なされ、

女性にとっては義務であった。夫たちの多くにとって性行為とは自分の劣った性質への服従を意味し、配偶者に対する貞節は至上の美德であり、性的不品行は最も許し難い罪であった。姦通は特に妻の場合恐ろしいものとして語られ、道を踏み外した女性は社会から追放された(Houghton 353-56)。このように結婚制度外のいかなる関係にも厳しい罰が与えられていた社会において、「清純な女」とは結婚まで処女を守り、結婚後はその制度外での性体験の無い女性であった。この意味において、アレックと性関係を持ち、私生児を産んでいるテスは当時の道徳規範では「清純な女」と見なされることはまず有り得なかった。

またヴィクトリア朝社会では、女性は性欲を持たず、性的に興奮することはないとする W. R. グレグ (Greg) やウィリアム・アクトン(William Acton) の主張が広く好まれた。⁶⁾ 次のアクトンの主張に、セクシュアリティの欠如した存在というヴィクトリア朝の女性観が端的に示されている。

... There are many females who never feel any sexual excitement whatever. . . . The best mothers, wives, and managers of households, know little or nothing of sexual indulgences. Love of home, children, and domestic duties, are the only passions they feel.

As a general rule, a modest woman seldom desires any sexual gratification for herself. She submits to her husband, but only to please him; and, but for the desire of maternity, would far rather be relieved from his attentions.⁷⁾

このように女性のセクシュアリティの欠如を信仰するヴィクトリア朝社会では、新婚夫婦の初夜は花嫁にとっての「必要な試練」(“the necessary ordeal”, Trudgill 61)と呼ばれ、妻が夫の要求に応じるのは「子供を産むための義務」でしかないと考えられていた——“There was a reluctance to believe that women, apart from prostitutes, could, or should, experience sexual pleasure. Sex was a marital duty, and the strictest view was that it was a duty

only to be performed for the purpose of procreation.” (Calder 88)。「妻にセクシュアリティがあるのは嫌悪すべきことであると信じられていた」 (“there is the belief that sexuality in a wife is disgusting”, Calder 90) 社会において、セクシュアリティに富む女性は売春婦に身を落とすと言われていた—— “Those few women who shocked public feeling with a display of sexual desire were branded either as prostitutes, nymphomaniacs or lunatics.” (Mort 63)。女性のセクシュアリティの欠如を説くアクトンらの主張は、このようにして、「性の無い中産階級のレディと性的に墮落した労働者階級の売春婦」との間に明確な境界線を引くことに大きく貢献した。

Acton’s work is usually represented as the high point of the mid-Victorian distinctions between the asexual bourgeois lady and the sexually depraved working-class prostitute. . . . Acton’s polarised oppositions between pure and impure women connected with a whole range of representations regulating female behaviour in the 1850s and 1860s. These were present in literature and art as well as in medicine. (Mort 61-62)

ヴィクトリア朝の女性たちはそのセクシュアリティの有無によって “pure” か “impure” に二分されるに至ったのである。このセクシュアリティの有無による “pure” か “impure” かの分類においても、テスは男性登場人物から実にセクシュアリティに富んだ存在として扱われていることから、やはり当時の女性観に照らし合わせると「清純な女」と見なされる可能性は低かった。

ハーディが掲げた副題 “A Pure Woman” の意味が「清純な女」であったとしたら、彼はテスとアレックとの関係については、それがあたかもレイプであったかのように描き、テスがセクシュアリティに富んで見える点においては、テス本人が意図していないかのように描くことによって、結婚制度外の性体験をしていようとも、セクシュアリティに満ち溢れていよう

とも、テスは「清純な女」なのだと敢えて主張することで、彼女を「清純」とは見なさないヴィクトリア朝社会の価値判断に一石を投じようとしたと言えることができるだろう。版を重ね、改訂を加えるごとに、ハーディのテキスト操作によってテスの「清純さ」が増し、エンジェルはより冷酷に、アレックはより悪者へと変化させられていった過程はジャコバス (Jacobus) やドリン (Dolin) の論文に詳しい。⁸⁾ しかし「おそらくたった一度だけ美德から逸脱した可哀想な不幸な女性でさえ厳しい追放と迫害の犠牲者になった」 (“even the poor unhappy woman who perhaps lapsed only once from virtue should be made the victim of brutal ostracism and persecution”, Trudgill 104) ヴィクトリア朝の道德規範では、ハーディがどうテキストを操作してもテスが「清純」と見なされることは有り得なかったはずである。ただし、当時の読者にテスは「清純な女」だと納得させ得たとは考えにくいだが、この作品と副題が導き出した物議を考慮すれば、一石を投じようとしたハーディの意図は果たされたと言えることができるだろう。

3. 「本当の女」の場合

次に “pure” の二つ目の意味、「正真正銘本物の」でテスを修飾し、テスを「本当の女」だと副題で主張してみせたハーディの意図は何であったのかを考察してみる。ステイヴ (Stave 101-103) がプライド、たくましさ、セクシュアリティという当時の女性には否定されていた性質をあわせ持つテスは、ヴィクトリア朝社会の道德規範が女性にはこうあるべきだと定めていた理想の姿から大きく逸脱していると指摘していることからもうかがえるように、ハーディは社会が押し付ける女性像とは異なる「本当の女」をテスの中に描こうとしたと考えられる。ルセット (Russett) の著書の副題を借りれば、“the Victorian construction of womanhood” に反発し、ハーディは

テスという女性を描くことで女性の本質を描こうと挑んだものと思われる。そして、テスの人生を二人の男性との関係を通して描いたり、彼女の性を自然界と比べたりしていることからうかがえるように、ハーディにとって女性の本質を描くということは、女性にはセクシュアリティが無いという当時の通念は誤りであり、女性にもセクシュアリティが存在していることを伝えることを意味していたと考えられる。

ところが「本当の女」をテスの中に描こうとしたハーディの試みは満足のいく結果を出しているとは言い難い。ハーディは女性にもセクシュアリティが存在しているという、彼の考える女性の本質を描こうとしておきながら、テスのセクシュアリティを最も的確に伝えてくれるはずのアレックとの関係についてテキストに語らせようとしな。チェイスの森での出来事はレイプだったのか誘惑だったのか、テスとアレックは一体どういう関係だったのか、テスのセクシュアリティに直結する内容になるとハーディはテキストに沈黙を守らせる。事件の起こっている十一章の最後は直接出来事については語らず、ナレーターの哲学観を伝えるコメントで終わり、十二章のテスから母親への告白も、三十四章のテスからエンジェルへの告白も、テスは確かに何かを語っているのに、テキストは空白になっている。そして、三十三章で結婚を間近に控えてテスがエンジェルに書いた四頁にもわたる告白の手紙も、読まれずに終わったためもあってか、何が書かれていたのかテキストは伝えようとしな。更に処刑前に当然行われたはずのテスの裁判の場面もテキストから省かれ、テスとアレックの関係について最後まで読者に真実が知らされることはない。なぜテスの語る言葉は、母への告白、夫への告白と二度にも（開封されなかった手紙と、裁判での告白を入れれば四度にも）わたってテキストで空白になっているのだろうか。それは例えばヒゴネット (Higonnet 26-27) が示唆するように、レイプ

が口にすべきではない社会的タブーであったために、ハーディが採らざるを得なかった文学的因襲だった訳ではない。実に皮肉なことだが、ハーディは自らが掲げた副題の二重の意味に縛られて、テスのセクシュアリティをテス本人に語らせることができなくなってしまったのだ。

本稿の第一章で述べたように、ハーディは「道徳的に潔白で肉体的に汚れの無い」と「正真正銘本物の」の双方の“pure”の意味を兼ね備えた女性としてテスを描こうとした。しかしヴィクトリア朝社会において「清純な女」であることと「本当の女」であることは著しく矛盾し、女性の本質を描こうとするハーディの試みには限界があった。「本当の女」を描きたいハーディは、一方で、女性にもセクシュアリティがあると考え、テス本人に自分のセクシュアリティを自覚させ、アレックのセクシュアリティに反応させたいと願っていた。しかし他方で、ヴィクトリア朝の偏狭な性コードを弾劾する目的で、読者の共感を失わないようにテスを「清純な女」の範疇に留めておくには、彼女にアレックにまで反応するセクシュアリティを持たせる訳にはいけなくなり、二人の関係はレイプとして語られなければならなかった。また、テスが当時の女性には存在しないとされていたセクシュアリティを自覚していることも明らかにできなかった。そのため、テスにテス自身の言葉で自分の経験を語らせると、彼女のセクシュアリティがアレックのセクシュアリティに反応していたことを認めさせることになってしまうので、確かに語られたはずのテスの二度にわたる告白の言葉はテキストでは空白にせざるを得なかったのだ。⁹⁾するとテス本人が自らの体験を語る言葉が失われたテキストは、結局テスの本質を完全には伝え切れずに物語を完結してしまうことになり、テスを描くことで「本当の女」を描いたのだと主張するハーディの副題における宣言は空しく響くだけのものとなってしまった。テスに語らせられなかったハーディは、現

在まで続くレイプ／誘惑という論争を引き起こしてしまった。テキストの空白により、テスは犠牲者か誘惑者か、二つに一つにしかなり得なくなり、中間や両者、あるいはそれ以外のものになる可能性は閉ざされてしまった。テスはハーディが描きたかった「本当の女」にはなり得ず、作中人物やナレーターによってのみでなく、読者や批評家たちによってもタイプとして論じられる女性になってしまったのである。

では、「清純な女」を描くためにテキストで空白にせざるを得なかったテスの告白は一体何を語っていたのだろうか。これは推測の域を出ないが、十四章の野良仕事の女性たちの会話の中にテスのすすり泣く声を聞いた者がいたという描写 (140) がある以上、チェイスの森で起こったことそれ自体はレイプであったと考えるのが無難かもしれない。¹⁰⁾ しかしその後数週間アレックのもとに留まって関係を重ねていたことには、決して自ら望んで身を任せていたのではなかったとしても、確かに同意が存在していたことをテスの告白は語っていたに違いない。十二章でテスがアレックに向かって言う “If I had gone for love o’ you, if I had ever sincerely loved you, if I loved you still, I should not so loathe and hate myself for my weakness as I do now! . . . My eyes were dazed by you for a little, and that was all.” (125) という言葉と、同章のナレーターの次の説明が、チェイスの森での出来事の後二人の関係を示唆している。

But her poor foolish mother little knew her present feeling towards this man. Perhaps it was unusual in the circumstances, unlucky, unaccountable; but there it was; and this, as she had said, was what made her detest herself. She had never wholly cared for him, she did not at all care for him now. She had dreaded him, winced before him, succumbed to adroit advantages he took of her helplessness; then, temporarily blinded by his ardent manners, had been stirred to confused surrender awhile: had suddenly despised and disliked him, and had run away. That was all. Hate him she did not quite. . . . (130)

テスの告白を聞いたエンジェルが彼女を「清純」ではないと考え、彼女を妻として受け入れることを拒否した真の理由は、彼女が彼が期待していたような処女ではなかったからではなく、彼女が当時の女性にはあつてはならないとされていたセクシュアリティを持ち、彼女のセクシュアリティがアレックのセクシュアリティに反応していたことをテスが自らの告白で語り、認めたからのように思われる。「君は僕が愛してきた女性とは違う女性だ」 (“the woman I have been loving is not you”, 299) というエンジェルの言葉は、テスが処女ではなかったことへの幻滅を述べているのではなく、テスが男性のセクシュアリティに反応するような女性、つまり当時の厳格な道徳規範からすると売春婦、墮落した女性に分類されるに値するような女性だったことへの嫌悪感を示しているのだろう。テスが語ったのはチェイスの森での出来事のみではなく、その後続く数週間の滞在期間に彼女がアレックと持っていた関係を含んでいる。たとえ「目をくらまされ」 (“dazed”) 「判断力を失わされ」 (“blinded”) ていたとしても、「興奮させられ」 (“stirred”) 「身を任せて」 (“surrender”) しまったテスは、自らの意思でアレックとの関係を受け入れていたことを、彼女の告白は語ったのであろう。そのために、彼女を「清純な女」にしなければならないテキストの中では、彼女の語りは空白にさせられざるを得なかったのである。

それなら、「本当の女」を描こうという試みを犠牲にしてまでテスの告白をテキストから削除したことによって、ハーディはテスを「清純な女」に描き得たのかと言うと、答えは否である。テスの告白がテキストで空白にされていても、版を重ねるごとにハーディがテキストを操作しても、テスとアレックの関係が単なるレイプという表現では説明し切れるものではないことと、テスが自らのセクシュアリティを意識していることは、テキストが自ずと語ってしまっている。まず第一の点、テスとアレックの関係

がレイプの犠牲者と加害者といったような単純なものではないことは、先程引用した十二章のテスの言葉やナレーターのコメント以外にも、テキストの中で暗示されている。例えばチェイスの森での出来事に先行する、アレックがテスに苺を食べさせる五章の場面は、彼女が彼とのその後の関係にどう反応するかを予期させる。アレックはテスに自分の手から苺を食べるように促す。決して無理矢理テスの口をこじ開けて、苺を押し込んだりはしていない。テスが自分で「ほんの少し当惑しながら口を開き、それを口に入れる」(“in a slight distress she parted her lips and took it in”, 81) のだ。そして彼女はお腹が一杯になるまでずっと「半分は喜んで、半分は嫌々ながら、ダーバヴィルの差し出すものなら何でも食べ続ける」(“Tess eating in a half-pleased, half-reluctant state whatever d’Urberville offered her”, 81)。この挿話は、研究者たちが指摘するように、¹¹⁾ チェイスの森での出来事がレイプではなく、誘惑であった可能性を高めている。また、テスがアレックを「サタンと思ったことはない」(“I never said you were Satan, or thought it. I don’t think of you in that way at all.”, 432) と彼に語る箇所も、チェイスの森での出来事に続く彼との関係は、決して自分から積極的に望んだことではなかったにしても、それを受け入れていたのは彼女自身であったことを裏付けている。テスから見たアレックは加害者ではなく「誘惑者」(“seducer”, 380) なのである。更にテスはブラジルのエンジェルに宛てた手紙の中で、「最初の過ち」(“my first error”, 418) のために再びアレックの「誘惑」(“temptation”, 416) に屈し、彼とよりを戻してしまうことを恐れている。こうした手紙の内容もテスとアレックの関係が被害者と加害者のそれではないことをうかがわせている。実はハーディ自身が、彼が描きかけたテスとアレックの関係がレイプではなく誘惑であったことを認めている。彼は 1891 年のトマス・マッコイド(Thomas Macquoid) 宛ての手紙の

中で、テスとアレックの関係は“the seduction pure & simple”であると明言している。

I am glad you like Tess — though I have not been able to put on paper all that she is, or was, to me. Clare’s character suffers owing to a mock marriage having been substituted for the seduction pure & simple of the original MS. — which I did for the sake of the Young Girl. The true reading will be restored in the volumes. (*Collected Letters I*, 245-46)

この手紙の中で触れられているように、ハーディは厳格なヴィクトリア朝の道徳規範に乗っ取った編集者の検閲に通るように、性交渉の行われるチェイスの森の場면을雑誌連載では偽の結婚式に取り替えている。しかし、チェイスの森での出来事を描くよりも、この偽の結婚式の方が二人の関係がより一層“the seduction pure & simple”になるとも言えるのではないか。偽りであろうと本物であろうと、アレックの求婚を承諾した『グラフィック』のテスは、彼との関係を自ら受け入れていたことになるのだから。ハーディが描きかけたテスは単純なレイプの犠牲者では決してなかったのだ。

では第二の点、テスの告白が空白となっていようとも、彼女が自らのセクシュアリティ、それも特に自分の性欲を意識していることをテキストが語っていることについて簡単に触れておく。テスは結婚式の晩、エンジェルの告白を聞いた後、自分の告白すべき内容は彼のした告白と「同じだ」(“’tis just the same”, 292) と述べている。二人の過去が「同じ」であるというテスの認識は単に双方に結婚前に性体験があったということからきているとは思えない。むしろ、エンジェルが恐らく売春婦と思われる女性の誘惑に負けて、自ら望んで性関係を持ったように、テスもアレックの肉欲に反応してしまったという彼女の自覚からきているのではないか。異性に愛ではなく性欲を覚えて肉体的満足を得るために性関係を持ったエンジェル

の体験が自分と「同じだ」と認めるテスは、自分のセクシュアリティを十分に意識していると考えられる。そして、テスが自らのセクシュアリティを意識している証拠をもう一つ挙げておくと、原稿の段階ではテスは結婚前にエンジェルと性関係を持つ心の準備ができていたことである——“As a path out of her trying strait poor Tess might even have accepted another kind of union with him, purely for his own sake, had he urged it upon her; that he might have retreated if discontented with her on learning her story.”¹²⁾ 出版された『テス』では彼女を「清純な女」に保っておくためにこの部分は削除されたが、エンジェルを愛する他の三人の乳絞りの娘たちに、ほんの少しの機会さえあれば、喜んで彼に身を任せたいと思っていることを語る(193)ことで、テスのセクシュアリティを代弁させている。結婚が目的であったエンジェルとは対照的に、テスにとっては性関係を持つことが愛の成就の形であったのだから、彼女が自らのセクシュアリティ、つまりは性欲をはっきりと意識していたことがうかがい知れる。このように、テスの告白が空白になっていようとも、テスとアレックの関係はレイプというよりむしろ誘惑という表現で説明されるべきものであることと、当時女性には無いものとされていたセクシュアリティをテスが自分の中に認めていたことをテキストは確かに語っており、テスこそ「清純な女」なのだと言主張するハーディの副題における宣言もまた、ヴィクトリア朝の読者の耳には空しく響いたに違いない。

結び——副題の呪縛

もしハーディが「清純な女」という“pure”の一方の定義にがんじがらめになっていなければ、チェイスの森の出来事からレイプの可能性を捨て去り、テスをアレックとエンジェルという二人の男性を愛した女性として

描き、「清純な女」に否定されていたセクシュアリティに満ちた、ハーディの考える「本当の女」を描き切れたのかもしれない。しかしテスを「清純な女」にするには、アレックとの関係をぼやかす必要があった。すると必然的にチェイスの森の出来事はレイプとして読まれるように出来事そのものやテスの告白を空白にするなど、テキストを操作しなければならなくなる。その結果テスは「清純な女」と呼ばれるには不完全で、「本当の女」と呼ばれるにも不完全な、あまりにも矛盾した中途半端な存在としてテキストの中に存在させられることになってしまった。ハーディは「道徳的に潔白で肉体的に汚れの無い」と「正真正銘本物の」の相容れない二重の意味を“pure”に持たせようとしたために、自ら掲げた副題の呪縛に身動きが取れなくなり、1912年版への「序文」でついに「こんな物語を書かなければよかった」(“*Melius fuerat non scribere.*”)¹³⁾と公の場で嘆くはめに陥ってしまったのである。

注

1) あるいは削除や変更を余儀なくされた『グラフィック』で描写されたテスは本当に自分が描きたかった女性を完全には表現しておらず、ほぼ原稿の形に戻した三巻本の中で描写されているテスこそ、自分が描きたかった女性なのだ、こちらが本来の作品なのだという解釈も成り立つだろう。

2) *Tess of the d'Urbervilles* (London: Penguin, 1998), 462-63.

3) *Ibid.*, 466.

4) テキスト内にも“The beauty or ugliness of a character lay not only in its achievements, but in its aims and impulses; its true history lay, not among things done, but among things willed.”(421)など、ここでのハーディの主張と似通った内容の文章が幾つも見出せる。なお、今後テキストからの引用は1912年のウェセックス版から行い、同版をもとに編集された1978年出版のペンギン・イングリッシュ・ライブラリーの本数を示すこととする。ただしテキストの変遷も本論文の内容に関わっているため、1912年版以外のテキストから引用を行う場合には、その旨を本文中、あるいは注の中で明記することとする。

5) 詳しい当時の批評についてはコックス(Cox)を参照されたい。

6) グレグが1850年『ウェストミンスター・レビュー』(*Westminster Review*)の第53号に発

表した論文“Prostitution”と、アクトンが1857年に出版した二冊の本 *The Functions and Disorders of the Reproductive Organs in Youth, in Adult Age, and in Advanced Life* と *Prostitution Considered in Its Moral, Social, and Sanitary Aspects in London and Other Large Cities* がヴィクトリア朝社会に与えた影響についてはトラッヅル (49-64)、ウォルコウィッツ (Walkowits 41-46)、ウィークス (Weeks 38-44)、モート (Mort 60-64) などを参照されたい。

7) トラッヅル(56)に引用されている *The Functions* の一部分からの引用。

8) ただし第五版(1892年の一卷本)からアレックに無理矢理お酒を飲まされて眠り込んでしまうという、レイプを明示するそれまでの設定をチェイスの森での出来事の描写から取り去ってしまうなど、テスの「清純化」には必ずしも一貫性はない。そのため、ハーディの度重なる改訂が逆にチェイスの森での出来事がレイプなのか誘惑なのかを曖昧にしていたと考えるインガム (Ingham 85) やラーソン (Larson 139-40) のような研究者もいる。

9) この問題についてルーニー (Rooney) が詳しい分析を行っているので参照されたい。

10) チェイスの森での出来事にテスの同意があったと考える研究者は例えばクラリッジ (Claridge 67) やステイヴ (103) などである。

11) 例えばクラリッジ (69) やブーメラ (Boumelha 126) など。

12) *Tess of the d'Urbervilles* (London: Penguin, 1998), 434.

13) *Ibid.*, 466.

引用文献

- Boumelha, Penny. *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form*. Brighton: The Harvester Press, 1982.
- Calder, Jenni. *Women and Marriage in Victorian Fiction*. London: Thames and Hudson, 1976.
- Claridge, Laura. “Tess: A Less Than Pure Woman Ambivalently Presented”. In *Tess of the d'Urbervilles*. Ed. Peter Widdowson. London: Macmillan, 1993. 63-79.
- Cox, R. G. (ed.). *Thomas Hardy: The Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1970.
- Dolin, Tim. “A History of the Text” in *Tess of the d'Urbervilles*. London: Penguin, 1998. xlv-lxviii.
- Hardy, Thomas. *The Collected Letters of Thomas Hardy*. Vol. I. Eds. Richard Little Purdy and Michael Millgate. Oxford: Oxford University Press, 1978.
- . *Tess of the d'Urbervilles*. London: Penguin, 1978.
- . *Tess of the d'Urbervilles*. London: Penguin, 1998.
- Higonnet, Margaret R. “A Woman's Story: Tess and the Problem of Voice”. In *The Sense of Sex: Feminist Perspectives on Hardy*. Ed. Margaret R. Higonnet. Urbana: University of Illinois Press, 1993. 14-31.
- Houghton, Walter E. *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*. New Haven: Yale University Press, 1957.
- Ingham, Patricia. “Fallen Woman as Sign, and Narrative Syntax in *Tess of the d'Urbervilles*”. In *Tess of the d'Urbervilles*. Ed. Peter Widdowson. London: Macmillan, 1993. 80-89.

Jacobus, Mary. “Tess: The Making of a Pure Woman”. In *Thomas Hardy's Tess of the d'Urbervilles*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1987. 45-60.

Larson, Jil. *Ethics and Narrative in the English Novel, 1880-1914*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Millgate, Michael. *Thomas Hardy: His Career as a Novelist*. Reissued ed. London: Macmillan, 1994.

Mort, Frank. *Dangerous Sexualities: Medico-Moral Politics in England since 1830*. 2nd ed. London: Routledge, 2000.

Rooney, Ellen. “‘A Little More Than Persuading’: Tess and the Subject of Sexual Violence”. In *Rape and Representation*. Eds. Lynn A. Higgins and Brenda R. Silver. New York: Columbia University Press, 1991. 87-114.

Russett, Cynthia Eagle. *Sexual Science: The Victorian Construction of Womanhood*. Massachusetts: Harvard University Press, 1989.

Stave, Shirley A. *The Decline of the Goddess: Nature, Culture, and Women in Thomas Hardy's Fiction*. Connecticut: Greenwood Press, 1995.

Trudgill, Eric. *Madonnas and Magdelens: The Origins and Development of Victorian Sexual Attitudes*. London: Heinemann, 1976.

Walkowitz, Judith R. *Prostitution and Victorian Society: Women, Class and the State*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

Weeks, Jeffrey. *Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality since 1800*. 2nd ed. London: Longman, 1989.

もう一つの戦い

Sue's War between Flesh and Spirit

杉村 醇子

序

Jude the Obscure(1895)¹⁾の最終部では、リトル・ファーザー・タイムが弟と妹を殺害し、その後自殺するという悲劇が起こる。子供達の死後、ジュードが悲しみながらも事実を受け入れる一方、スーには大きな変化が起こり劇的な「180度の転向」ととげる。一見進歩的な女と思われるスーが、なぜ子供達の死後、愛してはいない男フィロットソンに身をまかせなのか、一つの大きな謎である。これまでハーディが初版の序文で、この小説の主題は「肉と霊の間で行われる死闘（“a deadly war waged between flesh and spirit”）」²⁾であると述べたことから、この言葉がキーワードとなり様々な解釈がされてきた。Ruth Milberg-Kaye は“Arabella and Sue can be seen, as Alvarez has suggestively noted, as projections of Jude's inner being torn by the needs of the flesh and the desires of the spirit.”³⁾とする。F. B. Pinion も同様の解釈を行うように、⁴⁾ アラベラとスーという対照的な二人の女性を基盤にする解釈は一般的である。また Trevor Johnson は作中には幻想と現実の対照が様々な形で現れると指摘し、“This contrast, which is also expressed in terms of what Hardy called ‘the deadly war between flesh and spirit’”⁵⁾と語る。このような、これまでの解釈には一定の妥当性が見られるが、さらにこの小論では、ハーディが提起した「肉と霊の戦い」の意味を、スーと因習との関係をもとに、新たに考察してみたい。その過程で、最終部でのスーの劇的な変化の謎も明らかになるはずである。

I

Harvey Curtis Webster が“Unbalanced by this disaster, Sue returned to the conventional ideas that have always retained their force subconsciously and feels herself to be a sinner pursued by a just God.”⁶⁾と指摘するように、子供達の死後、スーに起こった「180度の転向」の原因の一つは、因習の抑圧である。このことはフィロットソンが自分の夫と初めてジュードにうち明けた直後の、スーの発言からもわかる。この転向の理由を問うジュードに対して、「ああ説明できないの。ただそんな考えが私のもとにやって来たのよ（“Only the thought comes to me.”）」(362)と答える。comes to me とはしばしば使われる表現ではあるが、文字通り受け取るならば、その考えは外側から押しつけられたものと言える。

さらに因習の抑圧は子供達の死後だけでなく、それ以前からスーを押し殺していることに注意しなければならない。そもそもスーは因習から完全に解放されているわけではなく、子供の死の直前にも、「信じてもない因習の畏怖とか恐怖を感じたの。これは時々しのびよる麻痺のように私を襲って悲しくさせるの！」(347)と叫び、因習に対する恐れを口にする。では作品全体を通して、スーは因習とどのように関わっているだろうか。

ハーディは追記でスーはフェミニスト運動の女性の、小説における最初の描写ということをドイツの批評家に指摘されたと述べている。⁷⁾ この作品を一読した読者はスーの思想の斬新さに驚き、彼女をヴィクトリア朝期に現れた“New Woman”の一人とみなすであろう。しかし彼女は因習にとらわれた一面を併せ持ち、それは性的な事柄にまつわる反応に顕著に見られる。何よりもスーはその行為に対して無知であった。フィロットソンとの新婚旅行に旅立つ直前の「目に浮かんだ、おびえたような光」(182)は待ち受ける彼との性行為に対するスーの恐れを反映している。このようにスーの理解には限界があり、女性は性について無知であれとしたヴィクトリア朝の因習に支配されていたのである。⁸⁾

また因習の抑圧は、スーの会話における反応にも見られる。読者は、スーは相手が男性である時も、対等に話すことができるとの印象を抱きがちである。しかしそれは誤りである。スーはただ自分の考えを述べるだけで、説明し議論することはできないのだ。単に主張する段階とそこからさらに論拠を挙げ、議論する段階とは異なる。当時の女性は相手を論駁することはおろか論理的に話すことも否定され、そのような教育も受けることはできなかった。このスーの説明能力の欠如に加えて、スーが作中しばしば“I can’t explain!” (255, 352) と叫ぶ時は、性に関することを語らねばならない状況下であり、ここにもヴィクトリア朝の価値観の影響が色濃く残っているとと言える。その一方でスーがしばしば感情的に会話することは語り手も認める。

She had not the least conception how the hearts of the twain went out to her at *this momentary revelation of feeling*, and what a complication she was building up thereby in the futures of both. (109)

He said, taking her hand, and surprised at *her introducing personal feeling into mere argument*. (158) (ともにイタリックは筆者による)

このように反論すべき言葉を持つことができない代わりに、スーは頻繁に仕草や動作で気持ちを表現する。その最たるものは体のふるえ、特に唇のふるえである。「彼女のいつも敏感な唇は震えはじめた」(138) というように、語り手は何度もそのさまを指摘し、時にスーが泣き出す姿も認められる。

... but before she had finished the thin pink lips trembled, and she could hardly refrain from crying. (149)

さらにこの唇のふるえは声色の変化も伴う。スーは「ふるえる声を発し」

(109)、そして「悲劇的なコントラルトの調子が、急に銀のような声に混じる」(153, 214) ようになる。Judith Mitchellはこのスーの姿は子供のような印象を高めるとし、更にスーは「甘やかされた子供 (spoiled child)」⁹⁾に思えるとするが、むしろ対話におけるスーの反応は、幼児性の現れではなく、彼女自身の、もどかしさの具現と捉えるべきであろう。論理的に話を進めることができない、自分の考えを素直に表現できないことに端を発する感情の鬱積がスーの唇を震わせ、声色を変えさせるのだ。スーはある程度新しい女の思想を持つてはいるものの、当時の女性に課せられた因習から解放されていたわけでは無いと言える。

子供達の死の以前から持つ、外部からの因習の圧力によりジュードとの関係を肉欲に基づくものとみなす罪の意識。この自責の念が、贖罪の行為としてフィロトソンのもとに向かわせた。言い換えれば、外部からの因習の抑圧が外的な圧力として機能し、スーに180度の転向をさせた。ここに因習の持つ力の巨大さを見て取ることができよう。

II

第一章では因習が重くスーにのしかかるさまを見てきたが、それでは因習とスーの関係において彼女は完全に抑圧される側であったのだろうか。子供の死という事実をスーがどのように受け止めたかを考察することで、スーと因習との関係を新たに考えてみよう。

子供達の死後、初めの段階ではスーは養子ファーザータイムによる自分の子の殺害に納得していない。当たり前の反応と言えよう。しかし第6部3章以降、子供に対する見方も「180度の転向」をみせることに注目したい。

“She seems to be your wife still, and Richard to be my husband!”

“But they are nothing to us!”

“Yes, dear friend, they are. I see marriage differently now! . . . My babies have been taken from me to show me this! Arabella’s child killing

mine was a judgment; the right slaying the wrong.” (369)

ここでスーは今、結婚を違うようにみていると語るが、注意したいのは、スーは単に結婚を神聖視しているわけではないことだ。スーが「私はすでにあの人のものなの。どんなことも、この事実を変えなかったわ」(380)と語ることからも明らかのように、彼女は単なる結婚ではなく、「最初」の結婚を神聖視する。そしてこれに基づき、子供に対する見方も変化し、アラベラの子によるスーの子の殺害を、正しき者が悪しき者を殺したことと見なす。なぜならアラベラの子ファーザータイムはジュードとの最初の結婚で生まれた子であり、スーの子は制度に従わない、誤った関係から生まれた子と彼女自身が認識するようになるからである。もちろんこのようなスーの発言は先に指摘した因習の抑圧ゆえのものと言えるが同時に、このように思いこむこと、考えることで、子供の喪失という悲しみを癒そうとする姿も認められるのではないか。

さらにフィロトソンに向かうスーとジュードの、別れの場所に注目しよう。スーが別れの場所として指定したのは子供達の墓である。彼女は次のように語る。

“Jude, I must say good-bye. But I wanted you to go to the cemetery with me. Let our farewell be there — beside the graves of those who died to bring home to me the error of my views.” (381)

スーは最後まで亡き子供達に対して愛情を抱く。またこの場面においても彼女がジュードを愛することに疑問の余地はなく、彼女が心からこのような発言をしていると考えるのは困難である。ならば、ここでの愛するジュードとの別れに際して、スーは、子供達は私に過ちを気づかせるために死んだ、とその死をあえて意味づけすることで、その死の悲しみを合理化しているのではないだろうか。スーの心中には絶えず子供の死の悲しみがあ

り、彼女にはそれを癒す術が必要であった。その手段として社会の因習、特に教会が定める結婚の因習を利用したのである。

愛情を無視し、形骸化した結婚という形式が因習となり、いかに人々を重く抑圧しているか、スーはジュードとの結婚を試みようとする直前に見た、カップルの様子からも理解していたはずである。しかし子供達の死亡という悲劇に直面した時、その悲しみを癒すため、これまでと逆にスーは、結婚制度の因習を利用して、ジュードとの関係を否定し、断罪する。こう考えることで、“二人の子供の死”という事実は消せずとも、その関係から生まれた子供達の生の意義を否定する。つまり彼らは「罪から生まれた子(sin-begotten)」(384)であり、その死は罪を認識させるための必要な手段と考えようとする。言い換えれば、自らの悲しみの合理化のために、スーは結婚制度の因習を機能させて、彼女の子供達をスケープゴートに仕立て上げるのだ。ジュードを愛しながら、彼のもとを去るという矛盾に満ちた行為も、この悲しみの合理化の結果生まれた悲劇と言えよう。T. R. Wright はスーの悲劇の原因を社会の圧力、結婚制度の圧力、そして運命のあやまちの三者に帰するが、¹⁰⁾ この見方だけでは不十分である。さらに因習はただ抑圧するものとしてのみ機能するのではなく、スー自身によっても利用されていることを確認できる。ではなぜ悲しみの合理化の手段として、スーは拒んできた因習を選んだのだろうか。

子供達の死後の、スーの反応をたどってみると、その死の原因をほとんど社会に向けていない。困窮に陥らせた、宿を貸すことを渋った人々を責めてもよかろう。しかしスーは彼らを追求しない。子供達の死の前まで、スーはジュードと同じように社会の因習に抵抗したわけではなく、二人の抵抗の度合いには温度差が生じ始めていることに注意しなければならない。厳密に言うと第5部5章のウェセックス農業博覧会から二人の態度は変化する。彼らが結婚していないという理由で十戒の銘文の修復に従事できなくなった時、スーは泣きそれをジュードは慰める。スーは二人を結婚していると思わない社会の目を指摘する。

“But do you see they don't think we are married? They *won't* believe it! It is extraordinary!”

“I don't care whether they think so or not,” said Jude. “I shan't take any more trouble to make them.” (319)

スーは法的に結婚していないため発言自体が矛盾しているが、重要なことは、スーが結婚しているように思わせたいと願うようになったことだ。ジュードと異なりスーは社会に反抗すると同時に、その圧力に押され、外見だけでも制度に従って生きているように見せかけ始める。かつてスーがジュードと共に作成した模型には“by J. Fawley and S. F. M. Bridehead” (309) と各々の名が刻まれる。この模型のモデルがクライストミンスターという当時の権威を象徴する都市であることを考慮に入れると、この銘は、あたかも社会に対して二人の自由な関係をためらうことなく宣言するかのようである。しかし圧力がのしかかるにつれて、スーの態度は変化する。語り手が「スーは、かつてはミセス・ブライドヘッドと呼ばれていたが、今や公然とミセス・フォーレイと名乗るようになった」(313) と語るように、スーは自分の名を、自らの意思で変える。このように、スーの変化は、法律上結婚しなかったにも関わらず、Mrs. Fawley という名を採用するようになったことから明らかである。そして最後のファーザータイムとの対話でのスーは、厭世的であり、もはや因習に抵抗する姿は全く見られない。

以上のように「180度の転向」の以前にジュードと異なり、スーの側では社会の因習に対して、徐々に抵抗を止めるようになっていく。子供達の死後、スーは「私達の敵が誰であっても、何であっても、もう戦う力もない、冒険心もないわ。私はもう脅されて屈服させられたのよ。私はうち負かされて、そう、うち負かされてしまったの」(361) と語る。もう、すでにスーは社会やその因習に責を負わせ、戦うことで悲しみを合理化することはできなかったのだ。悲劇の後のジュードとスーに関して、Terry

Eagleton は次のように語る。

The deadly war between flesh and spirit is fundamentally a war between the spirit of man and the obstructive flesh of a recalcitrant society. Sue's attempt to absolutise a particular tragedy as an act of Providence is the most dangerous form of false consciousness, relieving of responsibility the true killer of her children — the society which turned the family from its lodging-houses. It is a mark of Jude's resilience and rationality that he refuses to make this error. . . .”¹¹⁾

Eagleton は「肉と霊の戦い」を個人と社会の関係に還元する。彼は悲劇の原因は社会にあるにも関わらず、スーはその責任を追求せず、彼女の振るまいを「あやまち」とみなす。しかしこの説を支持することはできない。なぜならば子供達の死後、スーにとって社会はすでに反抗すべきものではなく、当然、責めることもあり得ないからである。むしろ「あの子をそそのかしてしまったのは私なの」(357) と語るように、スー自身が、悲劇の一番の原因を社会ではなく、ファーザータイムとの最後の対話としていることに注目しなければならない。もちろん社会の無理解が悲劇を生んだことは否定できないが、スーの転向を考える際に重要なことは、彼女自身がそのように認識したかという点にある。これまで見てきたように、子供たちの生前からスーの社会に対する批判は弱まりはじめ、悲劇の後では、その原因を社会とする構図はスーには存在しない。そして取りうる選択肢の無くなったスーは、社会の因習を拒絶するのではなく、責めるのでもなく、逆に利用することで子供たちの死を意味づけ、喪失の悲しみを癒す。それはスーにとって残された最終手段でもあった。誤った関係から生まれた子なのでその死は正当、その死は自らの過ちを気づかせてくれたと認識することで、悲しみを克服しようとするのだ。

スーは因習に染まりきっていない気持ちをジュードに告白しつつ子供のことになる、その死の悲しみを合理化するため因習のもとに立ち戻る。

スーの言動には2つの側面、つまり外部の巨大な因習が抑圧する側面と彼女自身が因習を、子供の死という悲しみの合理化のため利用している側面がある。スーが「180度の転向」をとげ、フィロットソンのもとに向かった行為には因習の抑圧と同時に、その利用も見られる。

Ⅲ

これまで子供を失った悲しみの合理化のための、スーの因習の利用を見てきたが、さらにはこの「利用」の背景を考察したい。フィロットソンに向かうスーの行為に関して、Penny Boumelha が次のような指摘を行っている。

Sue's 'breakdown' is not the sign of some gender-determined constitutional weakness of mind or will, but a result of the fact that certain social forces press harder on women in sexual and marital relationships, largely by virtue of the implication of their sexuality in child-bearing.¹²⁾

確かに女性であり、母親であることの圧力がスーに重くのしかかるのは明らかである。では子に対する親というパースペクティブでジュードとスーを考えてみよう。

ファーザータイムが幼子二人を殺して、この時点で彼らの子供3人が死亡、また直後に身重のスーが流産をして、結果的にジュードとスーの関係では4人の子供が死亡する。このうち実子という観点から考えるとスーの子は3人、ジュードの子は4人であり失った数から言えば、ジュードの方が上回る。もちろん単純に失った数で悲しみの程度を判断できるわけではなく、そのつもりも無い。しかし血のつながりという点で子に対する関係が、二人の間で異なるのは明らかである。例えばスーの立場であれば血縁関係を重視して、養子による実子の殺害という事実で、加害と被害の関係を単純化できる。一方ジュードは、実子が殺人を犯すという、より複雑な事件に遭遇するわけで、ジュードもスーと同程度あるいは、それ以上の

苦しみを受けると思うのは当然であろう。しかしスーほど子供を失う悲しみにくれるジュードの姿を認めるのは困難である。彼が痛切に感じるのは、フィロットソンの元に向かうというスーの喪失である。しかしこれとは対照的にスーの側では、ジュードを失う悲しみと同時に、子供を失う悲しみも同程度に提示され、母であることの悲しみを感じさせる。

親であることの重圧という観点から見た対照性は振り返ってみると、クライストミンスターでの宿探しの際にも見られる。ジュードはわざわざ大学の創立記念日を到着する日に選び、その行列を見ることに熱中する。その一方、スーは今置かれた状況を直視する。

“We haven't any lodgings yet, remember, and all our things are at the station; and you are by no means well yet. I am afraid this wet will hurt you!” (346)

貸間探しを初めても一件目では妊娠中のスーの体を凝視され断られ、二件目では妊娠中のスーだけでなく、子供の存在からも断られる。拒絶された理由はいずれも子供の存在、スーの妊娠という事実であった。そして三件目でようやく当座の宿を見つけることが出来たのも、彼女がコートで妊娠中の腹部を隠したからであったが、ジュードはその苦しみを理解せず、彼女がやっと手にいれた下宿の窓から学寮の裏が見えると喜ぶ。

さらにファーザータイムとの最後の対話ほど、生む性である女性の悲しみを強く訴えるものはないであろう。スーが隠しておいた3人目の出産を告げた時のファーザータイムは「お母さんはまた赤ちゃんを取りにやったんじゃないだろうね」(352)と語り、「お母さんはどうしてそんなに邪悪で残酷なんだよ！もっとお金があるようになって、お父さんも元気になるまで、そんなことする必要はないのに！」(352)と激しく責める。もちろんこれらの発言には当時の性教育の不足が指摘できようが、それよりも強調したいのは、少年ですらも、親となることの全ての責任を母親、女

性に帰している点である。ここでスーは涙ぐみ、胸は波立ち、年端のいかない子供からも母親であることの重圧が加えられていることが分かる。

F. E. Halliday は悲劇の後のジュードとスーの思想の対照性を指摘しているが、¹³⁾ それは親としての重みが異なるが故に生じたものである。このように親という観点において対照的な姿からも、スーが「180度の転向」をして、因習を利用せざるをえなかった背景が見えてくる。しかし母性愛の神話に基づいて、そこに悲劇の遠因がありとするのは避けたい。では作中に登場するもう一人の母親、アラベラの姿と対比しながら、更にスーの因習の利用を考えてみよう。

スーとジュードの間にできた二人の子供の死亡は問わずとも、実子のファザータイムの自殺という悲劇に関して、驚くのはアラベラの冷たい反応である。さらにスーが「彼の妻」でないとアラベラに語った後は、亡くなった子供ではなく、もっぱらジュードとの復縁に関心を向ける。このようなアラベラは決して、スーのように子を失う苦しみに苦悶することはない。ウェセックス農業博覧会で一抹の愛情を見せるが、ファザータイムに対して、総じて冷淡と言えよう。Webster の、アラベラは作中で最も尊敬や共感を得ることのない人物との評価は全面的に支持できる。¹⁴⁾ 我が子ファザータイムに対する生前の、そして彼の死後の態度からみてもアラベラの子に対する深い愛情、ともすれば自己犠牲を伴うような強い母親の愛情をみることはできない。

しかしこのようなアラベラの冷淡さと対照的にスーは、ことごとく異なる反応を見せる。手紙でファザータイムの存在を知った後、スーは重苦しい息づかいをして、涙を浮かべ、彼の境遇を思いやり積極的に引き取って育てようとする。ファザータイムがアラベラによってイギリスに向かって送りだされた後、スーは対面して深い愛情を寄せる。

There's more for us to think about in that one little hungry heart than in all the starts of the sky. . . . I suppose, dear, we *must* pluck up courage,

and get that ceremony over? It is no use struggling against the current, and I feel myself getting intertwined with my kind. O Jude, you'll love me dearly, won't you, afterwards! I do want to be kind to this child, and to be a mother to him; and our adding the legal form to our marriage might make it easier for me. (293)

結果としてジュードと結婚はしなかったが、抵抗していた結婚制度を許容するほどファザータイムの存在は大きい。さらに引き取ったあとも、ジュードに「どこに移るとしてもこの子を私から引き離さないで、もうこの子を手放せないわ」(314) と訴える。またケネットブリッジの市でアラベラが「私とジュードの子」(329) と言った時、語り手はスーの反論の様子は両目から「火花が散った」(329) ほど激しいものと見なし、スーは「私の目の前でそんなことは言わせない」(329) と叫ぶ。このようにアラベラとスーは子に対する愛情に関して、対照的な側面を見せる。

Boumelha はアラベラが墮胎薬で中絶した可能性を示唆しているが、¹⁵⁾ この点は興味深い。ジュードと別れた後アラベラはカートレットと再婚するが、スーの連続する3人の妊娠・出産という多産さと比べて、アラベラが全く子供を産まなかったという事実に、この墮胎薬による中絶の可能性があることも否定しがたい。また酒場の女となり奔放な生活を送る中でも、一人の私生児を産まなかったということからも、その使用が考えられる。

しかし最も注目すべきことは、アラベラは子供と関係を持つことを放棄できたことであろう。彼女にとっては中絶や利己的な動機から子供を半ば捨てるように預けることは決してタブーでは無かったのだ。John. R. Doheny は *Jude the Obscure* の登場人物が属する社会階層は二つに分離しているとして、スーやジュードと比べ、低い階層に属するアラベラは、厳しい価値観にそれほど縛られなかったと鋭く指摘する。¹⁶⁾ しかし同時に、アラベラは上位の社会階層の束縛からだけでなく、経済的・精神的負担を女性に課すことになる、子に対する母親の愛情からも自由となり得た。その一方スーはファザータイムを引き取り、また二人の子供を産み、母とな

り深い愛情を持つ。ただしこのスーの子供に寄せる愛情を「母性神話」によるものとみなすのは危険である。なぜならアラベラの姿そのものが、それにたいする強烈なアンチテーゼになっているからだ。しかし、子に対する母親の愛が本能によるものなのか、そうではないのか、いずれにせよアラベラとスーでは母親としての愛情の重みが異なり、スーの子に対する深い愛情が、喪失の悲しみを増幅させる。言い換えれば母親の愛情はスーの中で内的圧力となり、それがもたらす激しい悲しみの合理化のため、彼女は因習を利用することとなったのである。

結論

スーは因習から完全に解放されておらず、それはスーを子供の死後に激しく抑圧した。これゆえにジュードとの関係を自責し、贖罪の行為としてフィロットソンのもとに向かうこととなった。因習の抑圧はスーに「180度の転向」をさせた外的な圧力と言える。しかし同時にスーには内的圧力も存在した。母親であること、母親の愛情からくる強烈な喪失の悲しみが合理化の手段としてのフィロットソンへの回帰を促したのである。こうして悲劇の原因が、内と外の両方から成立する。因習の抑圧つまり外的圧力と、合理化を引き起こす悲しみを生む母親の愛情という内的圧力が、スーにフィロットソンに身を任せる行為に至らせる。しかしその一方、スーのジュードに対する愛は変わらない。ここに悲劇が生まれる。

冒頭のエピグラフ「儀文は殺す (The letter killeth)」から、形骸化した因習が人を押しつぶすと考えがちである。もちろんその一面はあるが、同時にそれを利用する姿も認められる。愛する子供を失った母である一人の女性の内なる葛藤、すなわち因習の重圧に逆らい本能のままにジュードを愛する感情と、子供の死の悲しみを合理化するため因習を利用する理性との相克も提示されているのだ。「肉と霊の戦い」は単純に性的な意味でのスーとアラベラ、そして彼女たちとの関係におけるジュードの葛藤、また因習とそれに抵抗する人々といった図式でとらえるべきではない。二つの

巨大な圧力のもと、因習に逆らいつつも悲しみの合理化に利用する、内なる葛藤にそのモチーフを見出すべきであろう。

注

- 1) Thomas Hardy, *Jude the Obscure*, ed. Patricia Ingham (Oxford: Oxford University Press, 1985), 以後この作品からの引用はこの版を用いて、ページ数を括弧内に併記する。
- 2) Thomas Hardy, Preface to the First Edition, *Jude the Obscure*.
- 3) Ruth Milberg-Kaye, *Thomas Hardy: Myths of Sexuality* (New York: The John Jay Press, 1983), p. 101
- 4) F. B. Pinion, *A Hardy Companion: A Guide to the Works of Thomas Hardy and Their Background* (London: Macmillan, 1968), p.56
- 5) Trevor Johnson, *Thomas Hardy* (London: Evans Brothers Limited, 1975), p. 123
- 6) Harvey Curtis Webster, *On a Darkling Plain* (Chicago: The University of Chicago Press, 1947), p.185
- 7) Thomas Hardy, Postscript, *Jude the Obscure*.
- 8) リチャード・D・オールティック『ヴィクトリア朝の人と思想』要田圭治・大嶋浩・田中孝信訳 (音羽書房鶴見書店、1998)
- 9) Judith Mitchell, *The Stone and the Scorpion: the Female Subject of Desire in the Novel of Charlotte Brontë, George Eliot and Thomas Hardy* (Westport: Greenwood Press, 1994), p.202-203
- 10) T. R. Wright, *Hardy and the Erotic* (London: Macmillan, 1989), p. 130
- 11) Terry Eagleton, "The Art of Fiction," *Thomas Hardy's Jude the Obscure*, ed. Harold Bloom (New York: Chelsea House Publishers, 1986), p. 70
- 12) Penny Boumelha, *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form* (Brighton: The Harvester Press, 1982), p. 153
- 13) F. E. Halliday, *Thomas Hardy: His Life and Work* (London: The House of Stratus, 2000), p. 139
- 14) Webster, p. 186
- 15) Boumelha, p. 152
- 16) John R. Doheny, "Characterization in Hardy's *Jude the Obscure*: The Function of Arabella," *Reading Thomas Hardy*, ed. Charles P. C. Pettit (London: Macmillan, 1998), p.59

Far from the Madding Crowd における労働

— Oak の学んだこと —

遠藤 利昌

序

Far from the Madding Crowd (1874) の結末に近付いた時、ヒロインである Bathsheba Everdene は、それまで色々と陰ながら支えてくれていた Gabriel Oak が自分の下を離れて California に行こうとしていることを知り、改めて Oak の大切さを思い知らされる。それまで Oak のことを蔑ろにしてきた Bathsheba ではあるが、自ら Oak の所に赴き、彼を思い止まらせることになる。その時、Bathsheba は ‘You have played the part of mentor to me many times’ (394) というように、Oak のことを「教師 (mentor)」と呼んでいる。「教師」ということばからも分かる通り、この物語では Oak が Bathsheba に教育を施し変化をもたらすことになる。その結果、最初は理解できなかった Oak の重要さを理解できるようになるという変化をもたらすのである。

それではこの教師 Oak による Bathsheba に対する教育とはどのようなものであったのだろうか。ここでは Rosemarie Morgan による説明を取り上げてみよう。Morgan はこれまでの批評の中で培われてきたのとは異なった Oak 像、‘a very different perception of Oak’ (Morgan 57) を浮かび上がらせようとする。Morgan は、この物語の舞台が一見したところ、当時の産業革命の中で激変しつつあった英国の中であって時代から取り残されたように思えるものの、実のところは ‘microcosmic Victorian world’ (Morgan 43) であると捉える。そしてそこで活動する Oak をピューリタンの信条

(puritanical persuasion) と、階級の階段を上っていかうとする ‘mercantile mentality’ (Morgan 40) の持ち主であるとし、最後には ‘a successful businessman’ (Morgan 39) に至るとする。‘puritanical’ や ‘mercantile’ といったことばを使っていることから分かる通り、彼女は Oak を産業革命の結果、頭角を表わしてきた新興のミドル・クラスの一員、‘Victorian ‘Oaks’’ (Morgan 47) の一人として捉えていると言えよう。このように Oak を捉える中で Morgan は、Oak がさらに重要な役割を担っているとする。つまり、当時の大部分の読者層をなしていた ‘the respectable Victorian drawing-room’ (Morgan 35) にいる人々にとって Bathsheba はあまりに ‘unconventional’ な存在であったために、Oak が ‘moral watchdog’ (Morgan 37) として Bathsheba の監視をし、さらには ‘guilt and shame’ (Morgan 47) の概念を植え込んで彼女の言動を抑制し、ついには共同体の中で自分の立場を確認するために Oak に注意を向けなくてはならなくなったと言う。このように Morgan は Oak の教育を Bathsheba を抑圧していく過程であると捉えている。

では、Bathsheba の何が ‘unconventional’ であったのだろうか。Oak が非難の対象にしている一つに、女性である Bathsheba が一人で農場の切り盛りをすることがある。‘How would the farm go on with nobody to mind it but a woman?’ (212) という主張に窺われるように、Oak は女性である Bathsheba に農場の切り盛りなどできるはずもなく、単なる気まぐれに過ぎないと考えている。最初に求婚した時、Oak は Bathsheba に二人の結婚後の家庭像を描いてみせる。結婚式の報告を新聞の結婚欄に載せ、新居には妻のためのピアノを買い、十ポンドくらいの二輪馬車を購入し、ジェントルマンやレディのようにキュウリの組立温床を買う。そして、そのような家庭の中で赤ちゃんを抱いた Bathsheba が炉辺の側でくつろぎ、その側にいつでも亭主である自分が寄り添っている。このような Oak の家庭像を見ると、Bathsheba を教育して「家庭の天使」的な女性に仕立て上げ、‘the respectable Victorian drawing-room’ (Morgan 35) にいる人々に受け入れられるような女性を作り上げようとしていることは否めない。それゆえ、Bathsheba がこ

のような理念から外れた行動をしたりすると、彼の批判の矛先はそこに向けられる。Bathsheba が Boldwood に対して何か失礼なことをしでかしたと思えば、‘That it is unworthy of any thoughtful, and meek, and comely woman.’ (158) というような説教をするのである。まさに、Oak は時代の子と言えるだろう。

だが、このように Oak の教師的な役割を強調することには問題が残っているのではなかろうか。というのは、Oak は教師であったけれど、彼自身、徹底的にミドル・クラスの信条に従っているとは言えないからだ。例えば、彼の求婚である。この時の Oak は二八歳であるから、当時の晩婚傾向を考えると、年齢だけ見れば妥当と言えるかもしれない。しかし、出世して生活的な余裕を手に入れてから結婚する、という晩婚化の理由からすれば、つい一年前に羊飼いや農場経営者に出世したばかりであることを考えると、‘common prudence’ から言っても結婚をするべきではなく、するとしても無一文のミルクメイドに過ぎない Bathsheba は相手として好ましくなかった (67)。にもかかわらず、Oak は結婚を申し込んでいるのである。すると、出世街道をまっしぐらに進む Oak 像とは別な姿が見えてくる。このように見ていくと、Oak 自身、「商売人根性」やピューリタンの信条を持っていながらも、まだ徹底的にそうとは言えない存在だったことが分かる。つまり、Oak 自身、何らかの変化を受ける余地があったのである。本論の目的は、このように Oak 自身が変化をしていくという立場から、その変化の原因を探ることにある。まずは、今述べた Oak の Bathsheba への求婚に至る経緯を考えることから始めることとする。

I

物語の冒頭で Oak が Bathsheba に出会ってから求婚するまでに費やされる時間は非常に短い。正確な日付が記されていないので確かなことは言えないが、恐らく、長くても1ヶ月程度で求婚に至っていると思われる。これほどの短期間のうちに ‘[I shall] keep wanting you till I die’ (66) とまで

言うほどの恋に落ちたのであり、Oak の恋は、いわゆる一目惚れに近いものであると考えて良いだろう。

T. R. Wright は ‘erotic fascination’ (Wright 51) という言葉を使ってこの過程を説明しているが、確かに「エロティック」という表現を実証するかのよう、Bathsheba は ‘young and graceful’ (51) や ‘handsome’ (43) といった外見上の美しさを際立たせるような形容詞を多く使って描写され、‘The young girl with the remarkably pleasant lips and white teeth’ (57) といったように官能的な側面を強調する表現が使われている。さらには、‘[Bathsheba’s] left arm was extended as a balance, enough of it being shown bare to make Oak wish that the event had happened in the summer, when the whole would have been revealed.’ (54) というように、直接的に Oak の欲望が示されることもある。物語冒頭の語り Oak の視点からなされていることを考えれば、これらの描写は Oak が Bathsheba に視覚的にくぎ付けにされる過程を描いているとも考えられる。Oak が Bathsheba の姿を見たさに覗き見したり、追い掛け回すようにして後をつけていたり、彼女のなくした帽子を先回りして拾って出会いの場面を作ったりするのも、Bathsheba を見ることでエロティックな欲望を掻き立てられ、惹かれるままに行動しているからであろう。いずれにせよ、Oak は Bathsheba と出会った当初は、Bathsheba と精神的な関わりから恋愛感情を抱くようになったというような段階的で穏やかなものではなく、理性的な判断を失うほどの強烈な感情に捕らえられたからと言うべきである。

この後、Oak の境遇は劇的な変化に見舞われるが同じことである。Oak の Bathsheba への想いは変わることがない。Oak は農場経営者としての地位を失って一文なしになり、Casterbridge の雇い人市で仕事を見つけれずにいた時でさえも、次の日に Shottsford でも市が立つということを知った途端、失業の身の伏せた心が晴れ、その場所に引かれるままに足を向ける。なぜなら、その町が Bathsheba の引っ越していった Weatherbury の方角にあるということを知っていたからであり、まるで「夜の闇から昼間の

明るさに抜け出たよう」な気がしたからであった (75)。

Poole は ‘the trouble and excitement she(Bathsheba) causes the lucky male voyeur have to be quenched by cliché. . . . It is arousing and threatening to a man who tries to turn himself into a moralist in order to control that threat and arousal’ (Poole 329) と述べて、Oak が ‘moralist’ になるために不穏な欲望を掻き立てる Bathsheba を抑圧すると述べている。こうした指摘は Morgan 同様にミドル・クラスのピューリタンの信条を抱いている Oak を考慮してのものだろう。だが、これまで見てきたことを考慮すると、このような指摘は正確なものとは言えない。Oak は感情を抑えるどころか、感情のままに行動して求婚に至っているのである。Boldwood が Bathsheba を見た瞬間に、それまでの生き方が一変してしまったように、Oak も立身出世の階段を昇る途中で Bathsheba に出会い、そのペースを崩したのである。

II

このように強烈な感情を掻きたてられ、理性的な判断を失う程の恋をしたのであるが、それではなぜ Oak は物語の最後に至るまで再び求婚することがなかったのでしょうか。もちろん、一度、断わられてしまったのだから、それで躊躇ったということもあろう。さらには、一度目と二度目の求婚の間は Bathsheba の下で働く労働者となっている期間に当たり、そのような感情を打ち明けるような状況ではなかったということが考えられる。しかし、農場の労働者として働いている間に Oak が Bathsheba から見直されるような瞬間は一度ならずあったのであり、再び希望を持てるような瞬間はあった。二人が主従関係にあったということにしても、物語の最後で Boldwood の農場を買い取ることができるほどのお金を貯めていたことを考えると、その気になれば Bathsheba と対等とまではいけなくても、それなりの立場になり得たはずである。

それに、Oak と Bathsheba との立場は、それ程、違いがあるとは言えない。Bathsheba が叔父から譲り受けた農場は千エーカー程で、Oak が十年

間の絶え間ない努力と儉約の末、借金をしてまで借り受けた土地が百エーカーであるから、Oak が一生かかっても追いつけないような存在だったことも頷ける。そういった意味では、二人の間には最初から大きな壁があったわけである。しかし、Oak にとって Bathsheba の叔父は全く手も届かない存在というわけではない。この叔父は恐らく、十八世紀中葉以来、進められてきた第二次囲い込み運動の結果現れた農業資本家に該当すると思われる。それは、‘as is so frequently the case, it had once been the manorial hall upon a small estate around it, now altogether effaced as a distinct property, and merged in the vast tract of a non-resident landlord, which comprised several such modest demesnes.’ (102) という屋敷の説明からも分かる。囲い込みの末、広大な土地を所有するようになった不在地主から土地を借り受け、多くの労働者を雇い入れて農場を経営する、という近代的な資本家である。ということは、Bathsheba は、生まれが重視される貴族やジェントリと呼ばれる上流階級ではなく、ミドル・クラスに属する人間である。

このことは Boldwood についても言える。彼の農場は Bathsheba の叔父の農場と並ぶように位置しており、農場の面積も同じ程度である。‘Boldwood was tenant of what was called Little Weatherbury Farm, and his person was the nearest approach to aristocracy that this remoter quarter of the parish could boast of.’ (146) という引用文中の ‘tenant’ という言葉からも分かる通り、彼自身も借地農であり、‘aristocracy’ に近い存在であっても貴族ではない。つまり、Bathsheba の叔父にしても Boldwood にしても、Oak にとって決して手の届かない存在ではなく、むしろ、将来の目標とも言うべき存在である。特に、この小説の執筆された七十年代までとそれ以前の英国が、かつてない繁栄を極めた時期で、その恩恵が上層の労働者階級にまで拡大していき、彼らの社会的地位の上昇を可能にしていたことを考えればなおさらそうである。それは Merry Williams の次のことばからも分かる。

The society which Hardy presents in his novels is not feudal, not a rigid caste system which denies all mobility, but a developing capitalist society, in which it is possible for families and individuals either to sink or to rise from their original status . . . (Williams 115)

Oak は Bathsheba の農場の労働者になった頃、すぐにその立場を弁えて行動していたわけではない。例えば、Oak は ‘Well, then, Bathsheba’ と敬称も付けずに馴れ馴れしく呼び掛け、Bathsheba に ‘Miss Everdene, you mean’ (157) と言い直され、Bathsheba に窘められることさえある。さらには、‘I have already tried to please you too much for my own good!’ (157) とか、‘what folly will you say next? Treating me like Dick, Tom and Harry when you know that a short time ago my position was as good as yours!’ (211-12) というように、Bathsheba に対して仕えていることを不当な扱いを受けているとすら思っている節さえある。それも今述べたような Oak の意識のためであろう。このような状態であったのが、物語の最後には、‘it is too absurd. I don’t desire any such thing; I should think that was plain enough by this time. Surely you be the last person in the world I think of marrying. It is too absurd, as you say’ (394) というように謙^{へりくだ}った態度を示すようになってしまうのである。この時点での Oak は、Boldwood の財産を優先買取できるほどの財産を手に入れていたのであるから、余計に従順な態度に変化した意味が不明瞭になってくる。このように Oak の変化は、出世街道をひた走るといことから、Bathsheba の農場の労働者に取まってしまふという形になっていく。Bathsheba に対する Oak の強烈な感情と、このような不満はどのようにして変貌をとげたのであろうか。

III

Oak がいつまでも Bathsheba の下に留まっているのは、Bathsheba に対する報われることのない愛のために他ならない。しかし、報われることが

ないからといって、Bathsheba が Boldwood や Troy と接近していくのをただ指をくわえて見ていたわけではない。それは Boldwood に対する仕打ちを非難することや、素行の良くない Troy に近付くなといった忠告をすることばかりではない。実のところ、Oak は自分のアピールも忘れていないのである。

羊の毛刈りが行われる時、そばにいる Bathsheba を意識しながら巧みに Oak は毛を刈っていく。まさに Oak の見せ場である。毛を刈られ、‘B. E.’ と Bathsheba のイニシャルを印される羊は、Oak にとって Bathsheba の ‘a kind of surrogate’ (Boumelha 33) となっていると言えよう。しかも、この場面にはエロティックな雰囲気満ちている。毛を刈られて丸裸にされてピンク色の肌が露になった羊を見た Bathsheba の ‘She blushes at the insult’ (170) ということばには、そのことが明確に暗示されている。この行為から ‘a luxury of content’ (170) を得ている Oak は、毛刈りという労働によつてあのエロティックな欲望を満たしているとさえ言えよう。

このような見せ場はこれだけではない。Oak を解雇した次の日、Bathsheba は瀕死の状態に陥った羊を救ってもらうために、彼を呼び戻さざるを得なくなる。Oak はこの要請を一度断わって、Bathsheba から ‘Do not desert me, Gabriel!’ (165) ということばを引き出す。Oak にとって労働という行為こそが Bathsheba に自分の必要性を認めさせることのできる行為なのである。さらに言えば、擬似的ではあっても実質的な求婚行為になっているのだ。労働とは Oak の声なき声、‘the language of love’ (Beegle 126) なのである。Oak は彼の激しい感情を形にし、求婚をし続けているのである。ただ、そのような声なき声を Bathsheba が理解できなかっただけなのだ。

この労働は単なる「愛のことば」としてばかりでなく、もう一つ別な意味を持っている。Gregor は ‘Work as learning, this is a counterpoise that Hardy offers to the demands of passion. Certainly, Oak finds in it an education.’ (Gregor 55) と述べている。労働には、その巧みさが暗示するもの、‘the discipline of precise skills’ (Gregor 65) によって、それを阻害するような感

情を抑える働きがある。そして Oak がその規律を乱したとき、それは彼に痛みを伴って襲い掛かってくることになる。こうして、Oak は Weatherbury という共同体にとって必要なものを学んでいき、欠くことのできない存在になっていくのだ。嵐の吹き荒れる中、危機に陥った干し草を救う時の Oak の次の心の叫びはそれをよく表わしている。

Seven hundred and fifty pounds in the divinest form that money can wear — that of necessary food for man and beast: should the risk be run of deteriorating this bulk of corn to less than half its value, because of the instability of a woman? ‘Never, if I can prevent it!’ said Gabriel.

Such was the argument that Oak set outwardly before him. But man, even to himself, is a palimpsest, having an ostensible writing, and another beneath the lines. It is possible that there was this golden legend under the utilitarian one: ‘I will help to my last effort the woman I have loved so dearly.’ (258)

Weatherbury のためという実利的な目的のために危険を冒してまで干し草を救おうとする意志と、その下に秘めた Bathsheba への想い。このような「パリンプセスト」的状态は、まさに Oak が労働から学んだ結果の状態と言えよう。

このような Oak の有用性は、ミドル・クラスの間と比べてみると際立ったものとなる。Troy は Bathsheba と結婚した後、競馬に手を出して財産を潰していき、Boldwood は愛に溺れ、彼女のために衣服を溜め込む。これらは、彼らがミドル・クラスの中で地位を確立して、レジャー・クラス的な文化を取り込むことができるようになっていていることを示している。しかし、皮肉にもそのような文化は、この Weatherbury では危険因子となり、最悪の場合、破滅へと導くものでもある。それに対して Oak は、そのような危険因子を避けることを学んだのである。このように、Bathsheba が Oak の労働による求婚を理解できるかできないかは、単なる恋愛の問題ではなく、Weatherbury という共同体を維持できるかどうかという実際的な

問題が付け加わっているのである。

初めは、Oak の必要性を全く理解できなかった Bathsheba ではあるが、徐々にできるようになっていく。そしてあの雷の鳴り響く嵐のシーンでの彼との共同作業でクライマックスを迎え、ついには、これまで一度も踏み入れたことのない Oak の家へ自ら足を向けていく。このように、この物語にはミドル・クラスの Bathsheba の方から労働者の Oak の方へと向かっていく、という方向性がある。言い換えれば、この物語は Bathsheba が Oak を有用性を認めるプロセスを描いていると言える。そのような流れの中で次の有名な引用文は意味を持つてくる。

They spoke very little of their mutual feelings; pretty phrases and warm expressions being probably unnecessary between such tried friends. Theirs was that substantial affection which arises (if any arise at all) when the two who are thrown together begin first by knowing the rougher sides of each other’s character, and not the best till further on, the romance growing up in the interstices of a mass of hard prosaic reality. This good-fellowship — *camaraderie* — usually occurring through similarity of pursuits, is unfortunately seldom superadded to love between the sexes, because men and women associate, not in their labours, but in their pleasures merely. Where, however, happy circumstance permits its development, the compounded feeling proves itself to be the only love which is strong as death — that love which many waters cannot quench, nor the floods drown, beside which the passion usually called by the name is evanescent as steam. (395)

二人の結婚は Weatherbury の維持と労働という共通の目的の中に意味を持つてくる。先程、Bathsheba のことを農業資本家と述べ、Oak のことをそこで働く労働者と呼んでいるが、この二つのことばから想像されるような階級的な衝突はこの物語の中で描かれてはいない。それはこの物語の牧歌的な基調の中では現れる余地がないのであるが、しかし、この物語の中では両者の間には明確な境界線が引かれているのも事実である。実際、

Bathsheba は Troy や Boldwood のような対等と言える人物とは愛を云々できても、農場主でなくなった労働者としての Oak とはそのような話さえ出てこなかった。だが、Oak の有用性を理解できるようになった Bathsheba は、そのような壁を乗り越え、Weatherbury の維持と労働という共通の目的の中で結婚という結末に至る。まさに、Oak の苦労が報われた形となっている。このように、この物語は勤勉を称え、労働を通じて生きた知識を身に付けていった Oak という人間の生き方を賛美している点で、Samuel Smiles ばりの勤労と自己教養を主張した形となっていると言えよう。

IV

以上、Oak は Bathsheba に教育するだけでなく、彼自身も労働から学ぶところがあったことを述べてきた。それは結果としてこの物語に、ミドル・クラスに属する登場人物の言動に批判的な立場を取らせていると言えよう。しかし、この物語をミドル・クラス批判と読むことはできないだろう。Oak 自身、Bathsheba との結婚によってその仲間入りをするようになるのだし、何よりも、彼自身がそのような批判をすることはない。労働という行為に根づいた堅実な農場経営が暗示されているが、それも推測の域を出ない。これまでの苦労に対する報いとしての Bathsheba への愛の成就と階級的な昇進は、Oak が労働から学んだことを考えると矛盾を孕んだものである。ようやく Bathsheba と結婚できるとなったとき、Oak は二人が Norcombe Hill で初めて出会ったときのような髪の結い方をさせ、あの日の 'the girl of that fascinating dream' (399) に見えるようにし、出会った頃の姿に Bathsheba を近づけようとする。Bathsheba に出会った時の「死ぬまで愛し続ける」という言葉を実行した形になっているが、同時に、あの時の感情の強烈さと思い入れがいかに強かったかを示している。ここに Oak 自身が感情に溺れる危険性が示唆されており、元の姿に逆戻りした感も否めない。そういった意味においても、不安を孕んだ結末となっていると言わざるを得ないだろう。

Works Cited

- Beegle, Susan. "Bathsheba's Lovers: Male Sexuality in *Far from the Madding Crowd*." *Tennessee Studies in Literature* 27 (1984): 108-27.
- Boumelha, Penny. *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form*. New Jersey: Barnes & Noble Books, 1982.
- Gregor, Ian. *The Great Web: The Form of Hardy's Major Fiction*. London: Farber and Farber, 1974.
- Hardy, Thomas. *Far from the Madding Crowd*. London: Macmillan, 1979.
- Morgan, Rosemary. *Women and Sexuality in the Novels of Thomas Hardy*. London and New York: Routledge, 1988.
- Poole, Adrian. "'Men's Words' and Hardy's Women." *Essays in Criticism* 31 (1981): 328-45.
- Williams, Merryn. *Thomas Hardy and Rural England*. London: Macmillan, 1972.
- Wright, T.R.. *Hardy and the Erotic*. London: Macmillan, 1989.

‘WHY go to Saint-Juliot?’
Necromantic Mechanism
in Thomas Hardy’s ‘Poems of 1912-13’

AKIKO ASARI

What particularly interests me about Hardy’s arrangement of the ‘Poems of 1912-13’ series is that three items — ‘The Spell of the Rose’ (Poem 295), ‘St Launce’s Revisited’ (Poem 296) and ‘Where the Picnic Was’ (Poem 297) — were taken out of the ‘Lyrics and Reveries’ series in 1919 and added to the end of the series as originally published on 17 November 1914.¹⁾ Concerning this apparently deliberate reordering of the material Norman Page states, “There is no obvious reason why they [these three poems] were not put there [in the ‘Poems of 1912-13’ series] in the first edition” (380). Most critics have tended to approach the ‘Poems of 1912-13’ as an interpretative whole which includes these three additional poems, and to regard the series as amongst Hardy’s highest achievements as a poet. In this paper, I would like rather to consider how the additional poems might be connected in terms of a cathartic need. This need I take to be one in which an inner emotional readjustment on Hardy’s part was balanced by a genuine solicitude concerning his two women, past and present: the dead Emma (1840-1912) and his second wife Florence²⁾ (1879-1937). In this way, I hope to be able to deepen our understanding of Hardy’s view of life at what Dennis Taylor and others have agreed to describe as “a turning point in Hardy’s personal and poetic life” (Taylor, 52), that is to say, at the death of his first wife on 27 November 1912. Finally, I intend to throw light on what I call the necromantic mechanism of the series.

The seriousness of purpose which lay behind the project for Hardy, both as husband and poet, is alluded by him in a letter to Mrs. Henniker dated 17 July 1914, written exactly four months before the first publication of the series:

Some of them I rather shrink from printing — those I wrote just after Emma died, when I looked back at her as she had originally been, and when I felt miserable lest I had not treated her considerately in her latter life. However I shall publish them as the only amends I can make, if it were so. (ORFW, 163)

We need to proceed carefully here. The line “Some of them I rather shrink from printing” invites two questions: first, why is he hesitating to publish “some of them”?; and second, to which poems of the series does the phrase in fact refer? Though we must defer a full answer, it is sufficient at present to note that Hardy’s problem about publishing at least some of the eighteen poems in the 1914 series seems to supply an important clue. Hardy clearly feels a deep sense of remorse for his indifference towards Emma during the later years of her life.

Actually, for the last *five* (my italics) of those years, since 1907, Hardy’s relationship with Florence Dugdale had been growing increasingly close through their common literary pursuits and aspirations, and his care and concern had gradually transferred themselves to her.³⁾ To counter some of the “agonies” Emma clearly felt concerning the loss of her husband’s affections, she may have attempted to recall him to a memory of their former love, wishing in this way (as Hardy puts it metaphorically) to entrust to the “Spell” of the “Rose.” However, the “Spell” at Max Gate does not work, as suggested in ‘The Spell of the Rose,’ and Hardy finds himself impervious to the emotional appeal. Florence’s lines in her letter to Edward Clodd of 7th March 1913 also suggest a

relationship of some maturity, long antecedent to Emma's death: "The flower-covered grave is, of course, Mrs Hardy's, the flat tomb beyond, of his father & mother, . . . There *he* will lie, when the time comes, & a corner, I am told, will be reserved for me" (Millgate, 79). The date, of course, is significant. In that detail we recognize that, even so shortly after Emma's death, Hardy has revealed to Florence his apparently certain decision to marry her. Under such circumstances were the 'Poems of 1912-13' composed and published, and they allow us to deduce how deeply the series was grounded in Hardy's need of expiation for his treatment of his first wife Emma.

The 'Poems of 1912-13' series, in my view, has two centers of gravity; one is represented by Max Gate, the other by St Juliot, and each has two parts; the original part and a later addition. From this point of view, the series is grouped as follows:

Figure 1: The original series of eighteen poems published in 1914

- 1) Eleven poems located in or near Max Gate: Poems 277-287
- 2) One poem that links Max Gate to St Juliot: Poem 288
- 3) Six poems located in or near St Juliot: Poems 289-294

Figure 2: The additional section of three poems added in 1919

- 4) One poem that links St Juliot to Max Gate: Poem 296
- 5) Two poems located in or near Max Gate: Poems 295 and 297

We become aware that the three additional poems are placed almost symmetrically to the original part, centering upon the third group of six poems, which arose out of Hardy's pilgrimage, in the wake of Emma's death, to St Juliot in Cornwall where their early love had flourished. In them the imaginative

recall of their pre-marriage romance provokes within Hardy a retrospective flowering of the emotions in all their original power. Thus the miserable present is bonded unbreakably to the glorious past, as symbolized in 'After a Journey' (Poem 289): "I am just the same as when / Our days were a joy, and our paths through flowers." A dominant image in this group is that of Emma's equestrian figure set against the panorama of sea and cliff, which becomes poetically archetypal of the remembered Emma as she is re-inscribed within their Cornish romance. One such picture is vividly depicted in 'Beeny Cliff' (Poem 291): "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."

Soon after the publication of the first edition, on 6 December 1914, Florence disclosed her hurt feelings in a letter to Lady Hoare:

. . . the book pains me horribly. . . . It seems to me that I am an utter failure if my husband can publish such a *sad sad* book. . . . If I had been a different sort of woman, & better fitted to be his wife — would he, I wonder, have published that volume? (Millgate, 104)

The answers to the questions posed earlier now begin to suggest themselves. In the light of Florence's feelings, Hardy might well have found reason to "shrink from printing" some of those that eventually came to light in the third group. It seems safe to say that Hardy by the age of 74 had sufficient sensitivity to understand what would be the likely feelings of the young woman he had so lately married after reading them. However, the 'Poems of 1912-13' series in 1914 ends with the climax of Hardy and Emma's Cornish romance against the magnificent sight of the Atlantic Ocean — that is, until the three poems were put there *five* years later. Thus the original series for the dead Emma is,

needless to say, a happy ending though, conversely for Florence, a “*sad sad*” ending. Of course, we are left with the problem of what sort of ending it represents for Hardy. I shall return to this subject at the end of the article.

In the meantime, I should like to consider the reasons why Hardy wished to make a return visit to St Juliot, on 7 March — that is, on the occasion of the anniversary of his first visit in March 1870 — in spite of the fact that he never visited there during his married life with Emma. Florence’s letter to Edward Clodd of 7 March 1913 hints at the answer to this question, when she wrote: “He [Hardy] says that he is going down for the sake of the girl he married, & who died more than twenty years ago” (Millgate, 78). ‘A Dream or No’ (Poem 288), which links Max Gate to St Juliot, seems to reiterate the same question and answer, where the poet sings:

WHY go to Saint-Juliot? What’s Juliot to me?
Some strange necromancy
But charmed me to fancy
That much of my life claims the spot as its key. (st. 1)

The “rose bright” vision of Emma represented by the image of her fascinating equestrian figure is especially linked to Cornwall. This is what above all “charmed” him and held captive his imagination to their joint past. It clearly worked a spell on him, a spell which now allowed nothing and nobody to stand between them, and brought him back repeatedly to a particular place and time, and in particular to the emotion attached to that time and place. This poem conveys a passionate yearning nostalgia in terms of a dream: “So sweet her life there (in my thought has it seemed) / That quickly she drew me / To take her unto me, / And lodge her long years with me. Such have I dreamed.” And his

dream forms a climax to the third group I referred to above.

However, the additional three poems mark an important psychological progression. They show the poet gradually awakening from such a dream of passionate love. ‘St Launce’s Revisited,’ which links St Juliot to Max Gate, begins with: “SLIP back, Time!” and the past of forty-three years before revives again: “Yet again I am nearing / Castle and keep, uprearing / Gray, as in my prime.” However, there is as yet no influence of the past on the present: “At the inn / Smiling nigh, why is it / Not as on my visit / When hope and I were twin?” But then the realities of the present are allowed to intrude. As Tim Armstrong rightly points out, the word “Gray” is associated with late life, . . .” (180); and with its introduction, the poem assumes something of the gloom of age, but also its stoic acceptance. In the last stanza the tone is one of resignation as the poet seems to re-emerge from the dream of their Cornish romance:

Why waste thought,
When I know them vanished
Under earth; yea, banished
Ever into nought! (st. 7)

Hardy returned to Max Gate from revisiting St Juliot on 11 March 1913.⁴⁾ His journey marks a symbolic return from the distant past of Cornish romance to the recent past of daily life. But it also represents a psychological return, from his regret mixed with romantic memories in Cornwall to his regret mixed with the real life ending of his married life with Emma at Max Gate.⁵⁾ In the additional poem ‘The Spell of the Rose’ Hardy recaptures the quintessence of his married life of thirty-eight years, and gains in the process a clarification and

perspective which re-emerges poetically in its ultimate words: "Eyes couched of the mis-vision that blurred me." The series is rounded off with 'Where the Picnic Was,' a meditation inspired by revisiting a place and its memories, and the subsequent changes brought about by the passage of time. "The two eminent men of letters" (*Life*, 358) formerly present at the picnic have left for "urban roar" and Emma "has shut her eyes" forever. Nevertheless some continuities persist: "the sea" still "breathes brine / From its strange straight line / Up hither, the same" as last year. That is, Hardy realizes that the marked changes around him, even the death of Emma, are all tantamount to naught when measured against the enduring realities of nature. Thus Hardy's efforts to gain insights into his own perspective on life and death borrow from lessons deducible from nature itself.⁶⁾

In adding 'St Launce's Revisited,' 'The Spell of the Rose' and 'Where the Picnic Was' to the end of the original series Hardy seems finally to end on a note of reconciliation, able ultimately to identify the "rose bright" vision of Emma in Cornwall with the image of Emma in the real life of Max Gate in the 'Poems of 1912-13' series.⁷⁾ In thus coming to terms with the past and publishing the series about the dead Emma as a form of symbolic expiation, Hardy seems able to release in himself all his remorse for his selfish indifference to the living Emma, particularly over the last *five* years of her life. This poetic catharsis was necessary in that it seemed to allow him to orient himself toward his new love and life with Florence. For Hardy, publication meant a re-gaining of emotional integrity, from which Florence could be expected to benefit. But it was not in fact achieved without some cost to her. The emotional shift involved might well have been at a level too profound for Florence to have realized fully what the publication of the poems signified for Hardy. For in spite of her husband's newly-unfettered devotion, it now seems that it is Florence who is unable fully to respond, and that, by a strange irony, it

is now her mind that is distracted and pre-occupied by thoughts of the dead woman. On 27 November 1934, on the anniversary of Emma's death, Florence wrote to Howard Bliss: "She [Emma] has been in my mind all day — & I have been up in the sad little attic where she died — still full of her presence" (Millgate, xxii). In this development we can perhaps detect a further twist to these satires of circumstance. And if we take into consideration Hardy's focus on the particularity of place and time within the series, there is a still greater irony. For, by adding the three poems onto the end of the 1914 series after a lapse of *five* years, Hardy, as a result, caused his two women to undergo exactly the same emotional insecurities concerning the other for precisely the same number of years. If it had been consciously planned, it could not have been a more powerful work of "necromancy."

Acknowledgement

I would like to express my heartfelt appreciation to Dr. John Stirling Wilks for his invaluable support and advice.

Abbreviations

CL *The Collected Letters of Thomas Hardy*

Life *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*

ORFW *One Rare Fair Woman: Thomas Hardy's letters to Florence Henniker 1893-1922*

Notes

Quotations of poems are from *The Complete Poems of Thomas Hardy*. Ed. by James Gibson. London: Macmillan, 1976.

1) Page, 380.

2) Hardy married Florence Emily Dugdale on 10 February 1914.

3) Page, 158.

4) Hardy's letter to Florence dated Sunday, 9 March 1913 says: ". . . arriving at Dorchester Tuesday. . ." (CL. Vol. 4, 72); and on 11 March 1913, Florence wrote to Edward Clodd: ". . . he [Hardy] will come back this afternoon, . . ." (Millgate, 80).

5) Asari, 37.

6) Asari, 36-37.

7) Asari, 37.

Works Cited

- Armstrong, Tim, ed. *Thomas Hardy Selected Poems*. London & New York: Longman, 1993.
- Asari, Akiko. "Thomas Hardy's Chosen Art in 'Poems of 1912-13' —After Revisiting Cornwall—." *Persica (Journal of the English Literary Society of Okayama)* 29 (2002): 27-39.
- Gibson, James, ed. *The Complete Poems of Thomas Hardy*. London: Macmillan, 1976.
- Hardy, Evelyn and F. B. Pinion, eds. *One Rare Fair Woman: Thomas Hardy's Letters to Florence Henniker 1893-1922*. London: Macmillan, 1972.
- Hardy, Florence Emily. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. London: Macmillan, 1962.
- Millgate, Michael, ed. *Letters of Emma and Florence Hardy*. Oxford: Clarendon, 1996.
- Page, Norman, ed. *Oxford Reader's Companion to Hardy*. Oxford: Oxford UP, 2000.
- Purdy, Little Richard and Michael Millgate, eds. *The Collected Letters of Thomas Hardy*. Vol. 4, 1909-1913. Oxford: Clarendon, 1984.
- Taylor, Dennis. "The Chronology of Hardy's Poetry." *The Thomas Hardy Journal*. Vol. 17 (May 2001): 43-57.

The Desperate Desire of Eustacia Vye: A Lacanian Reading of *The Return of the Native*

CHEN YA

I

When Jacques Lacan says "Do not give in to your desire,"¹⁾ he is reaffirming the profound truth of Emmanuel Levinas's remark that we are all "Hostages of the Other;" their combined insight about desire as a kind of hostage situation is the guiding inspiration for the present study.²⁾ It is neither easy nor simple for human beings to keep desiring, especially for women in the androcentric society Hardy depicts in his fictions. This is why his many enigmatic heroines, like Tess and Sue, struggle so hard to continue desiring through their lives, but nevertheless most fail at last by choosing to die or escape. Eustacia Vye, the grandly beautiful, unsatisfied heroine in *The Return of the Native*, with a "powerful personality uncurbed by any institutional attachment or by submission to any objective beliefs; unhampered by any ideas,"³⁾ keeps manifesting her desire with an excessive passion, but eventually submits to her desire and decides to drown herself.

What fascinates us is not Eustacia's destiny but her passion and her complex process of enacting her desire. In our critical approach to Hardy's novel and the predicament of Eustacia, Lacan's analysis of desire seems preferable to that of Freud. Although Freud's contribution remains useful for interpreting Eustacia's death wish, Lacan's concept of desire in its relation with otherness is most appropriate when it comes to her desire and her sense of dissatisfaction. It shows there is an infinite signifying chain along which our desire comes into being but defers its expression due to cultural repression and unconscious elements, which both provoke Eustacia's behavior and inhibit it. Lacan shows that desire, in its relation to the Other, is a kind of disjunction (or split in the

path into other paths) within ourselves between pleasure and pain. How does she reach satisfaction or “jouissance”? How can she become the powerful subject of her own fate instead of being fated by other powers? The map to/for genuine selfhood for Eustacia is difficult because of multiple signifiers, as we will see. This is Lacan’s semiotic or linguistic contribution that we especially appreciate. In fact, Lacan, advocates that psychoanalysis should return to Freud; but at the same time, he focuses on language and language-related issues, and develops his own theory such as that the unconscious is the nucleus of our being and it is structured as a language, which shows a fundamental insight into human unconscious or human desire.

Eustacia’s desire, on the one hand, is not men, not Demon Wildevé nor Clym Yeobright, since desire, in Lacanian theory, is not desire for some object but “a desire to be desired as a subject.”⁴⁾ But on the other hand, in a phallogocentric system, she has to find access to her desire through men. For Eustacia, men seem to be a way out, and a passage to gain identity and fulfillment. However, men, of course are not a passage for her, because they do not care, or rather what they care about is their own desire. In this sense, Eustacia’s desire is a desperate desire; as Irving Howe has pointed out, “it is precisely the destructiveness, and self-destructiveness, of a Eustacia that she should dream of satisfying her fantasies of worldly brilliance through a connection with a man of intellectual seriousness.”⁵⁾ Also, in the Lacanian point of view, Eustacia’s desire is a desperate desire too. Why? To answer this question, we have to understand the meaning of Lacan’s “desire” or “the Other”. Mikkel Borch-Jacobsen’s interpretation of the concept facilitates our comprehension of this metaphysical desire.

In his book, *Lacan: The Absolute Master*, Jacobsen talks about the history of desire: “The history of desire, Lacan says, drawing on selected fragments from Freud, starts with the cry,” the infants’ cry, and the cry is “from the start a

demand for recognition” and “a demand addressed to the Other.”⁶⁾ And then he interprets what this demand is: when the infant cries, what its demand is, on the one hand, some particular object, but on the other hand, it is not any object but the mother’s unconditional love, her pure love; and because the mother cannot give the infant her pure love which she does not have, the infant can never be satisfied;⁷⁾ in Lacan’s words, demand is “the demand for love.”⁸⁾ Based on this demand, Jacobsen remarks that “human desire” is “fundamentally a desire to be a subject, not a desire to have an object;”⁹⁾ and “no object of need and/or demand will ever satisfy the desire/subject.”¹⁰⁾ Furthermore, he adds some explanation: “to say that desire desires to be desired means that desire (the subject) desires itself as desire (as subject): it wants ‘not to be’ an object — or, more simply, it wants not to *be*. Desire is desire of nothing, desire of the impossible, desire of death.”¹¹⁾ By this definition, nobody can reach his or her desire as long as he or she is alive; and that is why we say in Lacanian theory that Eustacia’s desire is a desperate desire.

II

Does Eustacia know what her desire is? The answer is negative; although she is somehow aware of it vaguely by instinct, she does not really know what she wants, because, according to Lacan, desire is unconscious, an unconscious desire, and “unconscious desire is the Other’s desire,”¹²⁾ and according to Freud, the unconscious is memory, a storehouse of traces, inscriptions, remembrances, and fantasies, that is, repressed desire; insofar as the desire is repressed, Eustacia cannot have clear and certain knowledge of her desire. Eustacia herself does not know her desire, and can we know? The answer is positive; we can trace the objects of her demand, and through the relationship between her demands and desire bring her desire to light.

Before we search for Eustacia’s desire, it is necessary to take a look at how

Hardy situates Eustacia, and to find out what the relationship between demand and desire is. Eustacia, the “flame-like” girl,¹³⁾ with “wild dark eyes,” (48) passes her romantic maidenhood happily in “a fashionable sea-side resort,” Budmouth, “with military bands, officers, and gallants around,” (65) and, after her affectionate parents’ death, is forced to move to the untouched immutable hell-like Egdon Heath to live a fearful gloomy and lonely life with her grandfather, who lets her drift at the heath recklessly. This radical change is a perpetual trauma for her, which creates a never-ending lack, and it seems that all the effort she makes (lighting a signal bonfire to call out Wildeve, disguising herself as one of the Egdon mummers in order to see Clym) is to cure this trauma and fulfill this lack, the big hole in her. Her passion repressed by the heavy Titanic-formed heath cannot find a way out, and the extreme loneliness drives the interiorized passion that has been accumulating as extensive erotic energy. As Simon Gatrell points out:

Had Eustacia remained in Budmouth, she might, or even would have been quite unremarkable, one of dozens of pretty flirting girls milling around the soldiers and the gallants. The heath drives her inward, forces her to damp down the surface of her passionateness while intensifying the sexual energy within; it gives her a sense of her own dignity and makes her potentially a tragic heroine.¹⁴⁾

In this way, Hardy situates Eustacia in this dark and mysterious Egdon Heath, and the heath creates the same dark and mysterious Eustacia, who is a prisoner in the heath.¹⁵⁾

In Eustacia’s solitary world, what are the objects of her demand? Apparently they are men, and Hardy makes two men play an important role in her life, first Demon Wildeve, her lover, and then Clym Yeobright, her husband. The two men are not the objects of her desire because “the ‘object’ of man’s desire is

the desire of the other — that is, a non-object.”¹⁶⁾ However, they have something to do with her desire. What is the relationship between the two men and Eustacia’s desire, or between the objects of demand and desire? According to Lacanian theory, “the object of demand” is “‘annulled’ in its particularity and ‘raised (*aufgehoben*) to the function of signifier’ of the other’s love,” and “it is an object in which the subject loves himself (a signifier in which he signifies himself);”¹⁷⁾ that is to say, the object of demand is annulled/raised to the dignity of the signifier of the other’s pure love, the signifier of desire, the signifier of the Other, and the signifier is a signifier in which the subject signifies itself. Therefore, the two men, the objects of Eustacia’s demand, annulled/raised to the signifiers of Eustacia’s desire; namely, Eustacia signifies herself in the two men, or identifies herself with them. To search for Eustacia’s desire, we have to find out what she signifies herself in Demon Wildeve and Clym Yeobright, and to find out that we have to understand the function of signifier, and the most important signifier of desire, the phallus.¹⁸⁾

In Lacanian system, phallus is not the penis; “it is the penis annulled/raised to the rank of signifier of the absence of the ‘object’ of desire;”¹⁹⁾ in Lacan’s terms, it is the “signifier of the Other’s desire.”²⁰⁾ In the symbolic order, the phallus becomes “the signifier of power,” the “masculine power,”²¹⁾ while in the imaginary, Jacobsen explains:

In fact the imaginary phallus is what embodies the identity of man, and therefore it is precisely what man, if he is truly human, can only desire, by negating it. The phallus is certainly what man wants to be (an ego of bronze, an object without lack or “hole,” a beautiful totality closed on itself); but it is also, and by the same token, what man wants to be, in the very precise sense of him not being it, of his not being any object “in-itself,” no transcendent.²²⁾

In this passage, Jacobsen suggests that the imaginary phallus is embodiment of man's identification with himself through non-identification, and man's completion and fulfillment without lack or hole. And one more thing about this phallus we must know is that the phallus, "as a handy 'zero symbol,'" "can signify anything because it signifies nothing in particular."²³⁾ Although this explanation might still be obscure, at least one thing seems clear: any signifier of desire has the same function as the phallus does; that is, symbolically, it can be a signifier of power on the one hand, and imaginably, it can be a signifier of pure love, a perfect fulfillment on the other.

Now it seems very clear that when Eustacia demands Wildeve, she desires his ideal love, that is, to be loved for nothing, just as the "little man" desires the mother's pure love, while when she demands Clym, she desires not only love but also power, the power in the symbolic order, and the power to control her own life.²⁴⁾ Let us take a look at this situation in detail.

Although Eustacia knows both that Wildeve is not perfect and he trifles with her and that she wants "a better object," she loves on by "idealising him" (68). Why? The narrator tells us:

To be loved to madness — such was her great desire. Love was to her the one cordial which could drive away the eating loneliness of her days. And she seemed to long for the abstraction called passionate love more than for any particular lover. (66)

Obviously, the destiny that Eustacia loves is wanting to be loved, "to be loved to madness." This is exactly in accordance with Lacan's idea that "to love is to want to be loved."²⁵⁾ While what infants demand of the mother is her pure love, that is, "the pure desire — of the other,"²⁶⁾ what Eustacia demands of Wildeve is to be loved for nothing, namely, his pure love, because according to Freud, "The biological fact . . . establishes the earliest situations of danger and

creates the need to be loved which will accompany the child through the rest of its life."²⁷⁾ That is to say, any adults who have grown up from little children, have the same demand as the infants do; like the infants, they demand the mother's or others' pure love, their unconditional love which they do not have. For Eustacia, on the one hand, Wildeve is real, but on the other hand, he is the product of her great imagination and excessive passion. Therefore, in Lacanian system, Wildeve is the signifier addressed to Eustacia's desire, the phallus of the Other in the imaginary order. And according to the function of the imaginary phallus, which we already mentioned above, we can understand that, through Wildeve, Eustacia is searching for her identity, the embodiment of her identity, and searching for a perfect fulfillment, that is, "an object without lack or 'hole,' a beautiful totality closed on itself."²⁸⁾ To a certain degree, some critics have the same insights in this point; among others, Lawrence remarks, "Eustacia, dark, wild, passionate, quite conscious of her desires and inheriting no tradition. . . . What does she want? She does not know, but it is evidently some form of self-realization; she wants to be herself, to attain herself."²⁹⁾ Here, Lawrence's words "be herself" and to "attain herself" actually mean that she seeks to find her own identity.

However, how can Eustacia, without economic independence, without any skills to support herself, even in some sense without freedom, find her own identity and fulfillment through a trivial and flirtatious man such as Wildeve? In this sense, Eustacia's desire is a desperate desire. Furthermore, even though she can fulfill her desire at this point, according to Lacanian theory, her desire will always move on, and she can never find satisfaction or "jouissance". In this regard, there is a metaphorical saying in China: "Yuwang shi ge wudidong," which means that desire is a hole without bottom, that is, an infinite hole, a hole can never be fulfilled; and this is exactly what Lacan means when he suggests that desire is a never-ending lack. Perhaps it is somewhat surprising that

Lacan's concept of metaphysical desire is summarized by a simple Chinese saying which is known by everyone in China from ancient time; but after all, we are not surprised at their reaching the same conclusion, because infinity is a universal truth of desire. According to the infinity of desire, desire is insatiable, and hence human beings can never achieve their desire.

This phenomenon happens when Eustacia moves from Wildeve to Clym. Like Wildeve, Clym is also a signifier toward Eustacia's desire, but this time, the desire is not only the imaginary phallus but also the symbolic phallus; that is, Eustacia's desire is not only finding self-identity and self-fulfillment, but also gaining the power, the power to control, to be more accurate, obtaining a certain mastery of her situation. Eustacia herself describes her desire as follows:

I desire unreasonably much in wanting what is called life — music, poetry, passion, war, and all the beating and pulsing that is going on in the great arteries of the world. That was the shape of my youthful dream; but I did not get it. Yet I thought I saw the way to it in my Clym. (285)

Eustacia does not know her desire specifically, but she does know that she wants to live in "the great arteries of the world," which is the center of the world, the center of the power, and which relates to everything — "music, poetry, passion, war, and all the beating and pulsing." In Lacanian system, the place is the position of the Other, "the center of the system, the center of the symbolic, the center of language itself."³⁰ Therefore, what Eustacia desires is the symbolic phallus; that is, a power to enforce her private vision of life and gain happiness. How can she get that power? She thinks she can get there through Clym, her husband, who came back to Egdon Heath from Paris and who can bring her back there. However, Clym is caught by his own desire, and is indifferent to Eustacia's desire; no matter how she expresses her wish to go to

Paris, he is not listening, and her words can never reach him and move him. In this sense, Eustacia can never reach her desire, and her desire is a desperate desire. Moreover, the Paris that she pictures is not the real Paris but a place of her imagination, "the centre and vortex of the fashionable world" (109). Even though she can get the real Paris, still she cannot fulfill her desire, as Lawrence comments regarding Eustacia:

She thought life there, in Paris, would be tropical, and all her energy and passion out of Egdon would there come into handsome flower. And if Paris real had been Paris as she imagined it, no doubt she was right, and her instinct was soundly expressed. But Paris real was not Eustacia's imagined Paris. Where was her imagined Paris, her powerful nature could come to blossom? Beside some strong-passioned, unconfined man, her mate.³¹

In this passage, Lawrence greatly doubts whereabouts is Eustacia's imagined Paris, and implies no such place exists. At the same time, he suggests that she cannot find a "strong-passioned, unconfined man" who can match her. That is to say, Eustacia wants to get nowhere through a nonexistent man, which is crazy, and her desire is desire for nothing, desire for the impossible, desire for death, which exactly matches the concept of Lacan's desire. It is of course not possible for Hardy to have specific knowledge about the theory of Lacan's desire, but he shows that he has the same insight with Lacan when he portrays Eustacia.

III

Eustacia never stops desiring when she is alive; however, it seems that in some degree she is aware that her desire is a desperate desire by instinct, otherwise she would not have felt desperate all the time. We can feel her depression and despair through all the narrative. For example, in Chapter six of Book one, Eustacia tells Wildeve, "I get gloomy," because "[i]t is in my

nature to feel like that. It was born in my blood I suppose" (60). A few pages later, the narrator informs us that Eustacia often repeats her prayer like this: "O deliver my heart from this fearful gloom and loneliness: send me great love from somewhere, else I shall die" (67). Eustacia's self-analysis and her prayer express her loneliness and her oppression. And she pities herself even when she is passionately in love with Clym, and when Clym asks her "What depressed you?" She replies "Life" (145). We are not surprised at that, because the life Eustacia has is undesirable, and what she desires is impossible to achieve. How desperate she is, and the most desperate words are her last moan before her death:

"No money; I can't go! And if I could, what comfort to me? I must drag on next year as I have dragged on this year, and the year after that as before. . . . O the cruelty of putting me into this imperfect, ill-conceived world! I was capable of much; but I have been injured and blighted and crushed by things beyond my control! . . . O how hard it is of Heaven to devise such tortures for me, who have done no harm to Heaven at all!" (359)

Eustacia's lament manifests her feeling of despair, and her fierce denunciation of "Heaven" suggests her pagan spirit.

About Eustacia's death, there is some dispute as to whether it should be regarded as suicide or accident, and I consider it as suicide. First of all, as we mentioned above, she always has a feeling of despair about life. Secondly, she tries to kill herself by a pistol because Clym accuses her of being responsible for his mother's death and forsakes her. Thirdly, her complexion after her death is peaceful and beautiful, in which we cannot find any trace of a fight for survival after her falling into the stream; that is, she gives up her life voluntarily. And finally, she desires pure love through Wildeve, and then love and power through Clym, but gets very frustrated. As a result, for Eustacia there is nothing left in

the world, and her life instincts do not work any more. Since human beings, according to Freud, have life instincts and death instincts at the same time,³²⁾ if life instincts vanish, then it is natural that death instincts dominate Eustacia and drive her to death; that is, she is driven to death by her own death drive or death wish;³³⁾ namely, she drowns herself.

In fact, it is possible to see Eustacia turns towards death as an active process when she directly refutes Clym's mother in the "Rencounter by the Pool" scene. In this scene, Eustacia's intentions (the public manifestation of her desire) are misinterpreted by Mrs. Yeobright, who seeks to find out if Wildeve gave her the family money, which was supposed to be sent to Clym but misdirected to Thomasin, Clym's cousin. This sparks the confrontation in which Eustacia speaks boldly and critically to Mrs. Yeobright. Her words are so strongly defensive as to become offensive, which means that unconsciously she has already become active in realizing her mistaken marriage and taking up offensive position to choose a new way, that is, death-bound. By fighting with Mrs. Yeobright, Eustacia is already destroying that mistake of her destiny and beginning a different path (via the pool, reflection, desire, death) on which new horizons, circumscribed by a narrow cultured world, are not forthcoming. By this time her desire to gain happiness through Clym has been thwarted, and the signifiers such as her husband and her husband's family are dead ends and her desire rechanneled to be more directly focused on death, however unconsciously. In this regard the pool is not a mirror but a black hole sucking her in to desire her destiny as "I'd rather not be alive" Unconsciously foreshadowed here in this scene is the "triumph of being-toward-death."³⁴⁾ Here I would like to look at Judith Butler's opinion; in her book called *The Psychic Life of Power*, she says the desired object in the world is lost and that melancholy makes Eustacia desire her own subject (death) instead of the social success.³⁵⁾ Thus, in this pool scene, Eustacia destroys the bridge or relation to

married life and in law, and therefore she becomes active in the re-routing of her desire out of a mistaken destiny to a death-bound destiny.

Since, in Lacanian theory, desire is desire for nothing, desire for the impossible, and desire for death, Eustacia's choosing death means that she gives in to her desire — death. Lacan said, "Do not give in to your desire," but how can we keep desiring if desire is such a desperate desire as Eustacia's?

Notes

1) Quoted in Mikkel Borch-Jacobsen, *Lacan: The Absolute Master*, trans. Douglas Brick (California: Stanford UP, 1991) 226.

2) Quoted in Jean-Michel Rabat, *Jacques Lacan* (New York: Palgrave, 2001) 111. For further information about Lacan's use of the "Other" and how he distinguishes from the term "other", see Mary Klages, "Jacques Lacan." She remarks, "Lacan uses the term 'other' in a number of ways, which make it even harder to grasp. First, and perhaps the easiest is in the sense of self/other, where 'other' is 'not-me;' but, as we have seen, the 'other' becomes 'me' in the mirror stage. Lacan also uses an idea of Other, with a capital 'O', to distinguish between the concept of the other and actual others." "The Other (capital O) is a structural position in the Symbolic order. It is the place that everyone is trying to get to, to merge with, in order to get rid of the separation between 'self' and 'other.' It is, in Derrida's sense, the CENTER of the system, of the Symbolic and/or of language itself. As such, the Other is the thing to which every element relates. But, as the center, the Other (again, not a person but a position) can't be merged with. Nothing can be in the center with the Other, even though everything in the system (people, e. g.) wants to be. So the position of the Other creates and sustains a never-ending LACK, which Lacan calls DESIRE. Desire is the desire to be the Other. By definition, desire can never be fulfilled: it's not desire for some object (which would be need) or desire for love or another person's recognition of oneself (which would be demand), but desire to be the center of the system, the center of Symbolic, the center of language itself" (Mary Klages, "Jacques Lacan," <http://www.colorado.edu/ENGL2012Klages/lacan.html>). Although Levinas and Lacan are very different thinkers, both of them argue that even though identity desires to stay the same, it is overpowered by multiple desires that direct it outside itself and complicate destiny. The "Other" is the source of this complication, this multiplication of desire and destiny. Thus in *Otherwise than Being or Beyond Essence*, Levinas defines identity in the following way: "The other is in me and in the midst of my very identification" (125). He also says "Subjectivity is being hostage," and is "undone by the other" (127). "The mind," Levinas says, "is a multiplicity of individuals" (126) [Emmanuel Levinas, *Otherwise than Being or Beyond Essence*, trans. Alphonso Lingis (The Hague: Martinus Nijhoff, 1981)].

3) Harold Bloom, "Introduction," *Thomas Hardy's The Return of the Native*, ed. Harold Bloom (New York: Chelsea House, 1987) 4.

4) Jacobsen 208.

5) Irving Howe, "The Return of the Native." *Thomas Hardy's The Return of the Native*, ed. Bloom 18.

6) Jacobsen 206.

7) Cf. Jacobsen 208-09.

8) Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, trans. Bruce Fink (New York: Norton, 2002) 276.

9) Jacobsen 220.

10) Jacobsen 210.

11) Jacobsen 203

12) Lacan 256.

13) Thomas Hardy, *The Return of the Native*, ed. Simon Gatrell (Beijing: Foreign Language Teaching & Research) 64; further page references to this novel will be incorporated parenthetically in the text.

14) Gatrell, "Introduction," *The Return of the Native*, ed. Gatrell xxi.

15) Morgan takes a similar view in this point. She comments, "Eustacia, unlike Bathsheba, Tess and Sue, is very much a prisoner in her world" [Rosemarie Morgan, *Women and Sexuality in the Novels of Thomas Hardy* (New York: Poutledge, 1988), 59].

16) Jacobsen 209.

17) Jacobsen 208.

18) Lacan says that the phallus is "the signifier to which all the other signifiers represent the subject — which means that if this signifier is missing, all the other signifiers represent nothing" (304).

19) Jacobsen 212.

20) Lacan 279.

21) Jacobsen 213.

22) Jacobsen 219.

23) Jacobsen 214.

24) According to Freud, man instinctively has a desire for control. He suggests that a child has "an instinct for mastery," and the reason that children repeat everything in their play is to "make themselves master of the situation" [Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, ed. and trans. James Strachey (New York: Norton, 1961) 10-11].

25) Quoted in Mikkel Borch-Jacobsen, *Lacan: The Absolute Master* 203.

26) Jacobsen 208.

27) Quoted in Mikkel Borch-Jacobsen, *Lacan: The Absolute Master* 205.

28) Jacobsen 219.

29) D. H. Lawrence, *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, ed. Bruce Steele (New York:

Cambridge UP, 1998) 23.

30) Mary Klages, "Jacques Lacan," <http://www.colorado.edu/ENGL2012Klages/lacan.html>.

31) Lawrence 25-26.

32) Cf. Freud 32-38.

33) Jean R. Brooks reaches a similar conclusion. Brooks suggests that Eustacia has "a god-like desire for absolute reality, which Hardy's poetic transformation of light into darkness define as a form of the death-wish" (*Thomas Hardy's The Return of the Native*, ed. Bloom 32).

34) Jacobsen 227.

35) Cf. Judith Butler, *The Psychic Life of Power* (California: Stanford UP, 1997) 179.

SYNOPSIS OF THE ARTICLES WRITTEN
IN JAPANESE

Clym's Blindness

SANAE UEHARA

For nearly a century, the scholars of Thomas Hardy debated over whether or not Eustacia Vye actually committed suicide or simply fell accidentally. Recently, however, critics have largely agreed that her death cannot be reduced into a single fixed meaning, either suicide or accident, for the narrator withholds clear information on the details on her death: ". . . a dull sound became audible above the storm and wind. Its origin was unmistakable—it was the fall of a body into the stream. . . ." In his study on the manuscript of *The Return of the Native*, Simon Gatrell points out that Hardy changed "the plunge" to "the fall" so that possibilities of suicide and accident were both maintained.

Yet the matter is not so simple in this novel, for Clym Yeobright believes that Eustacia has committed suicide because of his cruel words. Indeed, one of the curious things about this novel is that although the narrator apparently suggests the indeterminacy of the matter and the novel as a whole nevertheless reveals a significant gap between Clym's interpretation and the narrator's information. This paper traces Hardy's major revisions to the details of Eustacia's escape from Egdon and her subsequent death; in the course of analysis it will be clear that those revisions inadvertently and ironically result in Clym's blindness to the truth surrounding her death.

Marty South's Character Reconsidered

KYOKO NAGAMATSU

Since the publication of *The Woodlanders* in 1887, Marty South has been eulogized by many critics and readers. She has been considered to be an unassuming, humble girl who gives up her love for Giles without complaining, since she knows that he loves Grace devotedly. In Marty's attitude to Giles, critics perceive 'resigned stoicism' which distinguishes her from such egoistic, self-indulgent characters as Fitzpiers and Mrs Charmond.

However, the sweet picture of a selfless, patient girl is shattered, since Marty seems to try to keep Grace away from Giles. On the wall of Giles's dwelling she writes the couplet which cruelly prophesies that he will lose Grace. Although Grace changes the word 'lose' to 'keep', Marty rubs out the altered version to make Giles unaware of Grace's message. Her letter to Fitzpiers which causes a rupture between Mrs Charmond and him is crucial in its consequences: it brings him back to Hintock and reunites him with Grace. Even after Giles's death Marty seems to get Grace close to Fitzpiers by taking her his medicine and telling him that she did not live with Giles in his house. In Marty's monologue in the last scene we are moved by her steadfast faithfulness to Giles, but this monologue suggests her fixation on him who finally becomes available to her as her 'own love'.

Unlike Mrs Charmond, who, at the sight of the unrequited love of Marty and Grace, tries to do her best to break off her passionate relationship with Fitzpiers, and Grace, who is generous enough to see Suke and Mrs Charmond not as her enemies but as the fellow victims of her unfaithful husband, Marty has no sympathy and compassion for other women. Although she appears to be an innocent victim-figure, she is not an idealized woodlander but a character who has a strong desire to possess Giles and rivalry in love with other women.

Something Inherent in the Country World of *The Woodlanders*

YOSHIKO ITO

In Little Hintock, which lies outside the civilized world, the villagers live in closely-knit interdependence. The interrelated connection among human beings, trees and homes is made explicit when Giles loses his home on the death of South who has been possessed by an odd obsession about his elm.

Giles who lives in harmony with nature represents the worth of the agricultural life. Compared with Oak in *Far from the Madding Crowd*, however, he is not wholly idealized. Though he is a skilled rural workman, his inability to adapt to changing circumstances is often referred to in the text. A series of episodes beginning with his Christmas party demonstrate his indecisiveness, stubbornness and his passive nature. The static nature of rural society can be seen in Giles who always hesitates to act at the crucial moment. His failure to renew the lease leads to his loss of home, thus his course of life moving downward. His decline seems to be linked with his inner weakness.

The peaceful village is disturbed not only by alien intruders such as Fitzpiers and Mrs Charmond, but also by the ambitious Melbury who tries to elevate his daughter socially through education. In contrast with Weatherbury that maintains a rural stability after a disturbance, the community of Hintock, as the end of the novel suggests, is not strong enough to cope with the forces threatening it.

The identification of Giles with an apple-tree symbolizes his way of life which is deeply rooted in his ancestral land, so it may safely be said that the death of the countryman represents an old order passing. The immutability in the agricultural life can be taken as stability in *Far from the Madding Crowd*, but in *The Woodlanders* it can be considered as stagnation. Hardy, without romanticizing of the past, seems to see the ineradicable defect in the rural

society which is threatened by historical change. My conclusion is that this inner defect is symbolically represented by Giles in the negative factors of his character.

What Did Tess Tell?:

The Spellbinding Subtitle of *Tess of the d'Urbervilles*

KAORUKO SAKATA

Judging from the use of the word “pure” in *Tess of the d'Urbervilles* (1891) as a modifier to define Tess Durbeyfield, a double interpretation of the controversial subtitle, “A Pure Woman Faithfully Presented by Thomas Hardy”, seems to exist. The textual expressions such as “she is pure and virtuous” and “she is pure and chaste” suggest that Tess should be regarded as a morally innocent and physically unsullied woman; whereas the textual expression such as “[she is] a fieldwoman pure and simple” implies that Tess should be read as a true woman in essence. When Hardy called Tess “pure” in the former sense, he seemed to aim at arousing a controversy over Victorian moral codes based on Evangelicalism and patriarchy; when he called her “pure” in the latter sense, he, by acknowledging her female sexuality, seemed to defy the Victorian belief in female asexuality and to attempt to depict what he believed to be the essence of femininity.

In Victorian society, however, to be a morally innocent woman and to be a true woman in essence were incompatible; therefore there existed a limit to Hardy's attempt to make Tess “pure” in both senses. To make Tess “pure” in the first sense, her relationship with Alec would have to be represented as rape,

and she ought not to be aware of her own sexual impulses. If Hardy had allowed her to talk about her experiences, her words would reveal that her relationship with Alec was not simply that of a victim and assailant, and that her sexuality responded to his lust; therefore her confessional narrative has to exist as a textual blank. As a result, the text which lacks her words finishes her story without completely conveying her whole substance. Hardy, when he called his heroine “A Pure Woman” in the subtitle with a view to making her “pure” in two incompatible senses, was caught in a dilemma as if he were under his own spell, and in the end, Tess cannot satisfactorily be called either a morally innocent woman or a true woman in essence.

Sue's War between Flesh and Spirit

JUNKO SUGIMURA

Little Father Time murders his brother and sister, and kills himself in *Jude the Obscure* (1895). Although Jude grieves at the death of the children, he takes the death calmly. On the contrary, volte-face occurs in Sue's mind and she becomes another woman after this tragedy. She parts from Jude and remarries Phillotson whom she hates.

Sue's volte-face is due to two causes. One is the suppression of the convention, which provokes her sense of guilt. Sue's self-reproach makes her remarry Phillotson as the act of redemption. To put it otherwise, the suppression of the convention functions as the external pressure.

The other is that she takes the advantage of the convention as the means for healing her grief. Firstly, Sue changes her way of thinking about the convention of marriage system. In consequence, Sue denies the significance of

the relationship with Jude and begins to regard it as a horrible sin. Secondly, her view that her children are “sin-begotten” makes her consider the preciousness of children’s life meaningless. She intends to heal her grief by regarding their death as the necessary means of her reformation. This act is derived from Sue’s deep affection for her children. It brings about her unbearable sorrow at the children’s death. Her deep affection functions as the inner pressure requiring rationalization and causing volte-face. In order to heal the deep grief, she makes use of the convention as the last resort.

Sue has the conflict between her love for Jude and her mind to rationalize the tragedy. We must not overlook “the war between flesh and spirit” in her. It also exists in Sue.

Labour in *Far from the Madding Crowd*

— What Oak learned from labour —

TOSHIAKI ENDOU

When Bathsheba Everdene heard that her unremitting man, Gabriel Oak, intended to go away from her farm, she could not but go to Oak’s house in a flurry, only to suggest to him that he was not a hopeless lover. As the word ‘mentor’ she used indicates, Bathsheba finally acknowledged his importance in her farm, though until then she could not concede it and often treated him badly. She underwent a change.

Rosemary Morgan grasps the change by declaring Oak one of ‘Victorian ‘Oaks’’, who has ‘puritanical persuasion’ and ‘mercantile mentality’, tries taking the highroad to success and indeed becomes ‘a successful businessman.’ As we can see from the words Morgan uses to describe Oak, she seems to show him as a member of middle-class. Oak represents the class and educates Bathsheba

because she is too ‘unconventional’ to be acceptable in ‘the respectable Victorian drawing-room.’

One of the aspects Oak regards Bathsheba as unconventional is her attempt to manage her farm by herself. In addition, when Oak makes a proposal of marriage, he unfolds his plan of their future home to her, and in other part he condemns her for being ‘unworthy of any thoughtful, and meek, and comely woman.’ We may well consider these facts as manifestations of Oak’s representative role of the middle-class to make Bathsheba like ‘the angel in the house’.

However there remains some doubt in emphasizing the role of mentor. For instance, Oak’s proposal is not desirable in ‘common prudence’ considering that he has just started as a farmer. In full awareness of the fact, he chooses Bathsheba. It indicates that Oak fails to take the highroad straight to success.

In this paper, I would like to show that he too undergoes a change and how and what causes it.

日本ハーディ協会会則

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

(1987 年 10 月改正)

編集委員

鮎澤乗光 金子幸男
玉井 暲 新妻昭彦
深澤 俊

ハーディ研究

日本ハーディ協会会報第 29 号
発行者 鮎澤乗光
印刷所 中央大学生協同組合

2003 年 9 月 1 日 印刷
2003 年 9 月 5 日 発行

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