

# ハーディ研究

日本ハーディ協会会報 No. 30

The Bulletin of the Thomas Hardy Society of Japan

30

<i>Jude</i> に見られる言葉の問題について	佐竹幸信	1
登場人物の不安定な「居場所」	福原俊平	17
本文 <sup>ほんぶん</sup> の類型論—研究ノート	上原早苗	32
『はるか群衆を離れて』における擬人法	伊藤佳子	53
<i>The Mayor of Casterbridge</i> 「妻売り」と「スキミントン」言説をめぐって	野村京子	67
エンジェル・クレアの教養小説	杉村醇子	85
‘For Conscience’ Sake’ における偽装	船水直子	98
The Repressed Desire of Clym Yeobright	Chen Ya	119
Distorted Reality in <i>The Return of the Native</i>	Yukimitsu Namiki	133
Unwelcome Eroticism: A Child Tess	Miyuki Kamezawa	146
<i>Tess of the d’Urbervilles</i> : An Evolutionary Tragedy	Michiko Seimiya	158

## Coeditors

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

日本ハーディ協会

2004

## *Jude*に見られる言葉の問題について

佐竹 幸信

### 序

最近の Lacan や Kristeva の研究によって、言葉以前の問題が明らかにされつつある。すなわち、主体として確立された存在であろうとする限りにおいて、人は体系、規範、秩序といったロゴス性（言葉とほぼ同じであり、語る主体の存続・確立に貢献するもの）を求め続ける。Kristeva の語を借りるならば、主体を壊乱する潜勢力としてのセミオティック性・おぞましいものを無意識的に回避し、自己の主体としての存続を保証するようなロゴス性へと向かう傾向が、人間には存在するのである。しかし同時に人間は、無意識に抑圧してきた内なる欲動の破壊性（セミオティック性・おぞましいもの）を徐々に蓄積させた結果、その暴発を抑えることができず、欲動の破壊性がロゴス性を追いやり、自己の主体の壊乱／転覆を招いてしまうことがある。つまり人間は、カオスの欲動の到来による主体壊乱の日常的な脅威に怯えつつ、自己の主体の唯一の安全地帯であるロゴス性を、日々追い求めるしかないのである。しかし人はロゴス性を求めるあまり、自己の内なる欲動・おぞましいものの存在を呪詛し自虐的にさえなることがある。このようにロゴス性は、基本的に主体確立／存続に貢献するものであるが、極端なロゴス性の追求は、自己の内なる欲動の膨張を放置するのと同じく、自らの主体の存続を損なうことにもなりかねないのである。*Jude the Obscure* (1895) では、こうしたロゴス性（＝言葉）（*Jude* のエピソード ‘The letter killeth’ の “letter” に通底する）の罠に陥る人間の悲劇が取り上げられていると言えよう。<sup>1)</sup>

またこの作品では、語り手の言葉にも懐疑の目が向けられている。少

し以前までの西洋哲学においては、基本的に物の「実体」の有る無しを云々することが、その主要なテーマの一つであったと思われる。私たちが生きるこの現実界は本当に「実体」を伴ったものなのか？しかしその懐疑の射程は、あくまで人間の外側の現象界にとどまっていた。つまりそうした懐疑を行う人間それ自体の存在について、懐疑の目が向けられることはなかったし、したがってそのような人間が書く「言葉」は確かに信頼できるものと考えられていたのである。しかし昨今の哲学の系譜は、確かなものと考えられていた人間や人間の言葉が、実はきわめて曖昧で不確かなものであることを証明し、同時に、言葉によって描かれた虚構世界（詩や小説）も、実はそれをそのまま字義通り受け取って処理することができる単純なものでは決してなく、その背景には言葉では言い表され得ない様々な問題や矛盾を含んだ非常にやっかいなものであることが分かった。つまり語り手が饒舌になればなるほど、その言葉がそのまま字義通り意味する事柄の真実性について、不信感が募るのを禁じ得ず、したがって物語を真に読解・批評しようとするならば、テキストに書き連ねられた「言葉」というフィルターを通して、そこに読み取れるメタ言語的な作者の感情なり無意識的な思惑なりを探っていかねばならないのである。さて *Jude* では、*Tess of the d'Urbervilles* (1891) までの作品において見られるような語り手の饒舌は影をひそめ、語り手は出来事をリアリスティックに描き出すことのみに専念しようとする傾向があるように思われる。<sup>2)</sup> こうした経緯を考慮すると、*Jude* を執筆するにあたって、Hardy (1840-1928) は上で述べたような言葉にそなわる「メタ言語」的性質（言葉の背景には言葉以前、或いは言葉を超えた様々な問題が渦巻いている）を、多少なりとも意識していたと考えることができるのではないだろうか。

さて *Jude* では、テキストに占める割合は、量的にも質的にも語り手の言葉から作中人物、特に Jude と Sue の言葉（会話文・パロール）へとその比重が移されるのだが、しかし彼ら（Jude や Sue）もまた、自ら発する言葉の魔力に自らを操られ破滅していく。言葉は語る主体の確立に貢献し、

生き生きとした人間同士のコミュニケーション活動を推進するが、誤った用い方をされると、今度は一転して語る主体の転覆をはかるのみならず、発話者と周囲の人間とのコミュニケーション活動を阻害し、社会における孤立化をもたらすこととなる。このプロセスの一部については冒頭で、簡単に Kristeva の考えを援用しながら説明したが、具体的に *Jude* の作中人物にあてはめて考えた場合には、どのような検証・観察がなされ得るのだろうか。特に Sue と言葉との関係に着目し、そこにおいてはどのような言葉の問題が浮き彫りにされているのかを考察していきたいと考えている。

### 1. Melchester時代～Judeとの同棲以前

Jude と出歩いたことが理由で監禁処分を受けた Sue は、Melchester の師範学校を抜け出し、Jude の下宿屋に行き Jude と以下のような会話をかわす。以下の引用は、Sue が Christminster に住む人々を嘲っていくつかの蔑称を用いて彼らを称したのを受け、まさに自分もその一人だ、と Jude が答えたところから始まっている。

‘Well, that’s just what I am, too,’ he said. ‘I am fearful of life, spectre-seeing always.’

‘But you are good and dear!’ she murmured.

His heart bumped, and he made no reply.

‘You are in the Tractarian stage just now, are you not?’ she added, putting on flippancy to hide real feeling, a common trick with her. ‘Let me see – when was I there? – In the year eighteen hundred and –’

‘There’s a sarcasm in that which is rather unpleasant to me, Sue. Now will you do what I want you to? [. . .]’<sup>3)</sup>

Patricia Ingham は “Narratorial accounts of such women [Sue] lack Hardy’s early physicality and though their sentiments go beyond the pale there is in the expression of them none of the *colloquial directness* (even awkwardness) that

stamps Grace, Tess and Arabella.” (my italics)<sup>4)</sup>と述べているが、作品全般にわたって、Sue のパロールの中には “colloquial directness” を欠く傾向が見られる。それゆえ Ingham も指摘しているように、Sue はあたかも “physicality” 「身体性」(カオスの欲動に通底する) のない人間であるかのように見えるのである。また文語調の文体に比べれば口語体の率直さは、より人間の感情に即したものである。Sue は己の欲動を抑圧するために、あえて文語調である「引用文」を利用する。引用文とはロゴス以前の欲動の痕跡を払拭したものであり、そこにはただ、未来永劫変化することがない意味、人間の意志や感情に影響されることなく、一度書かれたら厳然とそこに存在し続ける「記述」があるのみである。そこでは、様々な人間関係や自己の欲動の破壊性の影響を蒙らない「確立された主体」を見い出すことができる。しかしそれは、己を「記述」や「引用文」の中に無理やり押し込むことで、「法」や「規範」の権威を笠に着た、偽りの「確立された主体」にすぎない。いつ何時、カオスの欲動の到来に遭って崩れてしまうかもしれないものである。人間性とはこのように、引用文とは全く相反する性質を有するものであり、引用文は、人間によってつくられたものであったとしても、つくられた瞬間からそれ自体の独自性・普遍性を帯び、人間とは無関係なものとして存在していく。

Sue は、Jude との会話によって、己の存在意義（ここでは、自分は男女関係の煩わしさを超越し、キリスト教の偽善性を告発する異教の徒である、ということ）が脅かされ始めていることを敏感に察知した時、突然 “Tractarian” などという日常語としてはまず用いない難解な語を口にする。脅かされ始めた自己の存在価値を、“Tractarian” という難解な言葉の助けを借りることによって、以前の存在の重みを取り戻そうと試みるのである。

さらに人間の自由な感情のやりとりであるはずの Sue と Jude のコミュニケーションは、“Tractarian” という難解な語を介在することで、本来のダイナミズムを失ってしまう。本来人間の自由な感情に即したコミュニケーション活動に、全く無関係な言葉が介入されることで、会話を行う者同

士の感情の自由な交通は妨げられ、コミュニケーションの流動性・ダイナミズムは停止／破壊されてしまうのである。上の Sue と Jude との会話では、“Tractarian” という語が入る以前は、彼らの自由な感情の交通が感じられる。Jude の “‘I am fearful of life, spectre-seeing always.’” という謙虚な言葉に、Sue は普段の彼女にも似ず、思わず “‘But you are good and dear!’” と Jude を好ましいと思っている彼女本来の気持ちをふと洩らしてしまう。思いがけず Sue から優しい言葉を聞いた Jude は心臓を高鳴らせ、それ以上何も話さなくなってしまう。そしてその場に恋する者同士しか感じられない重苦しくも甘い雰囲気は漂う。しかし突然会話の流れに全く関係のない “Tractarian” という語を Sue が口にする事で、彼らの間で交わされていた感情の自由なやりとりは遮断され、その場の重苦しい雰囲気は急に白けたものになってしまう。Sue の自分の感情を隠すための “flippancy” 「軽薄なおしゃべり」が始まり、会話はあたりさわりのない散文的な世間話と化し、Jude は自分のことへと話題を変えてしまう。恋人同士の感情の疎通を促していた会話の自由なやりとりは、“Tractarian” という難解な語の突然の介入によって、停止し、本来人間の自由な感情に即すはずのコミュニケーション活動としての機能を失うのである。“Tractarian” という語は、その前後のコンテキストから断絶した状態で独り歩きし、宙を漂う。この場合この言葉の意義としては、ただ Sue の存在の重みを増すという点にのみある。しかしこの言葉があまりにも不適切な状況で口に出されたことで、そうした言葉の機能（Sue の存在の重みを回復するというはたらき）は暗に揶揄の対象とされており、また Sue の己の存在価値を回復するもくろみも失敗に終わってしまっていると考えられる。このように、入れ子状態となったコミュニケーション活動とロゴス的性格の強い言葉は、互いの機能を停止し合い、この場面では言語が持つ本来的な問題が明るみに出されていると言えるだろう。

Marygreen 村での伯母 Drusilla の葬儀の際に、Jude と熱烈な抱擁そして接吻を交わしてしまった Sue は、Shaston の自宅に帰った日の翌日の朝、

夫の Phillotson と次のような会話を交わす。

‘And do you mean, by living away from me, living by yourself?’

‘Well, if you insisted, yes. But I meant living with Jude.’

‘As his wife?’

‘As I choose.’

Phillotson writhed.

Sue continued: ‘She, or he, “who lets the world, or his own portion of it, choose his plan of life for him, has no need of any other faculty that the ape-like one of imitation.” J. S. Mill's words, those are. I have been reading it up. Why can't you act upon them? I wish to, always.’

‘What do I care about J. S. Mill!’ moaned he. ‘I only want to lead a quiet life! [. . .]’ (286)

この場面でもやはりコミュニケーションが促進するはずの、人間の自由な感情の交通が破壊されてしまっている。この場面における Phillotson の感情、或いはそれが表現された会話の自然な成り行きに対して、Sue が引用した “J. S. Mill's words” は、この場面で発せられる言葉としては、あまりにも不適切である。コミュニケーションのダイナミズムを成立させているのは、その時の個人の自由な感情の動きである。しかし Sue が口にした “J. S. Mill's words” は、一種の「法」としてのロゴス的性格の強い語であり、個人の感情は排除された存在である。“J. S. Mill's words” はコミュニケーションのダイナミズムを侵食し、こうした場面に伴うはずの自然な感情の流露を歪めてしまっている。

Kristeva は次のように述べている。

Multiple constraints – which are ultimately sociopolitical – stop the signifying process at one or another of the theses that it traverses; they knot it and lock it into a given surface or structure; they discard *practice* under fixed, fragmentary, symbolic *matrices*, the tracings of various social constraints that obliterate the infinity of the process: [. . .]. (Kristeva, 88)

上で挙げた *Jude* 中の引用文の中で Sue が口にする “Tractarian” という語や “J. S. Mill’s words” は、Kristeva の言葉に見られる “Multiple constraints” に相当すると考えられる。“Tractarian” という語や “J. S. Mill’s words” は究極的には “sociopolitical” なものであり、ロゴス性を有するものとして社会や共同体の規範をつくりあげるものである。また上の Kristeva の言葉に見られる “signifying process” は、この場合、人間の感情の相互交通を促すコミュニケーション活動としてとらえることができ、“Multiple constraints” である “Tractarian” という語や “J. S. Mill’s words” の介入は、コミュニケーションを “knot it and lock it” して分断し、発話者の感情とは全く無関係な “a given surface or structure” なるものへと還元しようとする。“structure” は本質的に一元論的な意味しか許さないが、本来コミュニケーションは、複数の人間の意思や感情の相互交通の場であり、Bakhtine の言う「カーニヴァル的世界」や「他者性」が支配する領域である。“Tractarian” といった語や “J. S. Mill’s words” は、コミュニケーションに備わる異種雑多な要素の衝突／混交の可能性を奪い、生き生きとしたコミュニケーション活動を意味の希薄な世間話へと変化させたり、発話者同士の自由な意思・感情の疎通に支障を呼んだりする。さらに “Tractarian” や “J. S. Mill’s words” は人間の自由な感情に即したコミュニケーションの中に先天的に秘められた “infinity” 「無限性」を放棄し、“Multiple constraints” から解放された自由なコミュニケーション活動の “practice” 「実践」を抑圧する。“Tractarian” や “J. S. Mill’s words” といったロゴス性の強い言葉の介入は、生きたコミュニケーション活動を脅かす存在となっているのである。

このように、Sue は最初、ロゴス性の強い言葉及び難解な書物の中に見られる語を多用するが、それらは意味を持たず宙を漂い、さらにはそこに人間の感情の交通の遮断が生じ、コミュニケーションは破壊される。このような事態が生じた原因は、大抵は Sue にあるのだが、それでは彼女はなぜ、意味をなさない引用文やロゴス性の強い言葉をこれほどまでに多用し、時として拒食症患者よろしく自己の会話の中から、自己の存在の確立

に貢献しないような言葉を執拗に追い出すことに専念したのであろうか。その理由としては、上でも述べたように、自己のあまりにも激しい感情（或いは彼女に本来根ざす本能的欲望、と言ってもいいかもしれない）を隠すため（抑圧するため）、自己を正当化または自己の存在価値を高めるためといった理由が考えられるが、こうした理由に共通して言えることは、Sue は、ありのままの自己を受け入れそれを表現することに対して、問題を抱えていたということであろう。恐らく彼女自身、自己の内なる欲動の破壊性が人一倍激しいことを自覚しており、主体壊乱の危機を回避して、無意識に言葉（ロゴス）を求め「法」や「規範」にすがらざるを得なかったのであろう。その結果、彼女は言葉という衣を身にまとしてしか、自己を表現する術を失ってしまったのである。しかし勿論、人間が常に変化し続ける生身の生き物である以上、いつまでも言葉という衣をまとして、言葉（ロゴス）を離れた所からやってくる未知なるもの（＝カオスの欲動の破壊性）の脅威から自己を防衛し続けるわけにはいかない。Sue もまた例外ではない。Phyllotson や Jude との交際（特に Jude との同棲）を経て、彼女に備わる一種の神秘性・不可解性をなしていた言葉のベールは引き裂かれてゆき、彼女本来の姿が徐々に明るみに出されていく。同時に Sue もまた、自己をもはや偽ることはできず、彼女本来の姿を受け入れていく。“The little bird is caught at last!” (333) という言葉を Sue が発した時、彼女の自己認識（カオスの欲動を多分に有するものとしての自己）はほぼ完了したと言ってもいいだろう（彼女にとっては不本意であったかもしれないが）。

Jude との同棲、そして特に “The little bird is caught at last!” という言葉が発せられた後、Sue による引用文の使用は極端に減少する。本来の自分の姿を認識し、それを受け入れた Sue は、もはや言葉の助けを借りて、「法」や「規範」のもとに、自己を確立された主体として見せかける必要もない。この時期の Sue の変化について、Dale Kramer は以下のように述べている。“Moreover, from the time Sue and Jude finally begin sexual relations to her revulsion upon the death of her children, she is not coquettish and

tormenting, but as orthodox a helpmate as any in Victorian fiction.”<sup>6)</sup> この時期の Sue は他のヴィクトリア朝小説に見られるような女性登場人物のように、“not coquettish and tormenting”でありまた“orthodox a helpmate”であったのである。

## 2. 子どもたちの自殺以降

しかし子どもたちの自殺（といっても Jude と Sue の子どもたちは、Jude と Arabella の子である Little Father Time によって殺されたのであるが）という事件の後、Sue は再び言葉の誘惑にひきこまれていく。言葉の誘惑は、いついかなる時も、人間の無意識下に存在し続けているのである。子どもたちが死に、精神的な支えを失った Sue は、再びロゴス（言葉）にすがって生きていこうとする。

‘We must conform!’ she said mournfully. ‘All the ancient wrath of the Power above us has been vented upon us, His poor creatures, and we must submit. There is no choice. We must. It is no use fighting against God!’

‘It is only against man and senseless circumstance,’ said Jude.

‘True!’ she murmured. ‘What have I been thinking of! I am getting as superstitious as a savage! [. . .] But whoever or whatever our foe may be, I am cowed into submission. I have no more fighting strength left; no more enterprize. I am beaten, beaten! [. . .] “We are made a spectacle unto the world, and to angels, and to men!” I am always saying that now.’ (417)

これは、子どもたちが死んで数日が過ぎた後、Sue が Jude と交わした会話の一部である。「神」も「法」と同様、社会体系の中心、人間存在の支えや基盤と考えられている点で、一種のロゴスにとらえることができる。子どもを失い、精神の支えを失った Sue は、「神」というロゴスにすがらざるを得なかった。「神」というロゴスにすがり続ける Sue の会話には、再び人間の自由な感情の疎外が見られ始める。コミュニケーションが促進するはずの人間同士の感情の疎通は、Sue の会話の中に、「神」というロ

ゴスが介在することによって、再び断ち切られることになる。Sue は一方的に自己の感情を吐露しており、彼女の会話は自己完結的な形態をとっている。上の引用文中の Sue の会話の中には、一人称である“I”が実に6個もある。また一人称の複数形である“we”や、その格変化形である“us”や“our”は全部で7個もあるが、それは Jude も含めた「わたしたち」というよりはむしろ、Sue 一人のみを含んでいるように思われる。Sue は“I”や“we”を連呼することで、一方的に自己の感情や考えを主張し、相手の Jude の存在を認識していない。つまり彼女の会話は、全く相手の存在を必要としない性質のものなのである。ここにおいてコミュニケーション活動を成立させる人間同士の感情の相互交通は無視され、コミュニケーション機能は停止する。

人間と言葉の本質的關係について考察し、コミュニケーション理論で有名な Emile Benveniste によれば、middle voice（中間態）とは、文の主辞がその行為（過程）に巻き込まれている状態であると定義され、active voice（能動態）とは、主辞がその行為（過程）の外側にあると定義することが可能であるという。これによって主辞の、いわゆる社会言語学的な“positional field”「位置の領域」が定められる。つまり middle voice（中間態）にある主辞は、その行為に直接的に関わる「私」と「あなた」の人間関係の内部に位置し、その結果“I-you”「私-あなた」の生き生きとしたコミュニケーション活動を可能にする（「あなた」から影響を受けつつ同時に「あなた」に影響を及ぼす）一方、active voice（能動態）の主辞は、その行為の外側に存在するため、行為の中核から離れた“non-person”「非人称」或いは“third-person”「三人称」の位置に置かれ、人間同士のコミュニケーションは成り立たない（主辞は“non-person”或いは“third-person”として、人間の様々な相互関係から排除されており、一人孤立して「対象」（目的語に相当するもの）に影響を与え続け、逆に「対象」から影響を受けることはない）。<sup>7)</sup> 上の引用文に見られる Sue の会話も、一方的に「神」に従うといった内容であり、「神」と Sue との影響関係は感知できるもの

の（といってもこの場合は、「神」から Sue への一方的影響関係である）、そこに「あなた」（コミュニケーション活動の相手）は入り込む余地はなく、様々な人間関係から成り立つ社会から見れば、Sue はまさしく“non-person” 或いは “third-person” 的な存在、つまり雲の上的な存在なのである。Sue はこの世のあらゆる人間関係に背を向け、ひたすら己の行為の対象である「神」を志向し、Jude とのコミュニケーションは空洞化していると考えられる。

また上の例では、““We are made a spectacle unto the world, and to angels, and to men!”” といった何かの書物から借りてきた引用文も、再び Sue の会話の中に見られ始め、これもまたコミュニケーション活動が促すはずの感情の疎通の断絶に、効果的な役割を担うことになる。「神」というロゴスや難解な言葉の魔力に再びとらわれてしまった Sue は、そのみに目を奪われ、相手との意思疎通をはかるという正常なコミュニケーション活動ができなくなる。

「神」に代表されるロゴスへの誘惑に屈服しつつある自分を、Sue は「迷信深くなって行く」と表現する。このようにロゴスは人間に対して絶対的な支配力をふるうのである。Margaret R Higonnet は次のように述べている。“to show how ineluctably these discourses shape our thoughts and phrases, he [Hardy] ironically puts quotations from the master text of the Bible into the mouths of those who challenge its application to the individual case.”<sup>9)</sup> キリスト教的な「神」を冒瀆する「異教の徒」であろうとした Sue もまた、Higonnet が指摘するように、引用文が個人的な例に適用されるのに果敢に挑戦していかうとした人物であったにもかかわらず、「神」という言葉、或いは儀式・引用文を連呼することによって、ロゴスの罠に落ちこまざるを得なかった人物の一人なのである。

子どもたちを失った今、もはや「神」というロゴスによってしか自己の存在を支えきれない Sue は、唯々として「習慣」にも従う。以前は「習慣」を唾棄した彼女であったが、今では自己の存在を支える手段となり得

るようなものに対しては、疑うこともなくとびついてゆく。“[. . .] But “the world and its ways have a certain worth” (I suppose): [. . .].” (437) 「神」も「習慣」も一種の「法」や「規範」ととらえることができ、ロゴスの性格を有する存在である。

Jude と最後に会った日の夜、夫 Phillotson の寝室に向かう途中、夫のいびきが聞こえないと思った Sue は次のように叫ぶ。“And then [If Phillotson died] – I should be *free*, and I could go to Jude! [. . .] Ah – no – I forgot *her* [Arabella] – and God!” (476) 「神」や儀式に代表される、人間の自由な感情や行動を抑圧／規制する様々な力や権威の下僕となった Sue は、もはや自己の感情の存在さえも認めようとししない。つまり彼女は、自己の内にカオスの欲動の存在を認識していない、或いはその存在を許さないのである。彼女は自己のカオスの欲動を完全に抑圧しようとする。ところで、「法」や「規範」を成り立たせるロゴスが基本的に他者的な性格を有するものであるのに対し、欲動は自己の内にしか存在しない。つまり自我やアイデンティティーの確立は、「法」や「規範」ではなく、自己の内なる欲動によってしか成り立ち得ないのである。自己の欲動を極限まで抑圧しようとする Sue は、彼女自身のアイデンティティーを失い、自発的な力によってではなく、他者によって生かされるといった状況に立ち至るのである。<sup>9)</sup> ここでは人間の実存の問題も浮き彫りにされていると言えよう。<sup>10)</sup>

Michel Foucault によれば、様々な言表（エノンセ）はそれが積み重ねられるごとに体制化され、権力と結び或いは共謀し、社会を支配する知をつくりあげる。社会全体に広がったこの言表（エノンセ）＝権力の共謀体は、人間をどこまでも制御し、無意識レベルまで深い刻印を刻みこむ。<sup>11)</sup> 人間はこの言表＝権力の社会体制から脱出することはできるのだろうか。この作品の中で作者 Hardy が出した答えはあまりにも悲観的である。Sue は自分の夫が死ぬことで Jude との恋愛或いは結婚を望んだとしても、別のエノンセ、すなわち Jude の妻としての Arabella の存在という法律上のエノンセ、神に対するうしろめたさといった宗教上のエノンセ等、いくつもの

エノンセが彼女の意識を十重二十重に取り巻いていて、結局彼女は己の意志を果たすことはできない。さらに、そういったいくつものエノンセの重みによって、自己の欲動を抑圧してしまった Sue は、単に一個の機械にすぎない。さて、歴史の進行に伴って、言表（エノンセ）はますます増加していくはずである。その結果人間はこれからますます自己の感情を抑圧していき、未来においては Sue のような、意志も感情もアイデンティティも持たない機械のような人間だけの社会が到来するかもしれない。Hardy は、「言語の支配」と「人間の終焉」という現代のエピステーメを掲げた Foucault に先駆けて、この作品を通し、未来におけるそのような社会の到来を予知し、警鐘を鳴らしたと言えるであろう。

ところで Sue について述べる際、「神秘的な」、「不可解な」女性といった形容がよくなされる。しかし以上のように分析を進めてきた結果、彼女は決して神秘的な女性でもなければ、不可解な女性でもないことが理解される。彼女に備わる神秘性、不可解性は、ロゴス（＝言葉）と人間性（＝欲動）との間で葛藤する彼女の苦悩が極端に激しく、また、一方から他方へと、気持ちの針が唐突にふれることに由来しているのであるが、このような状況は全ての人間に潜在的に具わっているものである。Hardy は Sue の姿を通して、普通の人間がロゴス性の罠に陥る危険性の甚大さの表現を試みた、と言い得るのではないだろうか。

### 3. 結論

ロゴスの世界と欲動の世界は全く相反する性質を有する。それならそれで、互いに全く関係のないものとして存在するのであれば問題はない。しかし実際は両者は密接に関わり合っており、ここに問題が生じる。ロゴスは欲動を抑圧しようとし、欲動はロゴスを破壊しようとする。言葉を扱う人間が、言葉によって影響を蒙るのは運命であろう。

Jude の後、Hardy が小説の筆を折って詩作に転じたのは、それまで漠然と信じられてきた、ロゴス（＝言葉）の絶対的価値を根本的に問いただす

この作品のテーマを考えると、当然とも言える結果かもしれない。Hardy がこの作品で出した結論は、言葉を扱う小説家としての彼にとって、あまりにも残酷なものであった。伝統的な小説の語り手の言葉に疑問を呈し、より現実的な人間のそれに近い作中人物の言葉に価値を探ろうとしたかもしれない Hardy は、結局その期待も裏切られることになる。生身の人間が語る言葉でさえも、人間性の真実を表現することはできない。すなわち人間性の真実は、言葉以前、或いは言葉を超えてしか存在しないのである。

モダニズム的な方法論が横溢する 20 世紀に、その人生の大半を過ごしていたならば、Hardy もまた、言葉以前の／言葉を超えた人間の状況を言葉（小説）で描くという逆説的な営為の方法を、何らかの形で見出していたかもしれない。しかし彼は前衛的モダニズムの洗礼を受けるには多少早きに生を受け、またあまりにもヴィクトリア朝小説の伝統的方法論に染まりすぎていたと言えるかもしれない。彼は小説を諦め、より「人間性に溢れた」詩作へと転向することになる。そうした経緯の背景には、以上で述べたような、彼の内的必然性が存在したと言えるのではないだろうか。

### 注

1) Julia Kristeva は *Revolution in Poetic Language*, Trans. Margaret Waller (New York: Columbia Up, 1974) の中で以下のように述べている。“So, within this saturated if not already closed socio-symbolic order, poetry – more precisely, poetic language – reminds us of its eternal function: to introduce through the symbolic that which works on, moves through, and threatens it. The theory of the unconscious seeks the very thing that poetic language practices within and against the social order: the ultimate means of its transformation or subversion, the precondition for its survival and revolution.”

(81) “socio-symbolic order” や “the symbolic” は主体の確立に貢献するものであり、一方 “poetic language” はそうした “socio-symbolic order” や “the symbolic” を変革し転覆する力を持っている。さらにこの “poetic language” は「無意識」との結びつきで考察されている。カオスの欲動は、人間にとって制御不能という点で、この「無意識」に相当するものと考えられるだろう。

2) 語り手の饒舌の度合いを考える時、例えば Hardy の場合などは、語り手と主要作中人物との関係を考えてみれば分かり易いだろう。Tess の場合主人公はあくまで Tess だが、量的にも質的にも、テキストの半分以上の割合を占めるのは語り手の言葉であり、Tess を悲劇の主人公



に仕立て上げているのは、語り手の言葉の働きに他ならないとも考えられるのである。それに対し、*Jude* のヒーロー／ヒロインである Jude や Sue の悲劇は、彼ら自身の会話文（パロール）の働きなくしては成立し得ない。というのも *Jude* においては、Jude や Sue の悲劇について語り手が逐一詳細に説明することはほとんどなく、おおよそ彼ら自身の会話を通してのみ読者は彼らの悲劇を感知することになるからである。

3) Thomas Hardy, *Jude the Obscure* (London: Penguin, 1978) 205-206. 以下特にことわりのない引用文は、全てこの版からの抜粋である。なお括弧内の数字はページ数を表す。

4) Patricia Ingham, *Thomas Hardy* (New York: Harvester Wheatsheaf, 1989) 74-75.

5) Michel Foucault は以下のように述べている。「言表行為のさまざまな異なった態様は、総合というものや一個の主体の統一化機能というものに問題の解決を托する代わりに、主体の分散を明示する。[...] かようなものとしての言説は、考え、認識し、言説を述べる主体の、おごそかに展開された、意思表示ではない。反対にそれは、主体の分散、その自己自身との非連続性がそこで確定される総体である。」(ミシェル・フーコー、『知の考古学』、中村雄二郎訳(東京：河出書房新社、1981年)160頁。) Sue が語る「法」や「規範」は、彼女自身を体現していない。彼女自体は本質的にカオスの欲動の存在であって、彼女が「法」や「規範」を述べれば述べる程、それは、欲動で満たされた彼女の主体に分裂を引き起こす結果となる。彼女が発する「法」や「規範」と「彼女自身」とは、本質的に無関係な存在なのである。

6) Dale Kramer, *Thomas Hardy: The Forms of Tragedy* (Detroit: Wayne State UP, 1975) 154.

7) Benveniste は *Problems in General Linguistics*, Trans. Mary Elizabeth Meek (Coral Gables: University of Miami Press, 1971) の中で以下のように述べている。“In the active, the verbs denote a process that is accomplished outside the subject. In the middle, which is the diathesis to be defined by the opposition, the verb indicates a process centering in the subject, the subject being inside the process.” (148) “But if it is agreed to substitute the notions of “external diathesis” and “internal diathesis” for the terms “active” and “middle”, the necessity for this category will be more readily admitted among the notions the verbal form conveys. The diathesis comes to be associated with the signs of person and number as characteristics of the verbal ending. Thus we have, joined together in the same element, a set of three references, which, each in its own way, locate the subject in relation to the process and by their grouping define what could be called the positional field of the subject: person, according to whether the subject enters into the “I-you” person relationship or is a “non-person” (in the usual terminology, “third person”) ; [ . . . ].” (150)

8) Margaret R. Higonnet, ed., *The Sense of Sex* (Chicago: University of Illinois Press, 1993) 17.

9) Sue が最初用いていた儀文や言葉の背景には、Jude の気を引きたいという彼女の「人間らしい」感情が働いていたかもしれない。この場合、儀文（言葉）と人間の感情／人間性は異質なものであるとは一概に言い難いかもしれない。しかし子どもたちの自殺以降、彼女が発する儀文や言葉には、彼女自身の感情は微塵も感じられない。むしろ、Jude とともに暮らしたいという自身の欲動を恥じ、そうした欲動を抑圧する為のものとして言葉を用い、自らを「法」や「規範」のもとに抑圧している。子どもたちの自殺以降、彼女は自らの人間性を捨て去り、完

全にロゴス（言葉）の下僕となったと言えよう。

10) つまり、人間の実存は、人間が言葉の誘惑に惹かれ続けるかぎり、きわめて非現実的な観念ということになる。人間は言葉に魅了され、同時に自己の内なるアイデンティティーを忘れていくと、ステレオタイプ化していく。「法」や「規範」のもとに、紋切型の似たような人間が無数に造られていくのである。こうしたシステムは、本を読む機会が比較的容易に手に入り教育が普及し始め、その結果として言葉が社会に氾濫し始めたヴィクトリア朝社会においては、特徴的なものであったと言えるであろう。勿論現代社会においては、その程度はますます甚だしくなっている。

11) Foucault は以下のように述べている。「言表機能の特徴づけるこの反復可能な物質性は、言表を、特殊で逆説的な一つの対象として——だがやはり、人々がつくり出し、扱い、使用し、変換し、交換し、結合し、分解し、組立て、ときとして破壊するすべてのもののなかの、一つの対象として——出現させる。決定的に言われた一つの事柄 [...] である代わりに、言表は、自己の物質性の立ち現れると同時に、一つの規約とともに出現し、多くの網の目のなかに入り、使用の領域のうちに位置し、[...] その同一性が保持され、あるいは消え去るさまざまの操作や戦術に自己を統合する。こうして、言表は、流通し、役立ち、隠れ、一つの欲望の実現を可能にし、あるいは妨げ、さまざまな利害に従順であったり、反抗的であったり、異議申し立てや闘争の秩序のなかに入ったり、所有や競争の主題になったりするのである。」(フーコー、160頁。)

# 登場人物の不安定な「居場所」 ーハーディ小説における空間、記憶、社会

福 原 俊 平

## はじめに

20 世紀の文学史を振り返ると、モダニズムにおける“exile”のテーマ、ポストコロニアリズムにおける植民地など、文学は「場所」への強い関心を示してきた。そして、昨今の文芸批評や現代思想においても、ポストコロニアリズム批評はいままでもなく、デュルーズの「歴史から地理へ」ということばや、ピエール・ノラによる『記憶の場』の編纂などが表すように、場所が大きな関心の的となっている。

そのような観点に立つと、人間と場所との関係性を描き続けた小説家・詩人であるトマス・ハーディの作品は、これまで以上に関心が向けられるべきであろう。ハーディの詩においては、“Poems of 1912-13”に代表されるように、詩人が思い出の地を再訪し、失われた幸福を思い起こすのが一つのパターンである。小説においては、ホロウェイが半世紀も前に指摘しているように、登場人物の多くは大地から切り離された根無し草であり、その状態が生み出す苦悩を描いている。<sup>1)</sup> 土地、あるいは故郷から疎外というテーマについては、ホロウェイだけではなく、ピーター・カサグランデやドナルド・ストーンなども論じている。彼らの議論は正当なものであり、現在でも有効である。しかし、文学と場所の問題を正面から取上げた著作 *Place in Literature* の中の『帰郷』(*The Return of the Native*) 論において、ダイノットが、登場人物の「移動」と文学的な“commonplace”としての「トポス」との相互関係を「場所」の問題としてとらえて大胆に論じているよ

うに、場所のテーマはさらに広い視野から論じられる必要があるように思われる。<sup>2)</sup>

本論では、ダイノットとは視点は異なるが、場所の概念をさらに広げて、ハーディの主人公たちの空間的、社会的な様々なレベルにおける「居場所」について考察したい。人間の住む空間とは、純粋に地理的あるいは幾何学的なものとはなりえず、つねに社会的な要素と結びついている。まず、ハーディの作品においては、場所はしばしば記憶と強く結びついており、そのことが土地との調和や疎外を引き起こす。また、ハーディの登場人物は、土地から追放あるいは疎外される場合が多いが、その追放や疎外は社会の中の「居場所」である社会階級や社会的役割についても同様のことが言えることに気づく。彼らは階級の狭間に迷い込み、不安定な立場に置かれ、そのために確固とした役割や社会的アイデンティティを獲得することができない。登場人物たちは空間的にも社会的にもその居場所が不安定であるといえる。

本論では、ハーディ小説における棲家の重要性を考察した後に、空間的・社会的な「居場所」の不安定さを分析し、様々なレベルでの「居場所」の曖昧さが登場人物のアイデンティティを揺るがしていると論じる。

## ハーディ的存在の家

棲家に根付いていることがもたらす調和の感覚を知ることなしには、家を失う苦しみは理解することができないだろう。<sup>3)</sup> ハイデガーは、住むこととは存在することだと論じたが、ハーディにおいても、住むことは人間存在と強く結びついている。<sup>4)</sup> そこには、ハーディの個人的な郷土と家族への愛着もあるだろうが、ヴィクトリア朝の文化的背景も考慮しなければならないだろう。ベンヤミンがいうように 19 世紀は「住むことに病的にこだわった世紀」であり、そのこだわりはさまざまな形で表れる。<sup>5)</sup> ヴィクトリア朝の、家庭の神聖化と女性の偶像化、あるいはインテリア文化などというものを考えると、ヴィクトリア朝において、いかに「住むこと」

が、重要な関心事であったかがわかる。<sup>6)</sup>

ハーディとの関連で特に重要なことは、家には記憶が染み付いているということである。ヴィクトリア朝においては、ラスキンの建築観に代表されるように、建築は読み解かれるものであり、その石に刻まれた住人や建築家、石工、さらには国民の集合的な記憶を書物のように示すものだと考えられた。<sup>7)</sup> ラスキンから様々な形で影響を受けたハーディにも、記憶の場としての建築という考えは共有されている。ハーディは建築家時代にヴィクトリア朝の悪名高い建築修繕作業に関わったことを後悔し、歴史的建造物保存協会 (the Society for the Protection of Ancient Buildings) の活動に携わるのだが、そこには古い建物は住人たちの記憶を保存するかけがえのないものだという認識があった。“The protection of an ancient edifice against renewal in fresh materials is, in fact, even more of a social – I may say a humane – duty than an aesthetic one. It is the preservation of memories, history, fellowship, fraternities” と語っているように、ハーディにとって建築とは自分の過去だけでなく、何世代にもわたる人間関係の記憶を保存しているものであり、まさしく存在の根っこになるものである。<sup>8)</sup>

建築と記憶の結びつきは、ハーディの小説の中にも見られる。例えば、『狂乱の群を遠く離れて』(*Far from the Madding Crowd*) の名高い羊毛刈りの場面において、ハーディは魅力的な納屋の描写をしているが、その際に強調されるのは集合的記憶である。昔とまったくかわらない羊毛狩りの光景は、現在の人々を過去の人々と結びつける。そして、その中心になっているのが納屋という建物であり、建築こそが変わることのない光景を体現する。“[T]he 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.”<sup>9)</sup> 共同体の生きられた歴史そのものである納屋は、その土地に深く根付いている。そのため、人工物であるはずの納屋は、以下に示されているように、土地の住人にとって “natural” なものとなる。“So the barn was natural to the shearers, and the shearers

were in harmony with the barn” (169)。土着の伝統と結びついた建物は、その過去を記録しているがゆえに、建築と人々の調和を生み出すのである。

この調和の感覚がさらに強まると、建築は人間と一体化する。『テス』(*Tess of the D'Urbervilles*) においては、テス (Tess) は彼女の生家が彼女という人間そのものであると感じる。“Part of her body and life it ever seemed to be; the slope of its dormers, the finish of its gables, the broken courses of brick which topped the chimney, all had something in common with her personal character.” (369)。テスが生まれ育ち、彼女の人生を記録している家は、彼女という人間と同一化している。このように、ハーディにおいては、建築あるいは棲家は、記憶と深く結びつくがゆえに、住人との強い調和をもたらすとされるのである。

### 追放される人々

上で述べたように、ハーディの小説では、場所と人が融和している状態が描かれている。だからこそ、登場人物が土地から疎外もしくは追放される姿は、より悲劇的なものとして映る。ストーンがいうように、ハーディは、ヴィクトリア朝において神聖化されていた家や故郷を主人公たちに与えることを徹底的に拒んだ作家であり、故郷の喪失がハーディの主要なテーマであることは指摘されているが、その悲哀は土地と調和した経験を持つ者にこそ強烈に突き刺さるだろう。<sup>10)</sup>

ハーディの小説世界において、家や故郷の喪失が大きく取上げられることには、歴史的な背景がある。メリン・ウィリアムズとレイモンド・ウィリアムズはハーディの小説世界を論じる際に、「中間的階級」(intermediate class)という地主でもなければ小作人でもない比較的自立した集団に注目している。中間的集団は、大工や鍛冶屋などの商売を行い、借家権を保有する “lifeholder” や “copyholder” と呼ばれる人々によって構成されており、彼らは村の経済だけではなく文化の担い手でもあった。しかし、資本主義の台頭とともに、慣習的であった借家権の更新がなされな

くなったために、中間的階級の人々が地主から土地を取り上げられるという現象が大規模に起きた。彼らは土地を追われ、都市労働者になっていった。ハーディはそのような社会的現実を目にしており、家を失う苦しみをよく知っていた。<sup>11)</sup> ウィリアムズ夫妻は中間的階級が消滅しようとする過渡的な時期において、経済的にも価値観の上でも脅かされる人々をハーディは描いたと論じている。<sup>12)</sup> 共同体の多くの人々が、土地を追われ、都市労働者として劣悪な環境に追いやられたことを思い浮かべれば、追放は自身と家族の生命を直接に脅かす出来事であることが想像に難くないであろう。ハイデガーは哲学的な意味で住むことは生きることだと語ったが、家を失い土地を離れることは、文字通りの意味で、生活と生命に直結することである。

ハーディの小説においては、家の喪失という苦難が頻繁に描かれている。ここでは、まず、先ほど述べた借家権というものが、しばしば大きな問題となっている。『森林地の人々』(*The Woodlanders*) においては、ジャイルズ・ウィンターボーン (Giles Winterborne) は地主の不興を買ったがために、借家権の更新に応じてもらえず生家を追われる。『テス』においても、テス一家は父の死によって借家権が切れ、家を失う。そして、その困窮のために、テスはアレク・ダーバヴィル (Alec D'Urbervilles) の情婦へと身を落とす。また、借家権とは無関係だが、家の喪失がもたらす悲劇のもっとも過激な例としては、『日陰者ジュード』(*Jude the Obscure*) があげられるだろう。リトル・ファーザー・タイム (Little Father Time) がジュード (Jude Fawley) とスー・ブライドヘッド (Sue Bridehead) の間にできた子供たちを殺害し、そのあと自殺した理由は、住む家を借りることができないという困難にあった。

また、ハーディの主人公たちの多くが放浪の末に命を失う。アレクを殺害し下宿を逃げ出したテスは、放浪の後にストーンヘンジで故郷にいるような感覚を味わうものの、捕らえられ処刑される。『カスターブリッジの町長』では、エリザベス＝ジェーン (Elizabeth-Jane) と暮らすカスター

ブリッジを第二の故郷にしようとしたマイケル・ヘンチャード (Michael Henchard) は、その夢を絶たれ “I – Cain – go alone as I deserve – an outcast and a vagabond.” (314) と叫び、追放者として立ち去り、リア王のようにヒースをさまよい死んでいく。『帰郷』(*The Return of the Native*) においては、「閉ざされたドア」(*The Closed Door*) という巻のタイトルが示すように、ヨープライト夫人 (Mistress Yeobright) は、息子であるクリム (Clym) とその妻ユーステイシア (Eustacia) の家に入ることができず、恨みを抱きつつ死んでいく。このように、ハーディ小説には追放というテーマがつきまとっている。

### 記憶からの追放と疎外

家あるいは故郷の喪失は、生活の危機を引き起こすだけではない。中間的階級が消滅したことによって、農村共同体の文化が失われていったように、土地からの追放は、社会的・文化的なレベルにおいても、ある種の危機を生じさせる。先ほど、テスの生家との一体感について論じたが、その一体感は長く続くことはなく、テスの父の死によって、一家は借家権を失い、家は他人の手に移ることになる。そのために、一家は生活の危機に瀕するわけだが、テスは別の次元でも喪失感を抱く。家からの追放によって、一家の歴史が断絶されたと感じるのである。

The house in which Tess had passed the years of her childhood was now inhabited by another family who had never known her. The new residents were in the garden, talking as much interest in their own doings as if the homestead had never passed its primal time in conjunction with the histories of others, beside which the histories of these were but as a tale told by an idiot (395).

テスは家を追われることにより、家族の歴史からも追放されるのである。また、住人の記憶と歴史を体現することによって、家は人間と一体化する

のであれば、家の喪失はアイデンティティの喪失にも繋がりがねない。テスはその後、“[a] fashionable watering place” (398) であるサンドボーン (Sandbourne) の “a stylish lodging” (399) にアレクとともに住むのだが、ここでの彼女は自分を見失ってしまっている。彼女にとって「場違い」であるはずの住居で、テスはエンジェル (Angel) の前にアレクの情婦として現れるが、エンジェルは、テスとのやり取りの中で、彼女の比喩的あるいは精神的な死を感じる。“[H]is original Tess had spiritually ceased to recognize the body before him as hers – allowing it to drift, like a corpse upon the current, in a direction dissociated from its living will.” (401)。記憶と歴史を記録する家を失ったテスは、方向性の感覚を失い、精神の器である自分の身体すらも自分のものとして感じるができない。アレクの情婦となった彼女は、生きながらにして死者のようであるとされる。

人間と場所との関係性を考えるとき、土地に刻まれた歴史というものは、非常に重要な要素である。『日陰者ジュード』においては、ジュードは故郷を捨てて、憧れのクライストミンスター(Christminster)へと向かうが、そこで感じるのは場所が持つ歴史からの疎外である。クライストミンスターの重要な特徴は、大学の長い伝統が示しているように、その歴史である。“Like all new comers to a spot on which the past is deeply graven he [Jude] heard that past announcing itself with an emphasis altogether unsuspected by, and even incredible to, the habitual residents.” (109) とあるように、クライストミンスターの建築と通りには、歴史と記憶が深く刻み込まれている。この歴史は、ジュードが幻視する亡霊たちの行進からも読み取ることができる。大学が輩出した偉人たちの亡霊の列は、大学の伝統と歴史を物語っている。ジュードにとって、都市の記憶である亡霊たちに囲まれて生活することが、彼の若いころからの望みであった。しかし、『狂乱の群を遠く離れて』でみられたような歴史との一体化は、ジュードには決して許されることはない。彼に許されることは、憧れの都市の建物を石工として補修することだけであり、伝統ある大学の歴史に参入する願いは

叶わない。

『ラオディシアン』もまた、場所に染み付いた歴史からの疎外を描いた作品である。この小説はマイナー小説とされているが、前半部分はみごとであり、物語の設定も極めてハーディ的である。というのも、『帰郷』などと同様に、居場所との不調和がつねに前景化されているからである。鉄道建設という極めて現代的な事業で財を成した成金の娘であるポーラ・パワー (Paula Power) が、スタンシー城という中世の城に住んでおり、人と場所の不調和が強調されている。そして、古城に住むポーラは、彼女の家系には歴史が欠けているという事実で悩まされ、スタンシー家の血統と歴史に憧れる。この歴史への憧れは、結婚相手である建築家ジョージ・サマセット (George Somerset) に対する “I wish you were a de Stancy!” (408) という、小説を締めくくることがばに端的に表れている。彼女は住居に染み付いた他者の歴史に憧れを抱き、自身の歴史の欠如のために苦しめられるのである。

中世の城に住む現代的な女性という不調和は、彼女の精神が一貫性を欠いているという事実をうまく表現している。この小説で強調されているのは、現代的精神と歴史への憧れのあいだで揺れ動くポーラの心であり、それが電信線のついた中世の城という奇怪な図像に集約されているといえる。ポーラは、現代と中世の間だけではなく、宗教への態度、美的な志向、夫の選択などにおいて、つねにどっちつかずである。このどっちつかずな状態は *A Laodicean* というタイトルが示すように、“neither / nor” の構造として表すことができるだろう。牧師は聴衆の中のポーラを意識しつつ、黙示録から次のことばを引用する。“*I know thy works, that thou art neither cold nor hot: I would thou wert cold or hot.*” (47)。牧師は彼女の宗教的な態度を責めているのだが、この “neither / nor” の構造は彼女の精神の根底にあり、あらゆる面に表れ、それが彼女の心の動揺を引き起こす。ポーラが “I would give a great deal to possess real logical dogmatism” (84) というように、彼女は行動規範を失っている。このような状態が彼女の心を振り子のよう

に振動させるのである。

### 社会的な居場所

ここまで論じてきたように、ハーディ小説において、場所の問題は非常に重要なテーマであるのだが、その重要性は社会的ポジションという社会における「居場所」について考慮すると、さらに明確になるであろう。

『カスターブリッジの町長』における、追放者ヘンチャードがヒースを彷徨う姿は悲劇的なものであるが、社会的な側面に注目すると、その悲劇性は一層増してくる。ヘンチャードの悲劇は、空間的にも社会的にもその「居場所」から追放されることにある。まず、興味深いことに、ヘンチャードという人物は、きわめて強く建築と結びついた登場人物である。カサグランデは“Henchard”という名前が、ドーチェスターに実在した“Trenchard Mansion”というルネッサンス様式の建築と“William Lewis Henning”という土地の名士であり町長であった人物の名を混合して作った名前であると指摘している。その邸宅にはヘニング一族が住んでおり、1850年ごろに取り壊された。町長の親族が住んでいた建築が取り壊されたという事実は、『カスターブリッジの町長』の内容とも一致するところがある。この作品は、ヘンチャードが「建てるよりも取り壊すことが常である」(“Pulling down is more the nater of Weydon” (39)) キャスタブリッジに移り住み、商業で成功し、町長の座へのぼりつめるものの、その地位と同時に邸宅を失い去っていく話だからである。<sup>13)</sup>

ヘンチャードの「居場所」からの追放には、強烈なアイロニーがこめられている。というのも、彼の空間的な位置と社会的地位が、ドナルド・ファーフリー (Donald Farfrae) のそれと徹底的に入れ替わっているからである。空間という点では、ファーフリーがヘンチャードの邸宅を中の家具ごと買いとり、ヘンチャードのものであった倉庫の門からはヘンチャードの名が塗りつぶされ、その上にファーフリーの名が記される。社会的な面でいえば、ファーフリーが町の経済の中心となり市長に選出されるだけでなく、実質的にはヘンチャードの第二の妻であったルセッタを妻とする。

さらには、ルセッタの死後、ヘンチャードが最後の心の拠り所としていたエリザベスを手に入れる。この入れ替わりはヘンチャードがファーフリーの下で働くことによりさらに明確になる。ヘンチャードは彼の現在の空間的・社会的ポジションについて次のように語る。“Here be I, his former master, working for him as man, and he the man standing as master, with my house and my furniture and my what-you-may-call wife all his own.” (238)。このように、彼らの「居場所」は完全に入れ替わる。ファーフリーがヘンチャードの家と家具を買ったという知らせを聞いたとき、ヘンチャードは“He’ll buy my body and soul likewise” (235) と語るが、それは単なる誇張だとは言いきれないだろう。ヘンチャードはファーフリーに家を奪われるだけでなく、社会的アイデンティティをも奪われている。

このような社会的アイデンティティの危機は、ハーディの登場人物にしばしばみられる現象である。登場人物たちは空間から疎外されるだけでなく、社会的ポジションの不安定さにも苦しめられる。『ラオディシアン』のポーラと同様に、社会的なポジションの曖昧さは“neither / nor”の構造でとらえることができる。先ほど、居場所を失ったテスの苦悩をみてみたが、そもそもテスの悲劇の発端は何かといえ、彼女の社会的アイデンティティの二重化である。もともと、彼女はダーバイフィールド家の一介の村娘として平穏な生活をしていた。だが、テスの父が、ダーバイフィールド家は名門であったダーバヴィル家の子孫であると知らされたことによって、彼女のポジションは変化していく。テスは一家を再興させるという使命を負わされ、ただの村娘ではない貴族の子孫とされるのだが、現実にはただの村娘であり、アレクの餌食となってしまう。彼女はただの農家であるダーバイフィールド家と貴族であるダーバヴィル家という二つのポジションのあいだで板ばさみにされる。彼女はどちらにも完全には属することができず、社会的に宙吊りで「居場所」が曖昧な状態にある。

『エセルバータの手』(*The Hand of Ethelberta*) は、執事の娘であるエセルバータが出自を偽り上流階層で成功をおさめようとする物語であるが、

エセルバータは出自を隠すことによって、社会的アイデンティティの二重化というハーディ的な主人公の特長を備えることになる。この小説では、上流階級で流通する彼女の姿と、妹などに見せる姿のギャップが前景化されている。また、この二重化によって、彼女の「居場所」はきわめて危うくなる。エセルバータの父は、彼女の強い上昇志向を諫める以下の手紙を書いた。

[Y]our best plan for lightness of heart is to raise yourself a little higher than your old mates, but not so high as to be quite out of their reach. All human beings enjoy themselves from the outside, and so getting on *a little* has this good in it, you still keep in your old class where your old feelings are, and are thoughtfully treated by this class: while by getting on too much you are sneered at by your new acquaintance, who don't know the skill of your rise, and you are parted from and forgot by the old ones who do. (81-82)

エセルバータの父がいうには、社会的に上昇しすぎると、元々の階級からは切り離され、上の階級からは馬鹿にされるという状況に陥る危険がある。この恐れは現実のものとなり、エセルバータはそのような立場に追い込まれてしまう。そして、“cutting me off from them [her brothers and sisters] without the compensation of joining me to any others.” (135) というように、彼女は兄弟たちからは切り離され、他のところにも属することができないという孤独を味わうのである

だが、そのようなエセルバータは、社交の場では不思議な魅力を発揮する。ウィドソンは、エセルバータという人間は、状況に応じて役割を演じているだけであるため、彼女には一貫したキャラクターがないと指摘しているが、そのようなキャラクターの分裂状況は、観察者の目にとっては、彼女を魅力的なものにしている。<sup>14)</sup> エセルバータを賛美する登場人物は多いが、その理由は彼女が “undefined” であるため、自分の好きなように解釈できるからだというのである。“[It] is through her being of that

curious undefined character which interprets itself to each admirer as whatever he would like to have it.” (92)。ポーラ・パワーと同様に、エセルバータは曖昧なキャラクターの持ち主であるとされている。

『森林地の人々』のグレイスもまた、彼女の社会的ポジションについて悩まされている。グレイスの父は、彼女に教育を授け、彼女を上級の階級へ参入させようとする。しかし、その努力によって、彼女は社会階級の狭間に迷い込むことになる。教育を受け洗練された彼女は、共同体の土着の文化から疎外されるのだが、だからといって、新しい階級に参入できるわけではなく、どちらにも完全には属していないという状況に置かれる。さらに、ハーディは結婚制度というヴィクトリア朝小説の定番の装置を用い、グレイスのポジションを曖昧にし、彼女の心を揺るがす。フィッツピアズ (Fitzpiers) との結婚が破棄できるかどうかかわからないという曖昧な状況におかれたグレイスは、涙ながらにジャイルズに次のように訴える。

Oh, why does not my father come home and explain!” she sobbed, “and let me know clearly what I am! It is too trying, this, to ask me to – and then to leave me so long *in so vague a state that I do not know what to do*, and perhaps do wrong!! (my Italics, 304)

彼女は曖昧な立場に置かれたがゆえに、自分が何者なのかわからなくなる。そのため、彼女は行動の指針を失い、何をなすべきか全くわからなくなってしまう。彼女にできることは “[W]hat terrible position am I in?” (305) と、嘆くことだけである。

「居場所」の曖昧さは、『塔上の二人』(*Two on a Tower*) においても顕著である。この小説では、ヴィヴィエット (Viviette) とスウィジン (Swithin) の社会的地位の違いが愛の障壁となっておりと同時に、彼らの社会的な居場所が非常に不明確である。ヴィヴィエットの場合は、彼女の夫が生きているのかどうか不明であるため、自分の社会的ポジションが妻であるのか未亡人であるのか定かではない。彼女の夫は道楽でアフリカへとライオ

ン狩りの旅に出かけたが、帰ると約束していた日をすぎても帰ってこない。おそらくアフリカで死亡したと考えられるが、その確証はない。この曖昧さが彼女を苦しめることになり、村人たちは彼女の状況を哀れみ、次のように語る。“The state she finds herself – neither maid, wife, nor widow – is not the primest form of life for keeping in good spirits.” (43)。また、スウィジンの社会的な居場所も曖昧である。彼の父は牧師であり、ある程度の社会的なステータスがあったのだが、農家の娘と身分違いの結婚をした。そのため、“two stations of life in his blood” (39) といわれるように、スウィジンもまた二つの社会的ポジションの狭間に位置する。興味深いことに、この小説における社会的ポジションの問題は非常に巧妙であり、ヴィヴィエットの夫すらも遠くアフリカの地で彼自身のポジションの不安定さを感じている。彼は死んだと思われていたが、アフリカで現地の首長の娘 (native princess) と結婚していた。彼は結婚してしばらくのあいだは幸福に暮らしたのだが、次第に “he was at times very greatly depressed in mind at his position” (214) と、彼の居場所について悩まされる。結婚はしたものの現地になじめない孤独から、彼は心を悩ましピストル自殺をする。ヴィヴィエットの夫の死は小さなエピソードではあるが、居場所がないハーディの主人公たちに共通する苦悩の一つのヴァージョンである。

“There are no homes in Hardy, [. . .] just as there are no norms” と、ベリリーは “home” の喪失を “norm” の欠如と結び付けて語ったが、社会的な側面においても同じことが言えるだろう。<sup>15)</sup> これまでみてきたように、ハーディの登場人物には社会的な居場所が曖昧であることが多く、そのことによって、彼女たちがなすべき行動の指針が不明になる。彼女たちは “neither/nor” の構造で表すことのできる「どちらでもない」状況に置かれる。その結果として、自分が何者であるのかが定かではなくなり、さらには、自分が何をなすべきかということがわからなくなる。ハーディの主人公は、さまざまな状況において、社会的に付与された彼ら、彼女らの居場所から、あるときは主体的に脱出しようとし、あるときは強制的に追放さ

れる。そして、社会の中で宙吊り状態になるのである。

## 結び

ハーディは居場所を失った者たちの苦しみを描いた。社会のシステムの変化と共に、故郷を追われる人々が続出した時代背景の中で、ハーディは居場所が人間にもたらすものの重みを実感していた。土地から追放されることは、経済的な問題だけではなく、土地には集合的記憶が染み付いているがゆえに、共同体の土着の文化から切り離されることでもあった。場所というものは、まさしく存在の根っこなのである。また同時に、場所からの追放が、社会構造の変化によるものであることからわかるように、ハーディの生きた時代は、社会の枠組み自体が変化した時代であり、社会における「居場所」も不安定な時代であった。とりわけ、ハーディにおいては階級移動の問題が重要であるが、登場人物はしばしば階級と階級の狭間に迷い込み、その居場所の不安定さに苦しめられることになる。その社会的な不安定さは、階級だけではなく、社会的役割の曖昧さということにも表れている。これらの点をまとめていえば、ハーディの登場人物は、空間的にも社会的にもその「居場所」から疎外あるいは追放されており、そのために苦しめられているということである。言い換えれば、彼らは社会の内部である種の他者性を感じているのだが、ハーディ文学に潜むその他者性は、モダニズム以降の文学の動きを先取りするものだと言えるのではないだろうか。

## 注

\*本稿は日本ハーディ協会第46回大会（2003年11月8日、於学習院大学）における口頭発表原稿に加筆修正を施したものである。

- 1) John Holloway, *The Victorian Sage* (Hamden: Archon Books, 1962) 281-87.
- 2) Roberto M. Dainotto, *Place in Literature: Regions, Cultures, Communities* (Ithaca: Cornell UP, 2000).
- 3) 「住むこと」、「家」、あるいは「場所」が意味することについては、E. Relf. *Place and Placelessness* (London: Pion Limited, 1976)、ガストン・バシュラール『空間の詩学』（思潮社、1969）、多木浩二『生きられた家』（岩波現代文庫、2001）など、現象学的な研究が興味深い。本論とは



若干視点は異なるが、示唆に富む。

4) Martin Heidegger, “Building Dwelling Thinking” *Poetry, Language, Thought*. (New York: Perennial, 1971) 141-59.

5) ヴェルター・ベンヤミン『バサーージュ論 V』(岩波書店、1995) 163

6) ヴィクトリア朝における「家庭」については、Walter E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind 1830-1870* (London: Oxford UP, 1957) 341-348

7) ラスキンの考えは、*The Seven Lamps of Architecture* の “The Lamp of Memory” の章において最も明確に表れている。また、建築が記憶を記す書物という考えは、フランスの作家ではあるがヴィクトル・ユゴーの『ノートルダム・ド・パリ』の第五卷第二章にも記されている。Ellen Eve Frank もある程度まとまった形で建築と記憶の関係を論じている。*Literary Architecture: Essays Toward a Tradition* (California: U of California P, 1979) 242-248

8) *Thomas Hardy's Personal Writings*. ed. Harold Orel (London: Macmillan, 1966) 215

9) Thomas Hardy, *Far from the Madding Crowd*. (London: Macmillan, 1975) 168. 本論でのハーディ作品からの引用はすべて New Wessex Edition による。以下では、本文中に作品名を明記し、括弧内にページ番号のみを記す。

10) Donald D. Stone, “House and Home in Thomas Hardy” *Nineteenth Century Fiction* Vol. 39, No. 3 (Dec., 1984) 303. ハーディにおける故郷のテーマに関しては、上記したホロウェイ、ストーンに加え、Peter J. Casagrande, *Unity in Hardy's novels* (Lawrence: The Regents Press of Kansas, 1982)、井出弘之「ハーディにふるさとはあるか」東京都立大学『人文学報』一六四（一九八三）頁一—十三、を参照。

11) Merryn and Raymond Williams, “Hardy and Social Class” *Thomas Hardy: The Writer and his Background*. ed. Norman Page (London: Bell & Hyman, 1980) 31

12) Merryn and Raymond Williams, 32, 38-39.

13) Peter J. Casagrande, *Unity in Hardy's novels*. 186-187 カサグランデのこの議論は Peter J. Casagrande and Charles Lock, “The Name ‘Henchard’”, *Thomas Hardy Society Review*, I (1978) 115-18. においてなされた議論を発展させたものである。

14) Peter Widdowson, *On Thomas Hardy: Late Essays and Earlier* (London: Macmillan, 1998) 82-83.

15) John Bayley, *An Essay on Hardy* (Cambridge: Cambridge UP, 1978) 19.

## 『はるか群衆を離れて』 における擬人法

伊 藤 佳 子

ハーディはロンドンの建築事務所に勤務していた 1860 年代の前半に、ジョン・ラスキンの『近代画家論』を読んでおり、<sup>1)</sup> 『トマス・ハーディの生涯』のなかでも幾度か彼に言及している。一方トム・ポーリンは、ハーディの言葉、‘The poetry of a scene varies with the minds of the perceivers. Indeed, it does not lie in the scene at all.’<sup>2)</sup> のなかに、ラスキンが ‘pathetic fallacy’ について論じている有名な章からの影響を認めている。<sup>3)</sup> さらに J. B. プリンは、ハーディの絵画的イメージの使い方には『近代画家論』の影響が認められること、また『はるか群衆を離れて』の第 19 章の羊洗いの池の描写は、スケールが小さいとはいえ、ラスキンが『ヴェニス石』のなかでゴシック様式の地理的ルーツを辿っている箇所との類似を示していることを指摘している。<sup>4)</sup> これらのことを考え合わせると、ハーディとラスキンとの間に、ある接点が見出せるように思われる。

ハーディの自然に対する態度に関しては、一般にロマン派離れが言われている。彼の詩、「私の外部の＜自然＞に」では、少年時代に思い描いたような自然の光輝が、今や失われてしまったのを嘆いている。また「森の中で」では、都会生活に疲れ果て安らぎを求めて入った森の中で、木々が人間と同じく競争者としての姿を晒しているのを見て、自然界も生存競争の場にすぎないと知った失望感を歌っている。さらに「中立的色調」では、池の畔の風景は、愛の破局を迎えた二人とは無関係にそこに存在するだけであり、自然の無意味化が言われている。<sup>5)</sup> ハーディはロマン派詩人、とりわけシェリーを敬愛するなど、ロマン派的心情に憧れる気持を持ってい

たが、これらの詩を読むと、彼がもはやロマン派詩人のようには自然を見ることができなくなっていたと考えられよう。

しかしながら、『はるか群衆を離れて』のテキストを注意して読むと、擬人法、感情移入の表現が散見されるのである。擬人法は 18 世紀から 19 世紀にかけて、特にロマン派詩人によって多用された詩の修辞法の一つであるが、ハーディの小説においても重要な役割を果たしていると思われる。本稿はラスキンの ‘pathetic fallacy’ についての論を参考にしつつ、この作品における擬人法の特徴を明らかにし、それが作品全体とどう関わっているのかを考察しようとするものである。

### I

ラスキンは『近代画家論』の第 3 巻のなかで、ある種の哲学者たちの主張、つまり「＜青＞という語は、大空やリンドウの花を見たときに人間の眼が受容する色彩の感覚を意味し、眼が対象に向けられたときだけこの感じがするのであり、誰もそれを見ていないときは、その感じはその対象によって生み出されないから、それは青くはない。極論すれば、世界のあらゆるものは、それを人間が見たり考えたりしなければ何も存在しない」<sup>6)</sup> という考え方に異議を唱え、「リンドウは人がそれを見なければ青の感覚を生み出さないが、いつもその感覚を生み出す能力は備えているのであるから、リンドウと空はいつも青い」<sup>7)</sup> と反論している。

彼は事物の現れ方を二つ——通常の、そのもの固有の真実の現れ方と、我々が情緒的になっているときの、途方もない虚偽的な現れ方——に分けた上で、後者を虚偽的だとするのは、詩人の主観的感情の興奮がそのような錯覚を起させるからであり、事物そのものの真の能力や特性とは無関係であるからだと論じている。

このことを例証するために、彼はチャールズ・キングズリーの『アルトン・ロック』のなかの一節、‘They rowed her in across the rolling foam – / The cruel, crawling foam.’ を取り上げる。泡は残酷でもなければ這ったり

もしない。生き物の特性が泡にあるとする心的状態は、悲しみのために理性的な判断ができなくなっているからであって、このような表現は‘untrue’だと述べている。このような表現が出てくるのは、波を見た人がそのときの気持を波に投影しているからであり、感情が激するとき、外界の事物の印象に虚偽が生じるのだとした上で、彼は感情を持たない自然現象に、あたかも生き物のごとき感情的属性を与えるところの虚偽を‘pathetic fallacy’と呼んだ。

さらに彼は、文学や絵画において、古代や中世の風景は、事物自体の実際的で非想像的な特質の表現で満足するのに対して、近代の風景は、生命を持たないものにも作者が生きている人間として想像する何かを見出して表現する。従って‘pathetic fallacy’は、「近代人の心情が生み出した特有の表現である」<sup>8)</sup>とも語っている。

ラスキンは、この‘pathetic fallacy’によって激しい情緒を経験しつつも、完全に自己を抑制することができたホーマーやダンテを一流の詩人として高く評価する一方で、‘pathetic fallacy’の病的な過誤に陥ったロマン派詩人を二流の詩人と見なし、自分自身をこのグループに入れたのであるが、彼は‘pathetic fallacy’を全面的に否定しているわけではない。彼が「残酷な泡」という表現を‘untrue’だとしたのは、感情的惑溺による不確かな言葉遣いが事物の本質から目をそらせるからであり、そのことに警鐘を鳴らしているのである。

それではラスキンは、詩人たちが外界の事物に生きたものの性質を読み込んでゆく傾向を、なぜ一つの過誤と見なしたのであろうか。彼は青年期においてはロマン派的な自然観を持っており、自らを‘nature’s priest’と見なす点において、ワーズワスの後継者であった。<sup>9)</sup> このように彼が見た自然の世界は、彼のロマン派的ヴィジョンによって半ば色付けされていたがゆえに、過度の感情的惑溺を戒めることによって、自己の内なるロマン派的志向を規制しようとしたのだと思われる。<sup>10)</sup>

さてハーディの詩のなかには、散文作品と関連するものはいくつかある。

例えば、「森の中で」と『森林地の人々』、「シダの茂みのなかの幼年時代」と『日蔭者ジュード』、「家系図」と『ダーバヴィル家のテス』との間には各々同じモチーフ、即ち「ダーウィンの弱肉強食の世界」、「大人になりたいくないという願望」、「先祖の性行の模倣者」を見出すことができよう。またその心的態度において、詩と散文作品との間には連続性が認められる。<sup>11)</sup> 例えば「今年最後の菊」では

### The Last Chrysanthemum

Why should this flower delay so long  
To show its tremulous plumes?  
Now is the time of plaintive robin-song,  
When flowers are in their tombs.

Through the slow summer, when the sun  
Called to each frond and whorl  
That all he could for flowers was being done,  
Why did it not uncurl?

It must have felt that fervid call  
Although it took no heed,  
Waking but now, when leaves like corpses fall,  
And saps all retrocede.

Too late its beauty, lonely thing,  
The season's shine is spent,  
Nothing remains for it but shivering  
In tempests turbulent.

Had it a reason for delay,  
Dreaming in witlessness  
That for a bloom so delicately gay  
Winter would stay its stress?

— I talk as if the thing were born  
With sense to work its mind;  
Yet it is but one mask of many worn  
By the Great Face behind.<sup>12)</sup>

第5スタンザまでは、咲き遅れた菊に対する感情移入の言葉が連ねられているが、最後のスタンザでは、菊は背後にある「巨大な顔」が被っている多くの仮面の一つにすぎないという認識を示している。この「巨大な顔」とは、無意識的、盲目的に働く巨大な自然機構を示唆するものであるから、菊が寒さに震えながら咲いているのは、季節の一現象にすぎないと見なすのである。このようにこの詩においては、外界の事物に一旦感情移入するものの、最後にはそれを突き放して覚めた見方をしていることが分かる。この感情移入とその抑制という心的態度を、自然描写が数多く取り入れられている、『はるか群衆を離れて』のテキストのなかで探ってみてみたい。

## II

第2章冒頭は、ノークームの丘一帯の風景描写で始まる。次の一節は、特に聴覚に訴える描写である。

The hill was covered on its northern side by an ancient and decaying plantation of beeches, whose upper verge formed a line over the crest, fringing its arched curve against the sky, like a mane. To-night these trees sheltered the southern slope from the keenest blasts, which smote the wood and floundered through it with a sound as of grumbling, or gushed over its crowning boughs in a weakened moan. The dry leaves in the ditch simmered and boiled in the same breezes, a tongue of air occasionally ferreting out a few, and sending them spinning across the grass. A group or two of the latest in date amongst the dead multitude had remained till this very mid-winter time on the twigs which bore them, and in falling rattled against the trunks with smart taps.<sup>13)</sup>

ここでは突風が林の木々を「殴りつけ」、林のなかを愚痴をこぼしながら「のたうち回り」、低く呻きながら梢の上を押し渡ってゆくというように、風が擬人化されている。「ほとんどすべての木々がそれぞれの種類によって姿ばかりでなく声を持っている」<sup>14)</sup> のと同様、風もその強さや音色によ

って、‘grumble’、‘moan’ と様々な声を発するのである。落葉が風に煽られて舞い狂うさまは、シェリーの「西風の賦」を彷彿させる。

ここから視点は、地上から天空へと移ってゆく。

To persons standing alone on a hill during a clear midnight such as this, the roll of the world eastward is almost a palpable movement. The sensation may be caused by the panoramic glide of the stars past earthly objects, which is perceptible in a few minutes of stillness, or by the better outlook upon space that a hill affords, or by the wind, or by the solitude; but whatever be its origin the impression of riding along is vivid and abiding. The poetry of motion is a phrase much in use, and to enjoy the epic form of that gratification it is necessary to stand on a hill at a small hour of the night, and, having first expanded with a sense of difference from the mass of civilized mankind, who are dreamwapt and disregardful of all such proceedings at this time, long and quietly watch your stately progress through the stars. After such a nocturnal reconnoitre it is hard to get back to earth, and to believe that the consciousness of such majestic speeding is derived from a tiny human frame. (47 underline mine)

晴れた冬の真夜中、風が蕭々と吹き渡るこの丘の上に一人立っていると、「東へ東へと回ってゆく地球の自転が手に取るように感じられる」という表現から、まだ特定できないが、語り手と思われる人物の存在が意識される。その人物は天体が運行しているという厳かな印象に打たれて、宇宙の広大さと荘厳さに圧倒されると同時に、この「厳かな運行の意識がちっぽけな人間の体から出てくるのだ」と感じるほど宇宙との一体感を味わっている。このことは、地球 ‘the world’ に対して直接呼びかける ‘your’ という語によっても明らかであろう。

誰もいないと思われたこの風景のなかから、突如としてフルートの音が聞こえてきて、丘の上の人物はオークであると分かる。彼は羊のお産の世話をしており、オリオン座やカシオペア座、ペガサス座などの位置から夜の時刻を確かめると、「一時だな」(50) とつぶやく。彼の淡々とした物言いは、宇宙との神秘的な一体感から現実意識に戻っていることを示すもの

である。彼は満天の星を仰ぎながら、それらを素晴らしい「芸術作品」(50)として鑑賞すると同時に、その高度によって時間を読むことのできる「重宝な機械」(50)だとも考える。

このような彼の自然への接し方は、『帰郷』のトマシンと同じものである。彼女にとって、「顔にぶつかる雨のつぶてはサソリではなくてただの雨粒」<sup>15)</sup>であり、エグドン・ヒースは「怪物でも何でもなくて、人格を持たない、果しなく広がる荒野」<sup>16)</sup>にすぎないからである。オークもトマシンも「自然」に悪意や優しさを読み込まず、それを客観的に見ることができる人物である。

バスシーバの農場で羊毛刈りが行われる季節は、「すべての緑は瑞々しく、葉の気孔という気孔はすべて開き、茎という茎は脈々ときそって流れる樹液のためにふくらんでいた」(167)と豊かで生命の溢れた自然が描かれている。ところが、麦の収穫後には嵐が襲って来る。またトロイは、ファニーの死により悔恨の念に駆られて、彼女の墓の周りに草花を植えるが、ウェザベリー教会の塔の樋嘴は、彼のロマンティックな試みをあざ笑うかのごとく、その草花に「復讐」(323)の雨を注ぐのである。

The flowers so carefully planted by Fanny's repentant lover began to move and writhe in their bed. The winter-violets turned slowly upside down, and became a mere mat of mud. Soon the snowdrop and other bulbs danced in the boiling mass like ingredients in a cauldron. Plants of the tufted species were loosened, rose to the surface, and floated off. (323)

褐色の土はチョコレートのようにかき回され、草花は苗床で「身悶えし」、球根類は大鍋で煮られるごとく沸き返って「踊る」。ここでも草花の擬人化が見られる。このように自然はいつも慈愛に満ちているわけではなく、時には悪魔的な破壊力を発揮する。ハーディの描く自然は両義的だと言える。

ところでもう一人の農場主ボールドウッドは、生真面目な中年の独身者

であり、これまで女性に対して全く関心を示さないばかりか、周りの風景も眼に入らないほど頑なに自分の世界に閉じこもってきた。ところがバスシーバからヴァレンティン・カードを受け取った後では、これまでの落ち着きをすっかり失い、激情の虜になる。早春の頃、彼は偶然彼女の姿を牧場で見かけると、以前の無関心な態度を捨てて彼女に声をかけようとする。‘He approached the gate of the meadow. Beyond it the ground was melodious with ripples, and the sky with larks; the low bleating of the flock mingling with both.’ (148) このとき彼の眼には、周りの景色が歓びに満ちあふれたものに映っていることは明らかである。このようにして威厳の人ボールドウッドは、彼女への恋ゆえにその威厳を失い、理性をかなぐり捨てて空想的な情熱に身を委ねてゆくようになるが、トロイの出現が彼の行く手を阻む。彼がトロイとバスシーバの結婚を知り大きな衝撃を受けると、ウェザベリーの丘や草原は‘the Mournful Fields’ (249)へと一変する。

自然界の様相がその時々の人間の心理状態を反映するというモチーフは、「件の王の実験」においても窺える。求婚するため恋人の家に出かける男の眼には、自然は光輝あふれんばかりであるが、彼女の死に直面すると、たちまち暗黒の世界と化するのである。また『ダーバヴィル家のテス』においても、同じモチーフが用いられている。アレックとの一件後、故郷に戻ったテスは、「冬の小枝のかたく包まれたつぼみや樹皮の間にうなる真夜中の風や疾風」<sup>17)</sup>を、自分に対する激しい非難の声として聞く。「世界は心理的現象にすぎないもので、外見と実体とは同じである」<sup>18)</sup>という語り手の言葉は、‘pathetic fallacy’と言えよう。<sup>19)</sup>もっとも語り手は、これは「テスの空想が生んだ、悲しい間違った創造物」<sup>20)</sup>であると述べていることから、自然に意味を読み込んでいるテスと異なるスタンスをとっていると思われる。

さてバスシーバは恋人トロイと、彼女の約束違反を執拗に咎めるボールドウッドとの板挟みになって、すっかり自制心を失う。ボールドウッドがトロイを罵って去った後、彼女が見上げる夕暮れの空は、荒れ模様の天候

の兆しを見せる。‘Amaranthine glosses came over them then, and the unresting world wheeled her round to a contrasting prospect eastward, in the shape of indecisive and palpitating stars. She gazed upon their silent throes amid the shades of space, but realized none at all. Her troubled spirit was far away with Troy.’ (225) 途方に暮れて道端に座り込む彼女の、懊悩する心は ‘indecisive and palpitating stars’ に投影されており、彼女は「ものいわぬ星の嘆き」をじっと見つめるのである。

しかし、刈り入れ祝賀とトロイとの結婚披露を兼ねた宴がたけなわの頃、嵐が襲ってくると、彼女はオークと力を合わせて収穫したばかりの麦におを守る。オークやバスシーバにとって、嵐は自然現象の一つにすぎない。彼女は星に自己を投影する一方で、嵐という厳しい現実と闘わねばならないのである。

以上の例から、感情移入する場合でも、すぐに客観的事実認識に立ち戻っていることは明らかであろう。自然に対する主観的な見方は、客観的な見方によって直ちに中和されると言えるのではないだろうか。<sup>21)</sup>

### III

それでは、この ‘pathetic fallacy’ は、作品全体とどのように関わってくるのだろうか。それを考えるときに、以下の語り手の言葉は注目すべきであると思われる。

第2章で、バスシーバと叔母が小屋のなかで牛の世話をしているのをオークが小屋の屋根の孔からのぞき込みながら、二人の会話を聞いて娘の顔を見たいと思うのだが、彼女がオーバーをかぶっているのと、自分が高い所から見下しているのとで顔を見ることができないと分かり、細かい所は想像してみようとする。‘In making even horizontal and clear inspections we colour and mould according to the wants within us whatever our eyes bring in.’ (52) 「内心の欲求に従って眼に見えるものに色をつけたり、それをかたどったりする」ことは、‘pathetic fallacy’ だと言えよう。語り手は、視覚の解

釈は見る者の気質、心理的傾向などによって左右されるということを示唆しているのであるが、<sup>22)</sup> この視覚と解釈の関係は、作中人物の行動と密接に結びついていると思われる。

バスシーバは初めてオークにプロポーズされたとき、自分は「男の持ち物みたいに思われたくない」(64) と語り、「私を手なづけてくれる人がほしいの。あなたはそんなことはできないわ」(66) というほど、勝ち気で、独立心に富んだ女性である。だが、穀物取引所で美しい女農場主として皆の注目を浴びるなかで、ただ一人ボールドウッドに無視されると、彼女のプライドは大いに傷つけられ、戯れに、「私と結婚して」という封印のついたヴァレンタイン・カードを、相手がそれをどう受け止めるかということまで考えずに送ってしまう。そして、彼がそれを真に受けて自分に夢中になってくると、彼の激情に恐怖感すら覚え、彼を忌避するようになる。そこへ突然、貴族の落胤という触れ込みの、手練手管に長けたトロイ軍曹が現れる。

バスシーバとトロイの最初の出会いは、彼女が夜、屋敷の見回りをしてた樅の林のなかである。暗闇のなかでがんだうの明かりが照らし出した、真紅の軍服に金ボタンという華やかないでたちのトロイに彼女はすっかり眩惑され、「魔法の早変わり」(184) に会ったと思う。その後、シダの間の窪地でトロイの、稲妻のような見事な剣さばきに目眩み、彼女は「一瞬、あたりの雰囲気が一変」(204) したとを感じる。この剣の舞の後、彼女は、控え目なオークやボールドウッドには真似できないような大胆な行為に及ぶトロイの官能的魅力に屈服する。その結果、正常な判断力を失い、「その欠点が女の目の届かない奥底に横たわり、その派手な点があからさまにうわべにでている」(208) トロイの、真の姿が見えなくなってしまうのである。

語り手は、我々の視覚がいかにも不完全で誤りを犯しがちであるかを、子牛の例を挙げて説明する。バスシーバと叔母が生まれたばかりの子牛の世話をしているとき、子牛はものを見るという現象に慣れて間もないので、

ぼんやりと二人の女を見たり、月と間違えてランタンの方へ時々首を曲げたりするのだが、「間違えたのは、まだ生まれてまもなくで、本能が経験によって訂正される暇がほとんどなかった」(51) からだと述べている。

トロイと知り合った頃のバスシーバもこの子牛同様、人生経験が浅く、視覚が未発達状態であったと言えよう。男性に伍して農場経営に携わっているといっても、彼女の知る世間とはウェザベリーという狭い農村社会だけである。彼女がトロイの計略にたちまち嵌るのは、「このような出来事に慣れていなかった」(207) からである。語り手は、「彼女の紛れもない欠点は、彼女が何かに反対するとき、はっきりと表れすぎるほどだったが、彼女が何かを好いているときにはあまりはっきりと表れなかった。物体に、他と区別するための彩りを与えるのは、物体の吸収する光線ではなくて、それが反射する光線であると同様、人も、その善意は性質だと見なされず、その人の抱く嫌悪や敵意によって特色づけられる」(173) と、目に及ぼす光の影響のメタファーを用いてバスシーバに言及し、視覚の限界を語るのである。

ファニーの死によってトロイの欺瞞が暴露され、バスシーバとトロイの結婚生活は破綻する。トロイが出奔して数年後、ボールドウッドは、自分が主催するクリスマス・パーティに突然現れたトロイを見て、バスシーバとの結婚の望みが断たれたと思って彼を撃つ。バスシーバは瀕死の夫を膝に抱いて、オークに事情を説明し、医者を呼んでくるよう指示する。「彼女が、このように落ち着いた調子で、簡潔に事件を説明したのは、悲劇的な絶叫にもまして、人の心に迫り、どういうわけか、居合わせた一人一人の心の中の歪んだ映像のピントを、きちっと合わせるような力を持っていた」(381) と、ここでも光学のメタファーが使われ、彼女の視覚が経験によって矯正され、他の人たちの視覚を調整できるまでになっていることが語られている。

さらに、視覚に十分な信頼性が与えられていないのは、一つには、多くのエピソードが黄昏時や夜に起こるからであろう。そのように視界が定か

ではない状況では、人は判断を誤らせがちであるからである。例えば、トロイの拍車がバスシーバのドレスの裾に絡まった樅の林は、真夜中ともなれば「エジプトにふりかかった九番目の天罰」(183) と同じく、真つ暗闇となるのである。また、バスシーバがパースに滞在するトロイのもとへ馬を走らせるのは、「ウェザベリーの村が墓場の静けさになり、生きている人間も死者のように眠っている」(226) 真夜中である。彼女はトロイとの結婚を取りやめるために出かけたにもかかわらず、ウェザベリーに戻ってきたときにはトロイと結婚しているのである。

このように考えると、透徹した洞察力を持ち、正しい現実認識ができるのはオークではないだろうか。彼は「いろいろなことの真ん中に立ちながら、そのなかにある自分の立場をひいき目に見るようなことはせずに、広く周囲の事情を静観することができる」(304) 人物である。トロイとは対照的に、すぐに目につく彼の短所にこだわり、「鉱石に含まれた金属」(208) のように地味な彼の長所や、人間的価値にバスシーバが気付くのは、数々の経験を積んでからである。

バスシーバ、オーク、トロイがそれぞれ成功するにせよ、失敗するにせよ、それは彼らの道徳的判断を通して、つまり、彼らが見たものを解釈し、それに基づいて行動する彼らのやり方を通してである。<sup>23)</sup> 『はるか群衆を離れて』は、語り手による視覚の限界への言及が示すように、バスシーバをめぐる三人の男性との関係のなかで、彼女の歪んだ現実認識が次第に矯正されてゆく過程を描いたものと見なすことができよう。

## 結論

ハーディとラスキンの、風景に対するレスポンスには共通なものが見出せるように思われる。彼らは自己内部にロマン派的心情を蔵しながらも、その表出を極力抑制しようとした。これまで見てきたように、『はるか群衆を離れて』の風景描写には擬人法や感情移入の表現が認められる。もっともその場合でも、反対のベクトルに向かう力が同時に働いて、それを中

和していることは否定できない。ハーディは、感性的にはロマン主義に対する憧憬を持っていたと思われるが、時代の思想風土ゆえに、ロマン派的な自然観を放棄せざるをえなかった。そのため、感情移入しようとする瞬間に、客観的認識によって自然界を見ようとする態度に引き戻されるのであろう。この作品における擬人法には、このような一体感と距離感という相拮抗する力が働いていることは明らかである。

さらに、‘pathetic fallacy’を視覚と解釈の関係という観点から捉えると、この作品は、いかにバスシーバの視覚が経験によって矯正されてゆくのか、つまり、視覚と解釈の関係が中心的テーマの一つであると見る事ができよう。

## 注

\* 本稿は日本ハーディ協会第46回大会（2003年11月8日 於：学習院大学）における口頭発表原稿に加筆修正を施したものである。

- 1) Richard L. Purdy and Michael Millgate, eds. *The Collected Letters of Thomas Hardy* Vol. I (Oxford: Clarendon Press, 1978)1.
- 2) Florence E. Hardy, *The Life of Thomas Hardy* (London: Macmillan, 1962) 50.
- 3) Tom Paulin, *Thomas Hardy: The Poetry of Perception* (London: Macmillan, 1975) 18.
- 4) J. B. Bullen, *The Expressive Eye: Fiction and Perception in the Work of Thomas Hardy* (Oxford: Clarendon Press, 1986) 63.
- 5) Susan E. Lorsch, *Where Nature Ends: Literary Responses to the Designification of Landscape* (London and Toronto: Associated University Presses, 1983) 81.
- 6) John Ruskin, *Modern Painters* Vol. III (London: George Allen, 1904) 161-2.
- 7) Ruskin 162.
- 8) Ruskin 178.
- 9) Kenneth Clark, *Ruskin Today* (Harmondsworth: Penguin Books, 1964) 85.
- 10) Harold Bloom, ed. *The Literary Criticism of John Ruskin* (New York: Anchor Books, 1965) xxv-vi.
- 11) 森松健介 『19世紀英詩人とトマス・ハーディ』(中央大学出版部, 2003) 4.
- 12) James Gibson, ed. *Thomas Hardy: The Complete Poems* (London: Macmillan, 2001) 149.
- 13) Thomas Hardy, *Far from the Madding Crowd* (London: Macmillan, 1974) 46. 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) — . *Under the Greenwood Tree* (London: Penguin Books, 1998) 7.
- 15) — . *The Return of the Native* (London: Macmillan, 1975) 365.

- 16) *Return* 365.
- 17) Thomas Hardy, *Tess of the d'Urbervilles* (New York: Norton, 1965) 67.
- 18) *Tess* 67.
- 19) Penny Boumelha, *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form* (Sussex: The Harvester Press, 1982) 130.
- 20) *Tess* 67.
- 21) Jean Brooks, *Thomas Hardy: The Poetic Structure* (New York: Cornell UP, 1971) 162.
- 22) Bullen 82.
- 23) Bullen 77.



## *The Mayor of Casterbridge*

「妻売り」と「スキミントン」言説をめぐって

野村 京子

### はじめに

Thomas Hardy の小説のなかでは、*The Mayor of Casterbridge* (1886) は特異な印象を読者に与える作品である。その特異性は、ウェセックス版 (1912) の「序文 (Preface)」で Hardy が、“The story is more particularly a study of one man’s deeds and character than, perhaps, any other of those included in my Exhibition of Wessex life” (25) と書いているように、主人公 Henchard の激情的性格と行動、それに起因する没落と死に焦点を当てている点と、半農・半商業地的特性がある町キャスターブリッジ (Casterbridge) の共同体と住民の迫力ある描き方にある。Hardy のパストラル小説においてはギリシャ悲劇の「コーラス」の役割を演じていると言われる住民が、この作品ではその役割を越えて、Henchard の没落や愛人 Lucetta の死に大なり小なり関与するという重要な役を担っている。その背景には、Henchard を含む中心人物たちと、住民との間に社会的緊張を生む共同体の不調和が見られる。キャスターブリッジ共同体の中に孕む緊張は、物語の後半において「スキミントン (skimmington)」<sup>1)</sup> という住民の示威行動へと発展し、結果として Henchard は共同体からはじき出され、悲劇的最後を迎える。彼の悲劇の直接原因が彼自身の性格・行動にあるにせよ、Hardy は「スキミントン」という古い民衆慣習を本作品のなかに取り入れることで、個人と共同体の関係、言い換えれば共同体のあり方に問題を投げかけ、Henchard の悲劇に社会的意味を持たせている。

民衆慣習というコンテキストから、「スキミントン」と同じ俎上に乗る

のは、冒頭の Henchard が妻を売るエピソードである。テキストの表層では、夫が妻を他の男に売り渡す行為は、道徳的観点から許されることではないと読まれる。ゆえに、妻を売るエピソードは、Henchard が生涯贖罪していかなければならない罪人であるというプロットの題材となっている。しかし、Hardy が綿密に描くこの場面から、単に「妻売り＝道徳的罪」という解釈だけではない別の側面を窺うことができる。少なくとも、公衆のなかで妻の競売が成立したことは、社会的に「妻売り」を容認する土壌が共同体にあったであろうと推察される。この意味で、「妻売り」は道徳的観点からだけでなく、歴史的・社会的観点から評価されなければならないのではないか。

これまで、Hardy の「妻売り」と「スキミントン」両エピソードには常に<センセーショナル>という形容詞が被せられ、異常な事件ゆえに読者の好奇心を掻き立てる題材としての評価に重きがおかれている。問題は、このような評価に道徳的先入観が見られることである。本稿では、史実としての「妻売り」と「スキミントン」慣習を基に、その歴史的言説を Hardy がこの作品のなかでどのように再構築したかを検証することで、本作品の中で表象された「妻売り」と「スキミントン」の意義を探ることを目的とする。

### I

そもそも、「妻売り」と「スキミントン」といった古い民衆慣習は社会の中心から無視された周縁の社会現象であった。しかし、歴史家 E. P. Thompson がイギリスの民衆文化史に新たなパースペクティブを提供したことはよく知られている。Thompson は下層階級の労働者・農民に光をあて、<粗野で無知な民衆>というステレオタイプな表象から脱皮した生の民衆の姿を呈示した。<sup>2)</sup> こうした民衆文化への視線は本作品の批評にも影響しているようだ。

初期の批評を代表するのは John Paterson の悲劇論である。Paterson は、

*The Mayor of Casterbridge* を伝統的悲劇の係累に入れ、“Henchard stands for the grandeur of the human passions” (346) と評価する一方で、「妻売り」や「スキミントン」等の史実（彼は占い師のエピソードも加えている）に関しては、物語の背景としての重要性は否定しないまでも、“To describe the dominating motive of the novel as therefore realistic, however, would be not only to underestimate, but also to leave largely unexplained, the great vitality that it ultimately generates” (359) と論じている。Peterson の論を受け継いで、評価は Henchard の内面の葛藤に向けられ、悲劇の主人公として容認できるのかどうかを中心に展開され、「妻売り」や「スキミントン」は題材のひとつにすぎないものになっている。たとえば、Ian Gregor は、「妻売り」に関しては、“little literary-critical interest” (129)、「スキミントン」については、“it is difficult not to regard the whole episode as one of those which he felt had been forced upon him by the constant demand made by the serial form for continuous plotting” (130) と述べ、このふたつの事件を過小評価している。

一方、Henchard の悲劇を社会的・文化的コンテキストと関連させた批評も多い。Noorul Hasan は、農村地帯における商業市特性を持つ町キャスターブリッジに内在する本質に迫る。特に、一種の暴動である「スキミントン」が発生する貧民街ミクスン・レイン (Mixer Lane) に注目し、この共同体の社会構造は、ゲマインシャフト性とゲゼルシャフト性の対立にあるとして、その激しい衝突が Henchard の悲劇の要因になっている、という観点から “*The Mayor of Casterbridge* is the story of one and the story of his culture” (79) と結論している。似た視点で、より詳細にミクスン・レインの墮落した住民の実態を論じている William Greenslade は、Thompson を引用してその住民の示威行動は “the symbolic act of charivari” (423) であると論じている。しかし、残念なことに、住民と Henchard との相互関係まで言及していない。また、Penelope Vigar は、「妻売り」や「スキミントン」に紙面を割いて分析しているが、その社会的意義ではなく、象徴

性に視点を向け、「妻売り」は “fantastic reality” (157) なものであり、「スキミントン」は、Henchard と Lucetta の “the imaginative distortion of the truth” (164) を表すものと述べている。以上の論を踏まえて、まず、「妻売り」事件を、次に「スキミントン」事件を見ていきたい。

テキストの表層では、冒頭の「妻売り」場面は、Henchard 個人の罪と罰に深く関与している。妻子を水夫に売ったことを後悔して、Henchard は贖罪としてその後 21 年間にわたり禁酒と節制を自らに強いて、市長の地位に上る。その罪悪観は過去の亡霊の如くつきまとい、因果応報的な罰を加え苦しませる。だが、実際に、「妻売り」はそれほどの罪なのであるうか。彼の苦悩をより悲劇的にするには、「妻売り」以上の大罪、たとえば殺人でもよかったのではないか。第一章すべての紙面を割いて、妻の売買を詳細に描く Hardy に何か他の意図があるようだ。

Michael Millgate によると、Hardy はこの作品を執筆する二年前から、地方新聞、*Dorset Country Chronicle* に掲載された 1826 年以降の記事をまとめて読み、同時代のドーセットにおける社会生活を丹念に調べており、特に、「妻を売買する」記事は彼の関心をひいたとのことである (248)。Hardy の「妻売り」に関する知識がどの程度のものであったのかは明らかではないが、この「妻を売る」エピソードを読む限り、かなりの情報を得ていたと思われる。

まず、イギリスの「妻売り」慣習の実態を簡単に説明しておきたい。これに関しては、E. P. Thompson と Samuel Pyeatte Meneffee を参考にする。<sup>3)</sup>

調査方法・記録に若干の違いはあるが、両氏によると、「妻売り」の記録は、イギリス南部と中部地方で、1760 年から 1880 年までに約 300 例あったということである。その検証結果を大まかに纏めると、「妻売り」慣習は儀式的要素があり、1) 公共の市場、または宿屋での売買。2) 女性の首には縄がつけられる。3) 不義でない証拠として契約書の作成。4) 事前の通告。5) 競売人の介在。6) 金銭での取引。7) 妻の同意。等の条件が売買手続に必要であり、この手続きに基づいて行われた「妻売り」

は民衆のコンセンサスを得た「離婚」の儀式として承認されたとのことである。「妻売り」が離婚のひとつの手段であるという説の背景には、当時の結婚・離婚制度がある。1857年の「離婚・婚姻事件法」制定以前のイギリスでは、原則として結婚解消は不可能であったし、この法が制定されても、莫大な費用と女性に不利な内容は、一般民衆の離婚を容易にすることはなかったのである。

では、具体的に Hardy が「妻売り」をどのように表象しているか分析したいが、その前にこの場面に関する論を三点あげて、Hardy の「妻売り」に向けられた三者の視線の相違に注目したい。

Had he lived a few decades later than he did, Hardy might have argued that the opening scene of the novel, partly because it does rest on a firm historical foundation, embodies a mythic kind of truth. (Howe 367)

The auction of Susan Henchard lacks ritual features: the purchaser arrives fortuitously and bid on impulse. Hardy succeeds admirably, in his reconstruction of the episode and in his disclosure of its consequences, in presenting the general popular consensus as to the legitimacy of the transaction and as to its irrevocable character [...] (Thompson *Custom in Common* 405)

It seems probable that in addition to the sources quoted in his commonplace book, Hardy was familiar with more recent (if sometimes secondary) accounts of the institution and used these in his work. [...] It is ironic that Herd's well-known account occurs in an area sparsely represented in the corpus of sales and that the institution's existence was actually challenged by many Victorian readers. (Menefee 203-204)

最初の引用文は Irving Howe からである。Howe は「妻売り」の歴史的信憑性は問題ではないと断ったうえで、事実の神話的側面を強調している。つまり、妻の売買は、出世のために足手まといとなる妻子からの解放を望む

男性の幻想として引き付けられるものと指摘する。次の引用文は Thompson からである。Thompson は、この競売には儀式性が欠如しているが、史実の再構築と取引の正当性を認める民衆のコンセンサスが呈示されていると高く評価している。最後は Menefee からである。Menefee は Thompson より具体的にいくつかの「妻売り」の事例と Hardy の記述とを比較検討し、類似点を洗い出している。結果として、Hardy がこの史実の背景に精通していたと推測しているが、同時にこの慣習の存在はヴィクトリア朝の読者にはその存在が疑われたと指摘している。この点に留意する必要があるようだ。

ここで問題にしたいことは、Hardy の「妻売り」が史事に即したものであるかどうかではなく、そこに向けられた視線の相違である。特に、Howe と他の二人の差異は顕著である。出版年数、研究分野の違いを考慮しても、Howe のなかには、「妻売り」に対する受け身の姿勢、言い換えれば、イギリス文明社会の隠れた恥部に触れたくない気持ちが見え隠れする。それは、Menefee が指摘するヴィクトリア朝読者の拒否反応と並行する。だが、「男性の幻想」説を無視することもできない。Hardy の「妻売り」表象には、男性の視線が色濃く反映されているからである。したがって、「男性の幻想」・「民衆のコンセンサス」・「ヴィクトリア朝読者の忌避」をキーワードとして読むと、Hardy の「妻売り」から、この慣習の現実性と虚構性の関係が浮き彫りになる。

この物語では、冒頭から読者は夫婦の絆がいまにも切れそうな一組の子連れ若夫婦の情景に引き付けられる。夫は村から村へと渡り歩く干し草刈りを職業とする若者で、彼の様子から妻も子供もやっかいな荷物であることが分かる。その男の現在の生活への閉塞感は酒の勢いを借りていっきに爆発する。市が開かれている田舎町ウェイドン・ブライアーズ (Weydon-Priors) の安食堂での出来事である。その男 Henchard の結婚解消への潜在的願望がどのぐらい強いものであるかは、“If I were a free man again, I'd be worth a thousand pound before I'd done o't”<sup>9)</sup> の一言が如実に示

す。加えて、テント外での馬や牛を競る声は、その願望を増幅する。“I don’t see why men who have got wives and don’t want ’em shouldn’t get rid of ’em as these gipsy fellows do their old horses, [. . .] Why shouldn’t they put ’em up and sell ’em by auction to men who are in need of such articles?” (32)

Henchard の妻を売る動機が、<男の野心を実現するためには価値のない妻から解放されること>であることは間違いない。この点では、前述した Howe の「男の幻想」説もうなづける。Ian Gregor も、“I think it is possible to make too much of the particulars of this vivid and bizarre scene, so that the whole emphasis falls on the act of selling itself, the reduction of a person to a commodity. [. . .] His [Hardy’s] eye is not so much on money, as on the notion of ‘freedom’” (119) とこの場面の基調は「男の自由願望」であると論じている。しかし、一方で、こうした見方は、フェミニストの攻撃的にもなっている。たとえば、Elaine Showalter は Howe の説には女性を男性の所有物と見なす男性の権威主義があると非難している (178-179)。いずれにせよ、Henchard の先の言葉だけを切り取れば、彼が、“the ruin of good men by bad wives, [. . .] the frustration of many a promising youth’s high aims and hopes and the extinction of his energies by an early imprudent marriage” (31) との Hardy の言い訳ともいえる説明の代弁者になっていることに変わりはない。

結婚・離婚問題は Hardy が生涯持ち続けた中心テーマの一つであることはよく知られている。Henchard と同じ思い——「自由＝離婚」——は後期の作品 *Jude the Obscure* (1886) の主人公 Jude にも顕著である。Jude は Arabella との軽率な結婚を、自由を束縛するだけでなく、志を達成する道の障害と見る。彼は法的な夫婦関係を解消できぬまま Arabella と別れ、Sue との同棲生活をおくるが、悲惨な結末に終わる。Jude の挫折感は、程度に差があれ、結婚という制度に翻弄されたという点では、Henchard と共通するものである。Jude や Henchard が望む自由は、フェミニズムの観点からは一方的な男性の身勝手な言い分として非難されて当然だが、当時の

結婚・離婚制度を考慮すると、自分に似つかわしくない妻に苦しむ夫のフラストレーションが表現されている。しかし、売られる妻の立場はどうであったのか。人間を売買する行為が、道義的にも、法的にも許されない今日の観点からではなく、ヴィクトリア朝という時代のコンテキストから見ると、Hardy の別の視点が浮上する。

*Jude the Obscure* の中で、Hardy は Sue を通して当時の結婚制度を批判し、その本質に迫っている。彼女は Phillotson との結婚の際、“According to the ceremony as there printed, my bridegroom chooses me of his own will and pleasure; but I don’t choose him. Somebody gives me to him, like a she-ass or she-goat, or any other domestic animal” (190) と形式的な宗教結婚の欺瞞を激しく糾弾する。Sue は 19 世紀末の進歩的女性であるが、その批判の根っ子には妻を家畜のように売買する「妻売り」と重なる部分がある。このことは、「妻売り」慣習にむけられた Hardy の視線の二面性を呈示する。つまり、一方で男性の潜在的願望を正当化する姿勢を見せながら、他方で男性の所有物として扱われる女性の苦しみに共鳴しているのである。この視線は、Henchard の売られる妻 Susan の描写の中にも見受けられる。

前述したように、「妻売り」を儀式として容認するには妻の同意が必要である。このことは「妻売り」慣習が奴隷売買や人身売買と異なる重要な点である。勿論、Susan は Henchard の要求に積極的同意を示してはいないが、少なくとも消極的には、同意を与えている。発端においては Susan は Henchard の行為を冗談としか把握していない。しかし、ふたりの間では、以前から妻売り慣習が結婚解消のひとつの手段であるという共有認識はあったようだ。買い手の水夫 (Newson) が、“’Tis quite on the understanding that the young woman is willing” (35) と取引成立の最終条件に妻の同意を求めた時、Henchard は、“She is willing, provided she can have the child. She said so only the other day when I talked o’t ! ” (35) とふたりの合意を表明している。最終的に、Susan も買い手の “That you swear?” との念押しに、“I do” (35) と承諾を与えている。さらに、留意すべき点は、Susan が指輪

と共に夫に投げつけた別離の言葉である。“I’ve lived with thee a couple of years, and had nothing more temper! Now I’m no more to’ee; I’ll try my luck elsewhere. ’T will be better for me and Elizabeth-Jane, both” (35). この言葉から、今までの不幸な結婚生活や Henchard の残酷な仕打ちへの妻の激しい怒りだけでなく、未来の生活（再婚）への挑戦と期待が容易に窺われる。このように、Hardy の「妻売り」は夫だけでなく弱い立場の妻にも離婚と再婚の機会を与える役目を果たしているのである。

さらに、前述したように、儀式としての「妻売り」を成立させる条件として、公共性—公共の市場と参加する民衆—が必要である。Hardy の「妻売り」においても、市に集まるさまざまな職業の住民が参加し、Henchard が妻を競売にかけ、売買を完了する手続きに一役買っている。公共性に関しては、近藤和彦は、「婚姻解消と再婚という個人的レベルの問題を公衆の前にさらすことによって、地域の人々の制裁と承認を得なければならなかった。」さらに、「中世以来イギリスでは、公正な商取引は公共の市場で行うことが定められていた。」と説明している (18-19)。

このように、Hardy の描写に公共性があることは認められるし、Hardy 自身十分それを意識していることは明らかである。また、「妻売り」が夫と妻相互の結婚に関わる問題を呈示していることも領ける。だが、先の Thompson が指摘している「Susan の競売に共同体のコンセンサスがある」ということに関してはいささか問題があるようだ。この場面には共同体としての統一したコンセンサスが見られないのである。その理由の一部は、売り手の Henchard も、買い手の水夫 Newson もよそ者であり、ウェイドン・プライアーズ周辺の共同体の一員ではないことにあるが、その大部分の理由は、Hardy の描き方にある。この場面の始まりでは、店の客たちが Henchard が妻を売ることに同調する雰囲気がかかれてい

Hardy はユーモアと陽気な笑いをいれて、慣習的性格を持たせようとしている。だが、売られる妻に客が同情をいさくように配慮し、あくまでも、語り手に品物として妻を売る行為そのものが、‘the willful hostilities of

mankind’ (35) であると批判させることを忘れはしない。こうして、「妻売り」にむけられた寛容と否認の視線ははじめは互いに交錯しているが、最終的に語り手の否認の視線に吸収されている。売買が完了した後、客たちは、“some little sense of having countenanced in defensible proceeding (36)” との罪悪観を持つように仕向けられる。ここから、この場面の基調は一気に否認の方向、つまり、「妻売り」を罪とする方向へと進む。共同体の是認を得ないで新たな人生を歩もうとする Henchard の行く末がどうなるかは第二章の幕開けと同時に暗示される。翌朝町を去る時、Henchard の旅立ちを証明する者が「犬」のみであるという描写、教会で贖罪する際、自分の名前を誰かに言ったかどうかと気にする描写は、逆説的に、彼が共同体の承認も制裁も受けていないゆえに、共同体の中で孤立化し、共同体から疎外されなければならない Henchard の悲劇の伏線になっている。要するに、この場面には「妻売り」慣習にむけられた容認から否認に移行する経緯が凝縮されているのである。

では、実際に「妻売り」慣習を容認する態度はいつ頃から否認の方向へと変わっていったのであろうか。Thompson によると、記録件数は 1800 年代から 1840 年代の期間が圧倒的に多いが、それはこの期間において多くの「妻売り」が実際に行われたことにはならず、記録数字の多さは「妻売り」に向けられた意識の変化であるということである。(Thompson *Custom in Common* 410-411) いつの時代でも、異常な、珍奇な事件ほど新聞の読者の関心を引き付けるものである。儀式として共同体の中で容認されていた「妻売り」が異常な事件として見なされ、道徳違反として糾弾されていく過程は、記録数の増加と比例する。新聞の書き手と読者が示した反応、言い換えれば中産階級層に始まった拒絶反応が下層階級の人々へと広まるのにそう時間はかからなかったであろう。この点に関して、Menefee は説明している。

Crowd attitudes towards wife-selling apparently changed over a period of

time from a humorous, tolerant approach to a negative, and at times violent, reaction against the practice. Many women say the sale as a threat and an insult to their sex: others equated the practice with adultery. It is more than probable that the change in the public's reaction to wife-selling contributed in part to the institution's gradual decline. (128)

このような Thompson や Menefee が指摘するヴィクトリア朝初期から中期にかけての「妻売り」慣習にむけられた道徳観の変容を Hardy は巧みに冒頭場面のなかで描写しているのだが、本作品が出版された 1980 年代の読者の感情を逆なでしないような慎重な扱いが、Hardy の表象する「妻売り」から現実味をそぎとっていることは否定できない。

## II

「妻売り」エピソード以上に、Henchard と共同体との繋がりを物語るエピソードは「スキミントン」である。社会史における「スキミントン」の形態は多樣的、流動的であるので、ここでは触れないが、Thompson はこの慣習のある側面——秘密裏に実行されるが、実行者たちへの共同体の支援や判決を下す裁判所の役を担う場所——がこの小説に明らかにされていると指摘している。(Thompson *Custom in Common* 467) その場所とは宿屋「ピーターズ・フィンガー (Peter's Finger)」である。彼の指摘は、記録された事実と虚構とを照合した的確なものであるが、共同体の支援に関しては、事はそう単純ではないようだ。キャスターブリッジの共同体は意思決定において、決して一枚板にまとまっていたわけではない。

Hardy はキャスターブリッジ共同体の光と闇の部分執拗に表象している。その亀裂を象徴しているのが三軒の宿屋、「キングズ・アームズ (King's Arms)」・「スリー・マリナーズ (Three Mariners)」・「ピーターズ・フィンガー」である。一方の極にあるのは、町の中心部に位置する「キングズ・アームズ」で、一人の老人はその宿屋の支配的地位を端的に語る。“‘Tis a great public dinner of the gentle – people and such like leading folk – wi’ the

Mayor in the chair. As we plainer fellows bain’t invited, they leave the winder – shutters open that we may get jist a sense o’t out here” (50). それと対極にあるのが、ミクスン・レーンにある「ピーターズ・フィンガー」である。町の中心から一本の小川で隔てられたこの地区は、“mildewed leaf in the sturdy and flourishing Casterbridge plant” (223)、または、悲嘆、負債などあらゆる苦難にあえぐ貧民たちの隠れ場所である「アドラム (Adullam)」(223) と比喻されている。Hardy は、ミクスン・レーンが抱える負の側面を、「悪徳」・「無鉄砲さ」・「恥辱」・「盗み」・時には「殺人」がわがまま顔に横行すると強調する一方で、貧困が招いた苦境に強い同情を示す。“Under some of the roofs abode pure and virtuous souls whose presence there was due to the iron hand of necessity, and to that alone” (224). Hardy のこの憐憫のまなざしは「ピーターズ・フィンガー」を悪の巣窟と忌避するどころかむしろ、“church of Mixen Lane” (224) として、この宿屋がミクスン・レーン地域の人々が連帯する核になっていることを示唆する。たとえば、「囲い込み (Enclosure)」以前は敵対していたであろう元猟番と密漁者が、ひじを突き合わせて、昔話に花を咲かせる場面などは、ユーモラスであり、虐げられた民衆の陽気なエネルギーが伝わる。この両極の間に位置するのが、「スリー・マリナーズ」というキャスターブリッジの中間層がたむろする宿屋であるが、「ピーターズ・フィンガー」との境界は曖昧であると書かれている。つまり、両宿屋の客は流動的で、階級としての明確な区別はないようである。

「スキミントン」はこの「ピーターズ・フィンガー」で謀議され、実行に移される。標的になる犠牲者は Henchard と Lucetta である。Lucetta は Henchard から市長の座を奪った Farfrae の妻であるが、貧窮に苦しんだ昔、Henchard の愛人であったいきさつがある。二人の間にかわされた手紙から、不倫関係が暴露してしまう。「スキミントン」の対象は共同体の規範に違反した者である。その意図は違反者を共同体から排除することによっての共同体の規範の再認識である。では、どのような人が違反者として槍

玉にあがり、制裁を受けたのか。主に、1) 父権的コードから逸脱した夫婦、たとえば、男まさりの妻、またはそれに甘んじる夫。2) 性的な不道徳行為者。たとえば、婚前における乱れた性生活者、同性愛・性的倒錯者。3) 妻子を虐待する夫。 などがあげられている。(Thompson *Custom in Common* 467)

Henchard と Lucetta の場合は、2) のケースに当てはまる。特に、Lucetta の場合、過去の恋愛事件は、市長夫人となった今、致命的なスキャンダルであることに間違いない。“’Tis a humbling thing for us, as respectable women, that one of the same sex could do it. And now she’s vowed herself to another man!” (226) と「ピーターズ・フィンガー」の常連客、Nance Mockridge は〈リスペクタブル〉というヴィクトリア朝の女性の道徳性を象徴する表現で、Lucetta を非難する。だが、謀議者たちの動機が私的な男女関係を暴露し、制裁を加えることにあったにせよ、売春婦がたむろするミクスン・レーンに性道徳に関して規範といえる規範が存在しているかどうかは疑わしい。裏を返せば、リスペクタブルな女性になりたくてもなれない女性の権威ある地位にある者への羨望と反感と現状への不満が屈折しているようだ。仮に、Henchard が落ちぶれたといっても、元市長でなかったならば、Lucetta が裕福で、市長夫人でなかったとしたら、かれらは「スキミントン」を考えつき、実行したであろうか。この意味で、この示威行動には彼らと支配者側との対立・緊張関係が作用しているようである。

Martin Ingram によると、「シャリヴァリ」は制裁だけでなく祝祭の慣習と強く関連して、祝日には権威あるものをあざけったりしてもよいとされるような、「さかしまの儀礼」ができる好機であったとのことだ(240-241)。この「シャリヴァリ」の象徴的意味はある程度、Hardy によって巧妙に仕組まれている。「スキミントン」は王族のこの町への訪問と時を同じくして実行される。市長 Farfrae を頂点とする上層部はその歓迎に沸き立ち、一方の下層部、特に「ピーターズ・フィンガー」の常連たちはスキミント

ンの準備に奔走する。前者はキャストブリッジの光のあたる部分を、後者はその闇の部分に反映する。この日、闇の世界と光の世界はひっくりかえり、〈支配〉と〈被支配〉、〈秩序〉と〈無秩序〉の逆転が起きる。つまり、抑圧された下層階級層の権威への鬱憤が爆発するのだが、こうした行為は通常は反逆として容認できないが、祝祭日は公然と許されたのである。

ミクスン・レーンの貧民層が日頃から支配層をどう見ていたかは、前述した老人の「キングズ・アームズ」に対する言及が端的に示している。そうした不満を持つ人々の雰囲気は“a distinct subversive streak in these Casterbridge characters who hang about public places and sneer at authority” (71) と Noorul Hasan は指摘しているが、こうした読みには多少の危険がある。住民がすべて同じ意思で一体化していたわけではない。歓迎式典に臨み、着飾り、得意絶頂にある Farfrae と Lucetta に向けられた住民の反応は多様である。謀議者の一人である Nance は過激に言う。“I do like to see the trimming pulled off such Christmas candles. [...] I’d gi’e all my small silver to see that lady topped” (233). それに反して、中間層の「善意 (well-intentioned)」ある人たちは一応「スキミントン」には批判的立場をとることで、ミクスン・レーンの過激派と区別されている。だが、そういう人々の間にも不協和音が聞こえる。そのひとり Longways は、“’Tis too rough a joke, and apt to wake riots in towns. We know that the Scotchman is aright enough man, and that his lady has been a right enough ’oman since she came here, and if there was anything wrong about her afore, that’s their business, not ours” (234) と良識を示すが、その仲間である Conny が感じる “some difference between him now and when he zung at the Dree Mariners” (233) を無視はできない。Hardy は Coney の複雑な気持ちを再度強調する。

Coney reflected. Farfrae was till liked in the community ; but it must be owned that, as the Mayor and man of money, engrossed with affairs and ambitions, he had lost in the eyes of the poorest inhabitants something of that wondrous charm which he had had for them as alight-hearted penniless

young man, who sang ditties as readily as the birds in the trees. (234)

「市長」「裕福」「野心」「仕事」に潜む拒否感情は、Farfrae に対してだけでなく Henchard に対してもパラレルにおこっていたことである。Conney の批判は、出発点においては、共同体の成員として同じ感情を分かち合った者が、富と名声を獲得すると、民衆とは遊離していく有様を雄弁に物語っている。この点では、慣習として表象される「スキミントン」と同じく、Hardy の描く「スキミントン」は、私的な男女関係への批判を軸としながら、権威への反抗が読み取れる。だが、一方で、Longway に反映されているように、一般的な道徳観を加える Hardy の慎重な態度も窺える。ここでも「妻売り」描写において見られた民衆の是認と否認の感情が微妙に交錯している。こうした Hardy のアンビヴァレントな視線が、物語の「スキミントン」に象徴性を含ませていることは否めない。むしろ、それが Hardy の意図であったようだ。「スキミントン」は実際に行われ、それが原因で Lucetta は死ぬのだが、それがまるで非現実の出来事であるかのように、急に視界から消える。「スキミントン」の実行者、騒々しい昔をたてる楽器類、鍋類は“crew of Comus” (245) のようにあとかたも消えてしまう。この意味で、表面的には「スキミントン」には、Lucetta、Henchard、Farfrae の傲慢さ、虚飾性、自己中心的な野心という否定的な側面の暴露と、貧困層の個人的感情から公に発展した鬱憤、反抗といった感情が象徴化されているとも思える。だが、現実には Lucetta や Farfrae が受ける打撃の質と Henchard のものとは違う。すでに、名声も地に落ち、零落の身でありながら、むしろそれゆえに、Henchard が受ける衝撃は表面的なものではなく、彼の内面にくいこむ。

全編を通して、Henchard の衝動的な愚行、後悔、自己処罰、孤独のパターンがくり返されるが、その過程で、それでも彼を愚か者と一笑に伏せない彼の側面が見えてくる。彼が、Susan、Farfrae、Lucetta、Elizabeth-Jane、雇い人、町の人たち、などにした、思慮を欠く、思いやりのない一連の行

動は、Henchard が彼らを愛していなかったからではなく、愛し方に問題があったのだということが分かる。特に、Farfrae や Elizabeth-Jane に向けられた過度の愛情は、逆に不幸を生む。だが、そうした他者に受け入れられない愛情は、その純粋性ゆえに私たちの同情をひくが、Henchard 本人にとって、耐え難い苦痛を増すという二重の意味を持つ。彼の苦悩が罪を贖うためだけであれば、当然の報いであると思うが、Henchard が自分の不幸が他者の仕業ではなく、自分の愚かしさにあると気づいた時、私たちは彼を悲劇のヒーローとして初めて受け入れられるのではないか。彼にく自分がなに者なのか」という覚醒をもたらすのが「スキミントン」なのである。

生きる最後の絆である Elizabeth-Jane についた嘘が発覚するのを恐れ、つまり、彼女が自分の人格を軽蔑して、自分を捨てる恐怖から、Henchard は死を決意して、町を流れる川の「十の水門 (Ten Hatches)」に行く。川の中で渦巻く「スキミントン」で使用された自分の人形の残骸に「自分自身 (himself)」を見て、自殺を思い止まる。彼の死を阻んだ「自分自身」とはなんだろうか。彼の眼にはその人形は ‘one in all respects his counterpart, his actual double’ (257) と映り、「恐ろしい奇跡 (appalling miracle)」が起きたと認識される。つまり、彼は自分の本当の姿—共同体からはじき出され、虚飾性、自尊心が剥がされた姿に自分のアイデンティティがあることを発見したのである。その後、彼がキャスターブリッジを去るにあたり、21 年前この町にやって来たときと同じ干し草刈りの服装に身を包み、誰にも知られず出ていく場面に、Henchard のアイデンティティの回復と同時に、本来共同体と密接な関係にあるべき Henchard と他者との関係がいに希薄であったかを読み取ることが出来る。

## おわりに

このように、18世紀から20世紀初期の民衆文化の一形態としての「妻売り」と「スキミントン」と、Hardy によって表象された「妻売り」と「ス



キミントン」を照らし合わせると、Hardy が本作品にこのふたつの慣習を取り入れた意義があきらかである。そのひとつは、両慣習に共通している「共同体のコンセンサス」に関してであるが、テキストにおいては、Hardy はこの慣習を容認から拒否する方向を示している。このことは、時代の推移とともに、民衆が中産階級の道徳観に染まっていく過程を呈示していることになるのだが、このことで彼がその道徳性の変化を受け入れているということを意味してはいない。むしろ、Hardy のなかにはヴィクトリア朝に蔓延していく道徳性をシニカルに見ているような節がある。作品のなかで「リスベクタブル」という表現が多く見られることはこのことを物語る。

Elizabeth-Jane をはじめとして、ミクスン・レーンの墮落した女たちにも、「リスベクタブル」に振る舞わなければならない、という強迫観念が浸透していて、彼女たちの言葉の端々に、売春婦の白いエプロンにそれは投影されている。また、この視点の延長線上には、これ以後の Hardy の作品に見られる「結婚と離婚」や「女性」に関わるテーマがあると考えられる。

ふたつめは、共同体がどうあるべきかという問題を呈示している点にある。特に、「スキミントン」では、共同体のなかでの支配層と貧困層の亀裂に重点が置かれ、Henchard の悲劇の内的・外的要因のひとつになっている。この意味で、Hardy がこの物語を Elizabeth-Jane の悟りで終わらせていることは示唆的である。“Her teaching had a reflex action upon herself, insomuch that she thought she could perceive no great personal difference between being respected in the nether parts of Casterbridge and glorified at the upper-most end of the social world.” (286)

## 注

1) 「スキミントン (skimmington)」とは、17世紀から19世紀頃ヨーロッパ各地に見られた民衆慣習で、文化人類学では「シャリバリ (charivari)」と呼ばれる。E. P. Thompson によると、イギリスでは「ラフ・ミュージック (rough music)」とも呼ばれ、共同体のある種の規範に違反した人にむけられたあざけりと敵意を指す儀式形態であり、楽器、その他の音の出る物を使い

ながら行進する「どんちゃん騒ぎ」ということである。

2) この点に関しては、E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1963) と *Customs in Common*, (New York: The New Press, 1993) を参照されたい。

3) 「妻売り」慣習の儀式性に関しては、E. P. Thompson, “The Sale of Wives, in *Customs in Common*, と Samuel Pyeatte Menefee, *Wives for Sale* を参照されたい。

4) Thomas Hardy, *The Mayor of Casterbridge*, New Wessex Edition, (London: Macmillan, 1975) 31. 以下、本文の引用はすべてこの版を用いて、ページ数で示す。

## 引用文献

Gregor, Ian. *The Great Web*. London : Norton, 2001.

Greenslade, William. “Degenerate Spaces.” *The Mayor of Casterbridge: An Authoritative Text Backgrounds and Contexts Criticism*. Ed. Phillip Mallett. New York: Norton, 2001. 414-424. Rpt. of *Degeneration, Culture and the Novel*. Cambridge: Cambridge UP, 1994. 54-64.

Hardy, Thomas. *The Mayor of Casterbridge*. New Wessex Edition. London: Macmillan, 1975.

—, Preface. *The Mayor of Casterbridge*. New Wessex Edition. By Hardy. London: Macmillan, 1975. 25-26

—, *Jude the Obscure*. London: Macmillan, 1974.

Hasan, Noorul. Thomas Hardy: The Sociological Imagination. London: Macmillan, 1982.

Howe, Irving. “The Struggle of Men.” *The Mayor of Casterbridge: An Authoritative Text Backgrounds and Contexts Criticism*. Ed. Phillip Mallett. New York: Norton, 2001. 366-380. Rtp. of *Thomas Hardy*. London: Macmillan, 1966.

Menefee, Samuel Pyeatte. *Wives for Sale*. Oxford: Basil Blackwell, 1981.

Millgate, Michael. *Thomas Hardy: A Biography*. Oxford: Oxford UP, 1982.

Paterson, John. “*The Mayor of Casterbridge* as Tragedy.” *The Mayor of Casterbridge: Text Backgrounds and Context Criticism*. Ed. Phillip Mallett. New York: Norton, 2001. 342-361. Rtp. of “*The Mayor of Casterbridge* as Tragedy.” *Victorian Studies*. Vol.3. Indiana UP, 1959. 151-172.

Showalter, Elaine. “The Unmanning of the Mayor of Casterbridge.” *Thomas Hardy*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1987. 175-189.

Thompson, E. P.. *The Making of the English Working Class*. Harmondsworth, Penguin, 1963.

—, *Custom in Common: Studies in Traditional Popular Culture*. New York: The New York Press, 1993.

Vigar, Penelope. *The Novels of Thomas Hardy: Illusion and Reality*. London: The Athlone Press, 1974.

近藤和彦 『民のモラル』山川出版社 1993

マーティン・イングラム「英国の“シャリヴァリ”と民衆文化」、『思想』740号、松枝 到訳、岩波書店 1982

## エンジェル・クレアの教養小説

杉 村 醇 子

### 序

*Tess of the d'Urbervilles* において Angel と Tess の妹 Liza-Lu が共に歩き去る結末は漠然としたハッピーエンドとの印象を与えるが、批評家から否定的な見解も下されており、例えば H. C. Duffin はこれを「奇妙な光景」とであると見なす (Duffin 58)。テスの悲劇を作中通して描き続け、テスによる愛人 Alec の殺害、そしてその後のテスの処刑という悲劇的な展開には納得できても、彼女の妹とエンジェルと共に二人で歩き去る結末は唐突であるとの感は否めない。エンジェルとライザ・ルーが共に歩き去ることを予感させるようなものが、これまで一切明らかにされていないため、この結末を容易には受け入れがたい。しかし結末を否定的に評価するのはこの作品を、テスを、ただ一人の主人公に据えて解釈することに由来すると思われる。又そのため今日に至るまでこの二人の旅立ちそのものに注意が払われていない感がある。しかし本論文ではその見方を変え、この作品をテスの悲劇の物語としてだけではなく、エンジェル・クレアの教養小説として読むことで、新たな解釈の可能性を考え、その上でこの結末について考えてみたい。

英国における教養小説の起源に関する議論は未だ結論を見ないが、世俗的な成功を収めるにせよ、逆に、最終的には挫折するにせよ主人公の様々な「成長」が描かれることはこれまで指摘されている。G. S. Starr は18世紀後半の感傷小説に関する論文の中でこのジャンルと教養小説について興味深い考察を明らかににする。彼は “The form of the sentimental novel is typically that of an antibildungsroman: instead of a progress toward maturity, it deals sympathetically with the character who cannot grow up and find an active place

in society” (181) と語り、教養小説と感傷小説を対極の文芸形式として位置づける。さらに J. A. Cuddon は以下のように語る。

Widely used by German critics, it refers to a novel which is an account of the youthful development of a hero or heroine (usually the former). It describes the processes by which maturity is achieved through the various ups and downs of life. (82)

このようにある種の成長が描かれるという点は衆目の意見の一致をみるが、教養小説においてこの成長がなされる場として、Susanne Howe は徒弟という立場を指摘し、教養小説を “apprentice novel” (6) と呼ぶ。しかし彼女は19世紀の英国教養小説において、そのあり方が変わることも示唆する。

The members of the younger generation in these books may well be called apprentices too, but they are so preoccupied with religious matters that their apprenticeships have become highly specialized, and it has seemed expedient to pass them by. (14)

このハウが指摘する、一種の通過儀礼と化した「徒弟」をエンジェルもまた経験し、彼にも自己覚醒は起こる。トールボセーズ農場でエンジェルが農作業を学ぶのも、後の農場経営の現実的な一助となるからであるが、さらに彼にとって大きな収穫となったのは、平凡な田子作 (Hodge) の存在を否定するようになったことである。確かに、処女性に対するこだわりに関しては、エンジェルは農場でもそれを捨てることは出来なかった。しかし農場で得た、農民達に多様性を認めるという新たな世界観は変化することなく、彼の成長ととらえることもできよう。このようにエンジェルは、ハウが指摘するような一つの通過点を経験した上での新たな世界観の発見という、ある種教養小説的な成長の要素を持つと思われる。これを踏まえて、さらに本論文ではエンジェルの成長のもう一つの側面を考えてみたい。すでに川本静子氏は1850年頃に出現した英国の教養小説の共通の主題

として「人生の門出に立つ若い主人公が、様々の試練による精神的成長を経て自己確立に至る過程」(11) を挙げているが、この過程はエンジェルにも存在する。そのため彼が人生の試練からも、新しい自己の発見に至る成長を遂げることを明らかにし、これを元に最終的には結末の持つ意味を指摘したい。

## I

『ダーバヴィル家のテス』の作中、テスに関して二つの過去が存在する。一つはテスがアレク・ダーバヴィルから受けた暴行とその結果として訪れる、私生児 Sorrow の誕生と死というテス自身の過去。またもう一つは、冒頭で歴史好きの牧師が明らかにする、テスの属するダーバヴィル家の家系が持つ数百年に渡る過去である。このうちアレクとの一件というテスの過去はその告白がエンジェルに破滅的な反響を及ぼし、二人の結婚を悲劇的な破局に至らせる要因となる。これが作品の展開に大きな影響を与えることに、疑問の余地はない。しかし同時に「大過去」とも言うべき、テスの属するダーバヴィル家が持つ歴史もまたエンジェルに大きな影響を与えることに注目したい。では、エンジェルはどのような家系に対する考えを持っているだろうか。

エンジェルはヴィクトリア朝の価値体系から逸脱した思想を持つ。彼は結婚の夜になされたテスの告白後、因習のもとに立ち戻るものの、ヴィクトリア朝の教会制度の因習に反抗し、父の認めない哲学書を読みふける。しかし過去の因習と進歩主義という単純な対立項だけでエンジェルの思想を判断するのは避けたい。エンジェルは当時の既成の価値観に反感を感じ近代思想に興味を持つと同時に、過去ととりわけ歴史に興味を抱いた点に注目しよう。確かに親方である Crick がテスに対して、旧家に対するエンジェルの拒否反応を語るように、彼は旧家や名門と呼ばれる家系に対して嫌悪感を示す。しかし注目すべきことは、そのような気持ちを持ちながらも、同時にアンビバレンツな側面を見せ、歴史を持つ旧家への、拭いきれない思いを明らかにする点である。では何がエンジェルの厭うだけではない、敬愛の念をもたらしたのだろうか。

エンジェルは英国国教会の牧師の息子として地元のパブリックスクールで学

業を修めたことは容易に推定できる。ここで注意しておきたいのは、パブリックスクールというと、とかくイートン校やハーロウ校などの有名校を想起しがちであるが、同時にイギリスの各地方にはこれらの学校の精神を受け継ぐいわば中規模のパブリックスクールもあり、ここで中産階級の少年たちは教育を受けた。作中のエンジェルも同様に大学進学を目指す地元のパブリックスクールに学んだと考えられる。

また当時は長男とそれ以外の男児の教育には格差がしばしば設けられたが、クレア家の場合そのような区別はなかったことを明らかにする必要もあるだろう。少年時代のエンジェルに対する評価は高く、周囲の人々から、兄弟三人のうち学問的な訓練にもっとも適していると人となされ、「もしやってみるならば、なんでもできる人」(187) と評された。これらの評価からもエンジェルが優秀な生徒であったことが容易に想像がつくが、父クレア師は兄弟たちと同じく、自身がつましい生活をして三男のエンジェルがケンブリッジ大学に進学することを強く願った。さらに父は大学に進学しなかったエンジェルに、その分の学費に変わりうる金額を積み立てることを提案するように、息子達を、長子いかに関わらず平等に扱う人物であった。三男であるエンジェルは、後には父の意向に逆らい、自らの意思で大学には進学しなかった。しかし大学進学以前中等教育に関しては、父クレア師の教育の機会均等を徹底する態度から判断すると、父はケンブリッジ大学に進学した兄たちと同じ教育をエンジェルにも授け、彼もまたパブリックスクールでの教育を受けたと考えられる。そしてエンジェルがパブリックスクールに通学した時代、これまでとは異なる科目が重要視され、カリキュラムが大幅に変更されたことに注意したい。

パブリックスクールはすでに15世紀には存在していたが、J. P. Brown はここではギリシア語とラテン語という古典語に力がそそがれ、とりわけその暗記が重要視されていたことを明らかにする(ブラウン 93)。しかし後に、このような状況は Thomas Arnold 博士により大きく変わる。彼はカリキュラムをより実地的なものに変えフランス語や数学などと共に歴史、とりわけ近代史の教育に力点を置くよう促した。どの程度、この博士の理想が実際のパブリックスクールにおいて達成されたか疑問の余地もあるが、しかしこのカリキュラム上の変化はパブリックスク

ールの歴史上初めてもたらされた大変革であり、地方の学校にも影響を与えたことが推測できる。Linda Colley は19世紀の英国においては、ホメロスやキケロによる古典文学も英雄的な行為を教示するために用いられ、総じて支配層の教育は愛国的な理想に基づくものとなったと指摘する (コリー 176)。その一貫として歴史教育を重視するようになったパブリックスクールでの教育もまた、エンジェルに歴史や旧家への関心を生んだ一因と考えられる。

しかしさらに、当時のヴィクトリア朝の社会全体が「過去に向けるまなざし」を持ち始めたことを特筆したい。人々が受容しやすい小説という表現形態でも、読者の関心を満たすように歴史を取り扱う小説が数多く生まれた。歴史小説で名を高めた Walter Scott を初め、Alfred Tennyson は1834年から1880年にその完成をみるまで、イギリス中世史に題材をとった *Morte d'Arthur* の執筆を続けた。また当時もっとも人口に膾炙した作家の一人である Arthur Conan Doyle もまた、今日ではその推理小説によりその名を知られている感があるが、同時代のヴィクトリア朝の人々が探偵小説と同時に、強く惹かれたものは彼が執筆した歴史小説でもあった。Patrick Brantlinger は19世紀を通じて多くの歴史小説が生まれたと語り、その作家群を二つに分けて次のように語る。

Both conservative and liberal historical novels tend to be ventures in “Whig history,” or the interpretation of the past so that it patriotically validates the present. (567, 568)

当時の人々は現在を生きるために、過去に目を向けることが必要であった。すでに多くの歴史家が指摘するように、人々の歴史への関心は、勃興しつつあるイギリスという国家の一員として、イギリス人としてのアイデンティティーの確立の一助となるがために生まれた。エンジェルもまたこの時代の潮流の中にいたのである。『ダーバヴィル家のテス』の作中にはロンドンからの鉄道の敷設、それと並行して起こる農村共同体の崩壊など、近代国家として成熟しつつあるイギリスが直面した時代の変化や、それに影響をうけざるをえない人々の姿が克明に描か

れている。そのような状況のもとでは、当時の知的な青年であるエンジェルの思想もまた、彼の個人の性癖や才能からのみ生み出されただけでなく、外的要因、すなわち彼が受けた同時代の教育や時代思潮の変化の影響を大きく受けていると思われる。確かにエンジェルは父の信奉する福音主義の狭量な価値観には批判的であり、歴史や旧家に対して、そのような態度を示している。しかしたとえ彼が否定的な考えを抱いたとしても拭いきれない歴史への興味が存在し、それを持ち得た可能性を、エンジェルの歴史に対する複雑な言葉から読みとりたい。

エンジェルの反発だけではない、歴史や旧家への関心は作中散見される。エンジェルがテスとの結婚を提案するために故郷エムンスターに帰った際、父クレア師に「僕はしかし詩的に劇的に、いや歴史的にすら旧家を深く愛しています」(168)と告白する。ここで彼は旧家の家系に対して歴史的興味を抱き、また一抹の愛情も抱いていることを明らかにする。またテスがダーバヴィル家の出身であることを知ったとき、驚きとともに彼は「君の名前がダーバヴィルに似ていることに気付いて、誰の目にも一目瞭然の、その名前の転訛の由来を調べなかったんだろう？ 不思議に思うよ」(310)と語り、純粋な関心をのぞかせる。さらに、テスが自らの出自を伝えず、そのダーバヴィル家の家系を知る以前から、テスに「歴史の研究家 (a student of history)」(131)と呼ばれ、ここからもエンジェルの歴史に対する関心は周囲の人間に伝わるほどのものであったことがうかがえる。このように、エンジェルはダーバヴィル家という家系に反発と同時に、興味を抱き惹かれたのである。さらにこのエンジェルの歴史への傾倒を実際のテスとの関係において考えてみたい。

## II

テスとエンジェルはマーロットの村での初対面の後、トールボセーズ農場で再会しその後二人は恋に落ちる。農場での共同生活を続けるにつれて、テスとエンジェルは共に深く愛し合う恋人同士となり、この点に疑問の余地はない。しかしさらに付け加えたいのはテスとエンジェルは恋愛関係でありながら同時に、師

弟関係を構築しているという点である。

エンジェルはテスを知るにつれて、彼女を清純な田舎娘と見なしその純粋さを評価しながらも、知的な水準は低いと思い彼女に学ぶことを勧める。エンジェルはテスとの結婚を決意した後、それを打ち明けるために故郷エミンスターに戻るが、この時もテスの教養に疑いを持つ。そのため彼は母親に「読書に関しては、僕は世話を引き受けられます。お母さんだってテスを知ればそうおっしゃるでしょうが、テスは覚えの早い良い生徒になりますよ。」(166)と語る。エンジェルはテスの師であることを自覚しているのだ。

また逆にテス自身も「彼の魂は聖人の魂。彼の知性は予言者の知性である」(193)と考え、エンジェルの知性を賞揚し、語り手はその様子を次のように述べる。

At first Tess seemed to regard Angel Clare as an intelligence rather than as a man. As such she compared him with herself; and at every discovery of the abundance of his illuminations, of the distance between her own modest mental standpoint and the unmeasurable, Andean altitude of his, she became quite dejected, disheartened from all further effort on her own part whatever. (129, 130)

このように二人の関係には歴然とした格差が存在する。この著しい知的不均衡の中で、エンジェルがテスを生徒と考えるのと同様に、テスはエンジェルを、「指導者（guide）」、「哲学者（philosopher）」(193)と考え、彼を師とみなす。その様子は「彼女は熱烈に彼を愛していた。彼女の目には、彼はまるで神のように写った。教育されてはいなかったが、生まれつき洗練されていたので、彼女の性質は彼の後見人としての指導を大いに必要としていた」(183)と語られる。そしてこの「師弟関係」の中で指導者・教師であるエンジェルが、テスがまず学ぶべきと考える科目は歴史であることに注意したい。

“I should be only too glad, my dear Tess, to help you to anything in the

way of history, or any line of reading you would like to take up –” (130)

このようにエンジェルは学ぶべき科目としてまず歴史を挙げる。さらにエンジェルは『『殿さま姫さま』なんて、気にしなさんな。君は何か勉強してみたいと思いませんか — 例えば歴史なんか』(130)とも語り、たまたみかけるように歴史の勉強を促す。エンジェルは知的な教養の乏しいテスがまず学ぶべきことは「歴史」であると考え。言い換えれば、エンジェルにとってテス是最愛の恋人であると同時に、「歴史を学ぶ生徒」でもあるのだ。このようなテス、すなわちエンジェルが歴史を教示される側の人間と見なすテスが、実は彼女自身、数百年に渡る血統を保持していたことは、かねてから歴史に興味を抱く彼に、驚きと一抹の畏敬の念を与えたことは否定しがたい。

結婚を迫るテスが、エンジェルに対して自らの先祖はありふれた農家ではなくてかつて権勢を誇ったダーバヴィル家であることを告白した時、彼はテスの持つ家系を、何よりも結婚を周囲に認めさせるのに有効な手段と考える。「世間はどうしようもないほど俗なもんだ。それで君の血統というこの事実があれば、ぼくの妻として君を受容するのに大きな違いを生むだろう」(190)と語り、エンジェルはテスの家系を二人の結婚を承諾させる手段として利用しようとする。しかしテスの持つ家系は単に、世間に結婚を認めさせる手段としてだけでなく、純粋に興味を抱くエンジェルによって評価される一面も存在する。エンジェルは結婚祝いに送られたダイヤモンドのネックレスを身につけるのをためらうテスに対して、ダーバヴィル家の一員であるからこそ、似つかわしいと着用を進める。またエンジェルから深く愛されながらも自分自身を卑下するテスに対して「ああテス、ダーバヴィル家の人間が、クレア家の威厳を傷つけるって言うのか！ 大した強みなんだぜ、君がこんな一族の者だったことは。」(194)とエンジェルは語るがここからも、家系を是認する姿を確認できよう。さかのぼるべき歴史を持たない牧師の息子であるエンジェルが、数百年に及ぶテスの家系の歴史を評価しているのだ。このようにエンジェルはテスの持つ家系に対して批判的な考えをもつものの、彼の態度にはそれを受け入れ評価する姿勢もまたみられる。エンジェルは旧家や家系とい

ったものに、否定的な評価を下すだけではない。これまで述べてきたように、テスの持つ家系を受け入れ、評価する素地が、エンジェルに十分にあったことを指摘しておきたい。

### III

テスとの別れのあと渡ったブラジルでエンジェルは厳しい苦難に出会う。衝動的にブラジルに渡ったエンジェルであったが、当地の気候や土壌条件は、予期せぬほど過酷なものであり、ついにこの地での農業をあきらめる決意に至る。ブラジルで農場経営に関するすべてのことが不首尾となり、彼は職業的な成功、否、日々の糧を得る点でも全面的に失敗するのである。しかしこのような状況でエンジェルは変化を遂げる。その内、もっとも大きなものはテスの愛を認識するようになったことである。

Despite her not inviolate past, what still abode in such a woman as Tess outvalued the freshness of her fellows. Was not the gleanings of the grapes of Ephraim better than the vintage of Abi-ezer?

So spoke love reascent, preparing the way for Tess's devoted outpouring, which was then just being forwarded to him by his father; though owing to his distance inland it was to be a long time in reaching him.(331)

Virginia R. Hyman は、テスを許そうとするエンジェルは尊大であり、ハーディはエンジェルを否定的に描くと指摘する (Hyman 137)。しかしハイマンの言う「道徳的な傲慢さ」(137) をある程度、この時点で点は認めることができるものの、それは結果的に彼の成長を促すものであり、さらに否定的なエンジェルの描写という彼女の主張には異を唱えたい。ブラジルで容姿という点では、著しい衰えをみせ「死せるキリスト」(356) と評されるが、彼の精神は同じように朽ち果てておらず、語り手は英国に帰国後も、かつての狭量な判断を捨て去ったエンジェルの変化の様子を重ねて指摘す

る。テスとの再会の際もエンジェルは、率直に自らの過ちを認め、それを詫びるが、このような彼にかつての独善的な考えを見出すことはできない。確かにテスによるアレクの殺害には当惑を隠せないものの、再びエンジェルのもとに戻ってきたテスに対して、「僕は君を見捨てたりはしない！かわいいテス！君がどんなことをしたにせよしなかったにせよ、僕は力の限り、あらゆる手段で君を守るよ！」(272) と語る瞬間、彼はこれまでとは異なる段階に到達したと言えるのではないか。このようにブラジルでの変化以降、かつての価値観を捨て去ったことは明らかであり、新たな自我を確立する道筋の一つとなったと見なせよう。しかしさらに作品の結末を理解するために、この成長をもたらした要因を考えてみたい。

ブラジルでのエンジェルの改心を促すものとして、第一に、名も無き平凡な男との出会いを挙げることが出来る。語り手は「過去のテスは将来のテスに比べると重要ではなく、クレアが彼女のもとを去ったのは誤りであると断言した」(329) とその発言内容を明らかににするが、彼との出会いを通じてエンジェルはテスを拒絶した、かつての考えを否定するようになる。しかし、この男との出会いによってのみ、エンジェルが変化したと考ええると、作品の結末を理解することが困難になる。テスを受け入れるという変化をもたらしたのは、この男との出会いだけでなく、彼女の血統の持つ優秀さ、ダーバヴィル家の家系の価値の発見でもあることを指摘したい。その改心は次のように描かれる。

The historic interest of her family – that masterful line of d'Urbervilles – whom he had despised as a spent force, touched his sentiments now. Why had he not known the difference between the political value and the imaginative value of these things? . . . It was a fact that would soon be forgotten that bit of distinction in poor Tess's blood and name and oblivion would fall upon her hereditary link with the marble monuments and leaded skeletons at Kingsbere. So does Time ruthlessly destroy his own romances. (330)

歴史に対する興味がエンジェルを揺さぶり、ダーバヴィル家の血統を新たに「長としての風格を持つ」と評価するようになる。その結果テストに対する評価が、これまでの彼女個人の人格に基づくだけでなく、家系という枠組みにおいてもなされ、肯定的なものへと変化する。この理由からもエンジェルはテストを肯定し、彼女の元に変えるのである。かつてテストがアレクとの過去を告白した直後には、エンジェルは「君の家系をほじくり出したあの牧師はだまっていた方がよかったのに。僕は君の一家の没落と、ひとつの事実―君に確固としたところがないということとを結びつけて考えずにはおれないんだ。」(229)と語り、家系とアレクとの一件を結びつけてテストを叱責した。もちろん、このような評価がブラジルにおいて逆転し、エンジェルがかつての偏狭な女性観に基づく家系の否定から解放され、正当な評価に至ることはそれだけでも、成長と言えるであろう。しかしさらにこのエンジェルの家系の肯定は、血統に対する単なる評価の逆転というだけでなく、彼女への回帰を促す一つの原動力ともなり、頑迷なかつての自己を捨て去る契機ともなった。これまで指摘してきたように、エンジェルは歴史への傾倒と、テストの家系を尊重する素地がこのような変化を生み出したことは十分に考えられよう。エンジェルの成長は、単に見知らぬ男によって過去の過ちに気付かされたがためにもたらされただけではない。歴史と家系を重視するようになることもまた、テストへの新しい評価を産み、彼女の元に戻るに至る成長の一因となるのである。このようにエンジェルは自己確立に至る英国への帰国、テストへの回帰は、歴史と家系を重視することからもたらされるのである。

## 結論

帰国したエンジェルに、自らの処刑を予期したテストは、妹ライザ・ルーとの結婚を提案する。アレクの殺害の衝動は家系に由来との考えが頭によぎったエンジェルではあったが、その否定につながることはなく、ブラジルでテストのもつ一族の歴史を肯定し、家系という枠組みの中でもテストを評価するようになったエンジェルにとって、同じ血をひくルーとの結婚は受け入れやすいものとなっただろう。また、そもそもエンジェルにはテストの出自を知る前にも次のように語り、旧家

の衰亡を悼む姿勢を見せていた。かつて結婚前のテストに向かって、彼は次のように語りかける。

“There is something very sad in the extinction of a family of renown – even if it was fierce, domineering feudal renown.” (187)

エンジェルがダーバヴィル家の屋敷を通過したこの時点で、エンジェルは傍らに座っているテスト自身が、まさにダーバヴィル家の末裔であることを知らなかったが、その家系の衰退に心を痛めてもいた。

教養小説においては、概して、過去や歴史から生まれるしがらみを乗り越えて成長する所に特色があり、エンジェルが歴史や血統を評価する姿は、逆の方向性を示すように思われる。しかしエンジェルにはブラジルで、かつての自分自身の誤りに気付き、テストを肯定するという成長があり、この成長をもたらしたものは家系の価値の発見という、これまでと逆転した観点でもあった。これをもとに、テストのもとに回帰することはかつての偏狭な自己を捨て去る機会でもあり、新たな自身を発見する過程とも捉えることができよう。そしてこのような変化がブラジルでエンジェルに訪れたからこそ、その結果として彼はライザ・ルーとともに歩き去ることになるのである。確かにこの作品の結末に関して、テストとライザ・ルーとの関係、さらにはライザ・ルーとエンジェルとの関係は作中殆ど言及されていない上に、エンジェルへの結婚の提案そのものも唐突であり、テストだけに注目したままであると、その提案の行方も推測しがたい。しかしテストの死後、エンジェルとライザ・ルーが共に手をとり歩き去る結末はブラジルでのエンジェルの成長や、更には、それをもたらしたものをたどると理解できる側面もあり、『ダーバヴィル家のテスト』はテストの物語であると同時に、エンジェル・クレアの成長も描かれているのである。

＊本稿は日本英文学会中部支部第55回大会（2003年10月18日、金城学院大学）においておこなった研究発表「エンジェルと紳士教育」を改題し、加筆修正を施したものである。

## 引用文献

- Brantlinger, Patrick, “The Nineteenth-Century Novel and Empire”, In *The Columbia History of the British Novel*, ed. John Richetti (New York: Columbia UP, 1994)
- Cuddon, J. A., *A Dictionary of Literary Terms of Literary Theory* (Oxford: Blackwell Publishers, 1997)
- Drabble, Margaret, *The Oxford Companion to English Literature* (Oxford: Oxford UP, 1985)
- Duffin, H. C., *Thomas Hardy: A Study of the Wessex Novels, the Poems and the Dynasts* (Manchester: Manchester UP, 1947)
- Hardy, Thomas, *Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman*, ed. Juliet Grindle and Simon Gatrell (Oxford: Oxford UP, 1988)
- Howe, Susanne, *Wilhelm Meister and His English Kinsmen: Apprentices to Life* (New York: Ams Press, 1966)
- Hyman, Virginia R., *Ethical Perspective in the Novels of Thomas Hardy* (London: Kennikat Press, 1975)
- Star, G. A., “Sentimental Novel of the Later Eighteenth Century”, In *The Columbia History of the British Novel*
- Sutherland, John, *The Longman Companion to Victorian Fiction* (Harlow: Longman Group, 1988)
- 川本静子『イギリス教養小説の系譜』(研究社、1973年)
- J・P・ブラウン『19世紀イギリスの小説と社会事情』松村昌家訳(英宝社、1992年)
- リンダ・コリー『イギリス国民の誕生』川北稔監訳(名古屋大学出版会、2000年)

## ‘For Conscience’ Sake’における偽装<sup>1)</sup>

船水直子

### I.

ハーディの長編小説の価値を疑う者はいないが、短編小説に関しては、評価が大きくふたつに分かれる。

Irving Howe は「救う値打ちも無い」(‘not worth salvaging’)<sup>2)</sup>ものだと言いい、J. I. M. Stewart は「金儲けのためのお粗末な作品群」(‘pot boilers’)<sup>3)</sup>だとし、かなり低い評価しか与えていない。

これに対し Norman Page は、ハーディが機会あるごとに作品に手を加え続けたこと、さらには短編集にまとめる際にも細心の注意を払い、満足のゆくまで作品の入れ替えを行っていることからだけでも低い評価は不当であり、内容的にも長編小説や詩などと同等の評価をすべきだとしている。<sup>4)</sup> Kristin Brady の *The Short Stories of Thomas Hardy*<sup>5)</sup> や Martin Ray の *A Textual Study of the Short Stories*<sup>6)</sup> なども、ハーディの短編に高い評価を与えようとするものだ。

本稿は、後者の立場に立つ。短編には多様なテーマや手法で興味をひくものが多い。そのような短編の中から『人生の小さな皮肉』( *Life's Little Ironies* ) に納められた「良心ゆえに」(‘For Conscience’ Sake)<sup>7)</sup> を例に取り上げる。20年前に捨てた女性と「良心ゆえに」結婚し、過去を償おうとする男をめぐるこの物語は、ハーディが、実際に、田舎の老婆から聞いた話から構想されたという。男に捨てられ未婚の母となり、後に男が舞い戻り求婚しても、断固としてこれを拒否して、自立しひとりで子供を育て、立派に暮らした女性がいたというのだ。結婚して「体裁を整える」ことなどかまわず、だました男の所有物や奴隷とならぬ女性の生き方に、ハーデ



ィは強い印象を受けたという。<sup>8)</sup> この短編は、同じ頃にかかれたテスの物語と未婚の母という点では似ていながら全く違う道をたどる女性の物語としても興味深い。

『人生の小さな皮肉』のほとんどの作品は、ほぼ『テス』(*Tess of the d'Urbervilles*) を書き終えた時期にかかれた。<sup>9)</sup> その『テス』の五版の序でハーディは、作品は「ひとつの主張ではなく、ひとつの印象」であり「世界が自分の心に印象づけられるままの姿を記した」<sup>10)</sup> と述べている。また、自伝の中には次のように記す。「絨毯を観察している時、ある色を辿っていくと、ある模様が浮かび上がってくる。また別の色を辿ると、別の模様が見えてくる。同様に、この世界の観察者は、その人の特質の促しのままに、全般的な事象の中で、自分の観察したい模様だけにまなざしを向け、それを描くべきだ。これこそ厳密な意味で自然に従うということだ。その結果は、単なる写真ではなく、まさに作家自身の心の産物となる。」<sup>11)</sup> 世界に対するハーディの印象、解釈を作品にする際、短編集では、小さな物語をパッチワークのモチーフのように繋ぎあわせ、いろいろな題材で、同様のテーマを繰返すことで効果をあげている。反復されることで、それぞれの物語の残像が重ね合わされ、印象はより鮮明に読者に刷り込まれることとなる。そして全体としては、一枚の大きな図柄を持つ織り物となる構造だ。

ハーディは、『人生の小さな皮肉』の序文の中で「幻想を追う女」(‘An Imaginative Woman’) を最終的に『ウェセックス物語』から移動させてきた経緯に触れ「自然のトリックを扱った点でこちらの短編集のほうにより相応しいからだ」(10) と述べているため、この短編集を編む際のテーマが、選集名にある「人生の皮肉」に加えて「自然のトリック」でもあることが明記された形となっている。そこで、この短編集を開くと、まず語り手の次のような声が聞こえてくる。「これから、人生の皮肉と自然のトリックを盛り込んだお話をいくつかいたしましょう」と。そして、語り手は、因襲に満ちた社会、愛のない結婚、偽善的な教会、階級差など同時代的なも

のを題材に、強い思いや必死の努力の果てに皮肉な結末を迎える物語を次々に話し始める。

そのなりゆきには自然や社会、人々などが、いろいろな衣装をまとい、偽装していることが大きく関わっていると考えられる。本稿で取り上げる「良心ゆえに」には、特に、この偽装のテーマがはっきりとした形であらわれている。登場人物のみならず、人物の使う言葉、語り、物語そのものも、偽装している。このことを具体的に検証した上で、最後に、この偽装のテーマは、編集者との葛藤の絶えなかったハーディのオブセッションの表出ではないかということ述べたい。言葉は作家の衣装だ。思うままに書けない場合、それは偽装となる。ハーディが作家として実践した偽装のパターンが、この短編には興味深い物語の形で表れ出ている。この視点から、この短編に注目してみたい。

## II.

「良心ゆえに」という短編には、偽装のモチーフが多く盛り込まれている。以下、その様子を具体的に見てゆく。

レオノーラは、男に捨てられ未婚の母となった時、偽装に工夫を凝らすことで、何とか、社会の中に居場所を確保する。まず外国に姿を消し、未亡人のフランクランド夫人と名のり、別人として隣町のエクソンベリーに住みつく。いつも身に着ける黒い服は、社会に対し、ひとめで未亡人だと知らせる印だ。偽名や偽装は、見破られない限り、社会の中で身を守ってくれるもの、安全を保証してくれるものとして機能する。彼女は偽装に見えないように細心の注意を払っている。このことは20年ぶりに名のりをあげるに先立ち、道を挟んだ宿の窓から、パラソルを開き戸口に立つ彼女を、一方的にじろじろと観察するミルボーン氏に「未亡人の黒い服がよく似合う」(52) と見え、実際に会った際にも「彼のような都会人から見ても着こなしが良い」(52) と映ることで強調されている。ヴィクトリア朝において、彼女の持つ「パラソル」は、日よけという実用的側面より、階

級的な指標としての側面が強かった。また、彼女が、弾き方を教え、貸し出し及び販売の取次ぎをしている「ピアノ」は、体面と成功とステイタスのシンボルという文化的指標であった。<sup>12)</sup> このように、他者の目を十分に意識した「黒い服」「パラソル」「ピアノ」というような視覚的小道具を駆使し、レオノーラは、身の回りをしっかりと固め、巧みに偽装し、社会の中に安定した場所を確保していた。

一方、ロンドンのミルボーン氏は、何の変哲もない地味な独身男性に見えるが、実は若い頃、子供までもうけた女性を捨てた過去があったことが、医者との会話から判明する。彼もまた、過去を隠し偽装していたと言える。ロンドンという大都会で、借家住まいの孤独な彼に対し、格別の興味を持つ者としてなく、彼の偽装は容易であり、独身者クラブに通う日々を繰り返しているぶんには、安全な毎日であった。

後に、ミルボーン氏とレオノーラは、結婚するが、その際ふたりは、彼がフランシスの実の父であることを隠し、古い友人だということにした。これも、社会の中に安全な居場所を確保するための偽装にほかならない。レオノーラが、未婚のままフランシスを生んだことは、絶対に世間に知られてはならない過去だ。レオノーラにとり、ミルボーン氏との結婚は、この過去を永遠に消し去り、今度こそ、揺るぎない安全な居場所の確保となるはずの偽装だった。

舟遊びでは、気分が悪くなった父と娘のそっくりな顔が、陸に上がり、気分が良くなるにつれて「性と年齢の違い」(57)によりもとの別々の顔に戻る。性と年齢は、自然が人間にまとわせる衣装だとも言えよう。

さて、偽装の中で、この物語を一番大きく動かしているのは、題名ともなっている「良心ゆえに」という言葉だ。道徳的響きを持つこの言葉は、因襲の手先として大きな力を発揮する。ミルボーン氏は、この言葉を利用し、自分の利己主義を隠し、レオノーラは、社会の因襲に負け、自立を捨てたことを、この言葉で取り繕った。偽装として働く要素を、この言葉自体が孕んでいる。その様子を以下に確認する。

ミルボーン氏は、20年前に、結婚の約束をして妊娠させながら、捨てた女性がいることを告白し、医者に「よくある話」だと言われると、彼はうなずいて次のように言う。

'I left the place, and thought at the time I had done clever thing in getting so easily out of an entanglement. But I have lived long enough for that promise to return to bother me – to be honest, not altogether as a pricking of the conscience, but as dissatisfaction with myself as a specimen of the heap of flesh called humanity. If I were to ask you to lend me fifty pounds, which I would repay you next midsummer, and I did not repay you, I should consider myself a shabby sort of fellow, especially if you wanted the money badly. Yet I promised that girl just as distinctly; and then coolly broke my word, as if doing so were rather smart conduct than a mean action, for which the poor victim herself, encumbered with a child, and not I, had really to pay the penalty, in spite of certain pecuniary aid that was given. . . . There, that's the retrospective trouble that I am always unearthing; . . . it really often destroys my sense of self-respect still.'

(48-9)

ミルボーン氏が、この医者との会話の中で「良心」という言葉を使っているのは、一箇所だけで、それ以上に、ここで強調されているのは、約束を果たしていない自分自身に対する不満と、自尊心の問題だ。さらに「他のことではいつも約束を守る男だと思われてきたのに、果たしていない約束があることで、自分自身への不満がつのるのです。」(48)「年をとるにつれて自分が不満になってくるのです。」(48)と繰り返していることから、ミルボーン氏は「良心」と言う言葉を、果たしていない約束がひとつあることで、約束はいつも守る人間としての「良心」が痛み、我が身に満足できないという意味で使っていることがわかる。相手の女性に対する思いやりや愛情、過去を償いたいという強い気持ちから、結婚のことを考えたわけではなく、あくまでも自分本位の発想だ。20年ぶりに会いたいと手紙を出せば、いらないと言っても女性からすぐ返事が来るだろうとか、

再会すれば女性は感涙にむせび、どうしてもっと早く来てくださらなかったのですか、と非難しながらも嬉し気なのではないか、などと夢想をめぐらせるところにも、彼の自分中心の都合のよい考え方があらわれている。結婚後、妻にさんざん不満をいわれ辛くあたられても、「自分の考えが実現し、自己満足が取り戻せたという意識のほうが勝って」(55-6) 気にならなかったというほどだ。「間違っていたことを正す」(50) ことができ「名誉を重んじる男としての自分の感覚を回復した」(50) という満足感でいっぱいなのだ。昔女性を捨て、なかなかうまく立ち回ったと考えた男の自分本位は、20年経っても変わっていない。<sup>13)</sup>

ミルボーン氏が結婚を思いついた理由はもうひとつある。孤独だ。五十歳という年齢もあり、我が身を振り返ってみると、親しい友人も家族もなく、銀行も早期退職したため、毎日どうして時間を潰そうかと考え、独身者クラブに通う以外にすることがない。医者との会話のなかでも「私は孤独な男です」と繰り返す。(48) 物語の最後では、妻と娘に財産分けをして自分ひとり外国に去る。娘が幸せな結婚をできるようにと、父親らしい計らいをしたように一見みえるが、自分のせいで娘の婚約が破談になりかけ、妻と娘から疎まれのものしられ、以前よりもさらに孤独に苛まれるようになったため、逃げ出したのだ。ひとりの孤独より、家族がいながら孤独である方が事態はいっそう深刻だ。孤独を癒そうとして結婚したのに、以前より孤独に苛まれるようになるという皮肉な結果に、ひとり外国に去り酒と沈黙を友に、わびしい晩年を過ごす結末だ。

また、ミルボーン氏は、お金で過去は償えないと再三言いながら、最後には、財産分けをしてお金で償うしかなかったのも皮肉に満ちている。思えば、身分を落とすことを恐れ女性を捨てたが、その際、小額ながら手切れ金を渡していること、ロンドンではお金を扱う銀行員になったこと、父親が投資でこしらえた財産を遺産として受け継ぎ、銀行を早期退職したこと、婚約不履行を、返していない借金の比喩で説明していることなど、ミルボーン氏からは、最初から最後までお金が切り離せない。財産分けをし

てお金で過去を償うしかなかった結末の伏線は、ずっとあったと言える。

若い頃、楽器店の売り子と結婚するということは、中流階級に属する事務弁護士の息子であったミルボーン氏の場合、「息子の拒否」(‘The Son’s Veto’) の小間使と結婚した牧師のように「社会的自殺」(37) を意味し、ロンドンでの出世はおろか、反対する親からも勘当されて「極貧の生活」(50) となるのは必至だった。しかしそれを斟酌しても、結婚の約束をし、子供までもうけた上で、女性を捨てた彼の振るまいは、結局のところ利己主義以外の何ものでもない。そして20年後再び、約束は必ず守る男としての「自己満足」を手に入れ、「孤独」を癒すという全く利己的な目的のため結婚し、これに「良心ゆえに」という世間向けの、道徳の衣装をまといせ、偽装したのだ。

一方、レオノーラは、男に捨てられた後、一、二年故郷のタウンバラから姿を消し、フランクランド夫人という偽名で、未亡人と偽ってエクソンベリーに住みつき、音楽とダンス教師をしながら、娘をひとりで立派に育てあげた。地域社会の要である教会の活動にも、娘ともども積極的に参加し、世間の評判も良い。子供達に音楽を教える一方で、主な収入はメーカーの代理として、ピアノを貸したり売ったりすることで得ていた。賢くたくましい自立した女性だ。ミルボーン氏の家が、ロンドンのボンドストリートに歩いて行ける所とはいえ、何となくうらぶれた感じのする借家であった(47) のに対し、フランクランド夫人の家は、町の中心部にあり、よく磨かれた真鍮の表札のかかった目立つ家だ。(51) この家の様子はふたりの状況を象徴的に表わしている。ミルボーン氏が、ロンドンの中に、ほとんど、ネットワークを持っていないのに対し、レオノーラは、娘とともに、エクソンベリーという地域社会のネットワークの中において、これを支える一員であると同時に、これにしっかりと支えられている。

20年ぶりの再会に、レオノーラは、「都会人の目にもあかぬけた身なりをし、威厳に満ちた冷たい態度で、再会を明らかに喜んでおらず」(52) 「かなりの収入もあり、何の援助も必要ありません。あなたと結婚などし

たくありません。」(53)と冷静に断わる。20年前に自分を捨て、大変な苦勞をしている時には知らぬ顔で、自立を果たし、立派に娘も育て上げた今になって、約束を果たしてないことで「良心」が痛むから過去を償いたいと求婚されても、そして、結婚すれば、若い頃のようにお互い暖かな愛情が持てるだろう、と言われても、納得できないのは当然だ。ところがどうだ。レオノーラは、結局求婚を受け入れてしまう。

ミルボーン氏が「恋愛感情はほとんどないが、約束不履行という自分の不名誉を、死ぬ前に取り除きたいという良心の問題なんだ。」と「良心」を持ち出すと、レオノーラは動揺し、冷静な判断力を失ってゆく。ポジション(49、53、57、59)が不安定にぐらぐらと揺れ出す。社会のなかに確保していたはずの安全な位置が、そして安定していたはずの精神までもが、あやふやなものとなってゆく。レオノーラが、「良心」という言葉に動揺し、「苦勞してやっと手に入れた、人々からもそれなりの敬意を払われる社会的地位」(58)を手放していく過程は、興味深い。

ここには、当時、「良心」という言葉の持っていた大きな力が表れている。『キャスターブリッジの市長』(*The Mayor of Casterbridge*)では、ルセッタが、ヘンチャードに「あなたのことをそれほど好きでなくても、あなたが自由の身になったから、良心ゆえにあなたと結婚すべきだと思った」<sup>14)</sup>と言い、『日陰者ジュード』(*Jude the Obscure*)では、スーがフィロットソンのもとへ帰ってしまった時、ジュードが「彼女は、良心ゆえにそんなことをしたんだ、かわいそうな、いとしいスー!」<sup>15)</sup>と叫ぶ。それと同様に、「良心ゆえに」という言葉は、この短編の中でも、道徳に偽装した因襲の手先として働く力を持つ。ミルボーン氏は、娘の恋人の牧師が、身分違いを理由に、結婚に二の足を踏んでいることを聞きつけると、娘のためにも「古い友人」ということにして、自分と結婚するようレオノーラにしつこく迫る。「彼は、彼女の頑固さに驚いたが、道徳的理由をほのめかすと、彼女が、動揺するのを見のがさず」「厳密に言えば、誠実な人間なら、僕達は、結婚するのが本当だろ」(54)と迫った。彼女は「そういう見方で、

その問題を考えたことはあった」「まず心を強く打ったのは、そのことだった」(54)と動揺を見せ、ミルボーン氏の手中に落ちてゆく。娘の姿に若かりし頃の自分の姿がだぶり、自分と同じ苦勞だけはさせたくないという気持ちの中心にも、「良心」があり、何よりも、「良心ゆえに」と言われたことが、彼女を揺るがしたのだ。ミルボーン氏との結婚後、それがかえって娘の結婚の障害となりそうだとわかると、レオノーラは、「どうして、あなたの良心で、私を悩ませたりしたの」(58)とミルボーン氏をなじっている。真相を知った娘に非難されると、「フランシス、私は抵抗したのよ、私にとって、全くの呪いであった男にかかわるのは間違いだとわかっていたわ。でも、彼は耳を貸さなかった。彼は、自分と私の良心について、言い続けたのよ。私が、動揺して結婚を承諾するまでね。」(59)と答える。これらの例から明らかなのは、ミルボーン氏が、自分の孤独の解消と、自己満足のため、レオノーラに結婚を迫り、彼女が、なかなか承知しないので、あれこれ工夫しているうちに、道徳的響きを持つ「良心ゆえに」という言葉を使うと、彼女が動揺することに気づき、ここぞとばかりにその弱点を攻めたてて、レオノーラを自分との結婚に追い込んだということだ。

レオノーラは、未亡人と偽っていたが、本当は娼婦などと同じ「転落した女」、未婚の母だ。<sup>16)</sup>自分が世間にどのように映るか、点検怠りない彼女は、他者の目を自分のなかに持ち、それを内在化させ、そのことで社会に安定した位置を占めていた。しかし、意識の中では、とっくの昔に死んでおり、娘にもそう言い聞かせていた過去の男が、幽霊よろしく、目の前に現れたとなると、話は別だ。いつ、過去が、世間に洩れるかわからない。不安に襲われた彼女は、その中で必死に、最良だと思われる道を探る。母子家庭であることが、牧師に結婚を躊躇させているらしい。娘と牧師の結婚を実現させるためには、ミルボーン氏と結婚して、社会的な体裁を整えておいたほうが良い。経済的にも、身分的にも、上昇する。こう考え、結局、ミルボーン氏のしつこさと、因襲に屈した自分を、彼女もまた、道徳

的響きを持つ「良心ゆえに」という言葉で、正当化した。彼女は、自己欺瞞に満ちている。「良心ゆえに」という言葉が、偽装として、使われている。

*O.E.D.*を紐解けば明らかなように、conscience は、古くは consciousness と同義であった。もともと、個人の心の中の意識に関わる言葉だ。ところが、「良心ゆえに」という言葉は、この作品の中で、道徳的な響きを持ちつつ、ヴィクトリア朝特有の、社会的因襲の手先として、人々を縛る。しかし、人々は束縛されながら、一方では、エゴイズムや自己欺瞞を隠す衣装として、この言葉を利用してもいるのだ。その結果、アンビヴァレントな役割を孕んだこの言葉は、乱反射し、これを使う人物は、時に、自分の位置を見失う。現に、「良心ゆえに」結婚したふたりの生活は、全く安定を欠いたものとなった。フランシスと娘は、ロンドンの社交の外側にいて、自分たちが、支え、支えられるべきネットワークを持たぬ、不安定な、根無し草となったことを知る。ミルボーン氏は、期待した家庭的に安定した生活など存在せず、自分の家にすら、居場所がないことに気付く。

物語の終わりでは、時間の不可逆性を思い知り、ひとり外国で晩年を過ごすことになったミルボーン氏のみならず、レオノーラやフランシスも、果して幸せを手に入れたのか、疑問が残る。結局、自立を捨ててしまったレオノーラは、輪郭のはっきりしない人物になっているし、ミルボーン氏が、新聞記事で知るフランシスと牧師の結婚は、表面的にはともかく、内面的な幸せを約束するものではなさそうだ。牧師の打算的な態度、フランシスに対する純粋な愛情の欠如が、幸せな結婚生活にはならないことを、予感させる。物語は、歯切れ悪く、ぐずぐずと不透明で不安な印象を残して終わる。

はじめに述べたように、ハーディは、この物語を、自立した女性の話を聞いて、深く感銘したことから書き起こしたという。それが、自立を捨て、昔の男と体裁を整えるために結婚し、娘を因襲に満ちた牧師と結婚させる女性の物語と、若い頃捨てた女性を20年後に捜し出し、結婚するが、過

去は取り戻せないと思い知る男の物語になったのは、考えてみれば、興味深いことだ。20世紀になれば、たとえば、マーガレット・ドラブルの『礪石』(*The Millstone*, 1965)のように、男に頼らず、完全に自立した人生を送る未婚の母の物語が、書かれるようになる。時代的に、ハーディには、まだ、同様の物語は、書けなかったのだろう。また、後に述べるように、編集者や貸し本屋の圧力という形で、ハーディを悩ませ続けた社会因襲の力に、小説家としての彼が、抗しきれなかったことも、反映されているのではないか。ハーディのなかでは、社会因襲にあえぐ女性の姿と、社会因襲にあえぐ作家としての自分の姿が、重なって見えていた節がある。

### III.

次に、語り手について考えたい。

物語を語る時、語り手はいろいろな声色を使い分ける。この短編では大きく五種類の声が使われている。まず、物語の中の人物や出来事について語り手の知っていることや成り行きを読者に客観的に伝える語りがある。次に、ミルボーン氏と医者との会話のように一方に鏡の役割をさせる、もしくはミルボーン氏とレオノーラの会話のように互いに鏡の役割をさせ、作中人物の心の中を臨場感を持たせて伝えるための、それぞれの声色を使い会話を再現してみせる語りがある。さらに、「はずみとはいえこのような良心の問題を他人に打ち明けてしまったことで彼は自分にイライラした」(50)のような人物の心理を代弁する語りがある。加えて、語り手がある人物と一体となり、相手を観察するその人物の目と読者の目を重ね合わせる語りがある。道をはさんだ家からレオノーラを観察するミルボーン氏や、舟遊びで向かい側にすわりフランシスを観察する牧師補など、無防備な相手を一方的に詮索するまなざしと一体化する描写だ。最後に、物語の人物や出来事に対して注釈や解説を加える語りがある。

これら五つの声のうち、最後のものは、語り手の地声にあたり、物語を読む時、読者には、とりわけ大きな声に感じられる。この短編の中には、

四箇所ある。

ひとつめは、冒頭部分。いきなり、語り手の次のような解説から始まる。

Whether the utilitarian or the intuitive theory of the moral sense be upheld it is beyond question that there are a few subtle-souled persons with whom the absolute gratuitousness of an act of reparation is an inducement to perform it; while exhortation as to its necessity would breed excuses for leaving it undone. The case of Mr Millborne and Mrs Frankland particularly illustrated this, and perhaps something more. (47)

「道徳観について功利主義をとろうが直感主義をとろうが」と始まることで、この物語における道徳観、つまり良心については、一筋縄ではいかないことがわかる。そしてミルボーン氏が、20年も経ってから、結婚の約束を果しに行くというふつうでは考えにくい行動の理由を、医者に反対されたので、彼のいつもの「天の邪鬼の虫」が起こり、と説明でき、読者に物語の不自然さを感じさせないための伏線だとも考えられる。これはミルボーン氏を天の邪鬼というひとつのパターンにはめ込む。この語りは、ミルボーン氏の行動は自分の意志からというよりは、あるパターンの人間の行動法則に従ったものというニュアンスを強めてもいる。

ふたつめは、舟遊びの場面。牧師補は、恋人なら座りそうなフランスの隣ではなく、向い側にすわり、相手を値踏みするように観察している。そして船酔いした父と娘の顔がそっくりなのに気付く。ここで語り手の注釈が入る。

Nausea in such circumstances, like midnight watching, fatigue, trouble, fright, has this marked effect upon the countenance, that it often brings out strongly the divergences of the individual from the norm of his race, accentuating superficial peculiarities to radical distinctions. Unexpected physiognomies will uncover themselves at these times in well-known faces; the aspect becomes invested with the spectral presence of entombed and forgotten ancestors; and family lineaments of special or exclusive cast,

which in ordinary moments are masked by a stereotyped expression and mien, start up with crude insistence to the view. (56)

ここで述べられているように、「その一族の者だけにそなわった特殊な顔立ちが、ふだんは型にはまった表情や物腰という仮面に隠れているが、それが、どうだとばかりにむき出しに強くせまってくる」瞬間がある。ある人物は一族のつらなる鎖の輪の一つに過ぎない。その一族の特徴が、時間を超えて綿々と受け継がれていくなか、それぞれの時代にふさわしい衣装にふだんは覆い隠されているが、その衣装が我知らず一瞬脱げ、むき出しになる瞬間があるというのだ。「神秘のヴェールがあげられ、一瞬、過去の奇妙な無言劇を見せたかのようだった。」(57)ともまとめられている。

三つめは、牧師補コープの愛について「旧式の情熱的な恋人なら、このような疑いでためらうことはなかったかもしれない。彼は聖職者だったが、コープの愛情はこと細かなもので——この世紀のデカダンスの混ざり物で純度が損なわれていた。」(57)と解説する部分だ。コープの打算的な愛は、彼固有のものというよりはむしろ、その時代の空気を吸っているためだというニュアンスが強くなっている。

四つめは、ミルボーン氏が結局ひとり外国に去る結末を解説する箇所だ。「彼は、以前良心の呵責に苦しんでいたように、今度はアンチゴーネさながら、立派に儀式を遵守したことによって不名誉な放縦という報いを得るという重苦しい考えで悩まされることとなった。」(61)この語り手の解説は、ミルボーン氏の物語をアンチゴーネの神話のパターンの反復に組み込むものだ。

これら語り手の解説や注釈は、個々の人間を固有のものというよりは、もっと大きな流れや典型の一部にすぎないことを印象付ける。ミルボーン氏の行動は、天の邪鬼という人間のひとつの典型的行動であり、ミルボーン氏と娘の不快な時の顔の酷似は、彼らがそれぞれ、祖先から連綿と続く

血統の鎖のひとつの輪にすぎないためだとされ、牧師の計算高い薄情さは、個人の性質というよりは、時代の空気のせいにされる。ミルボーン氏の償いの行為は、アンチゴーネの神話の繰り返しだと位置付けられる。語り手のこれらの注釈は、それぞれの人物の行動に対する個人の責任を軽減する。語り手は、人間は、自分よりも大きな何ものかのごく一部に含まれ、知らぬ間にこの力に左右され、翻弄されているとの印象を読者に与えようとする。

語り手の解説は、多かれ少なかれ、読者にある解釈を押し付けるもので、読者の自由な解釈とのずれからくる抵抗感が、その声を、大きく聞こえさせる。この作品では、「良心」に関して解説する語り手の声は、特に、大きく響く。語り手がもっともらしく解説すればするほど、読者が物語から直接受ける印象とは懸け離れていることが際立ち、違和感を覚えるからだ。物語冒頭の解説の「道德感」は題名およびストーリーから「良心」のことを指すに違いないが「良心」について最大多数の最大幸福という「功利説」と文字どおり直感に頼る「直感説」のふたつがあるという。この冒頭の解説により、語り手は読者に「道德観／良心」に関して物語を意識的に読むことを要求する。続けて語り手は「償いの行為が（功利的に見て）何の得にもならないとなるとこれをする気になる」人の例がミルボーン氏とレオノーラのケースだと言うのだが、償いの行為は、何の得にもならないどころか、ミルボーン氏には、自己満足を与え孤独を解消するためものだったし、レオノーラも結局は娘の結婚に有利だと考えたから承諾した。つまり、ミルボーン氏の償いの行為は損得で行われたと言える。「良心ゆえに」「償いとして」何の得にもならないのに結婚したというのは、自尊心が傷つかぬように、ミルボーン氏が作り上げた自分に都合の良い世間向けのお話なのだが、語り手は一見ミルボーン氏に寄り添う解説をする。

ミルボーン氏が医者に語ったのも、「良心の問題」とは言い切れぬものだったが、語り手はすらりと「良心の問題」（50）と言っている。ここには皮肉がきいている。

最後に、ギリシャ悲劇のアンチゴーネの物語に、ミルボーン氏の物語をなぞらえるに至っては、スケールや中身の違いから、かなり違和感を覚える。語り手のミルボーン氏に関する解説は、読者が物語から受けとる印象から、明らかにずれている。語り手はおおげさに語ることで、はっきりと虚言であることを暴露しているのだ。もっともらしくミルボーン氏に同情的なコメントを加え、寄り添うふりをしながら、彼を皮肉ることで、その欺瞞性を際立たせている。そして、ミルボーン氏やレオノーラの使った「良心ゆえに」という言葉をはじめ、この物語につけられた「良心ゆえに」という題名も、欺瞞に満ちたものであることに読者は、思い至る。語り手は、ことさらに、作中人物に同情的立場にある解釈を、皮肉を込めて語り／騙り、その人物の欺瞞性を際立たせている。注釈をする時の語り手は、偽装している。

#### IV.

ハーディが『自伝』の著者名を、二番目の妻である F. E. ハーディにしたことは、つとに知られる。これは、自分に都合の良い主観的な自伝に、客観性を装おわせる偽装工作だと言える。ハーディにとって偽装は、作品中のテーマであっただけではなく実践でもあった。編集者の要求に従い、削除改変した雑誌版も、一種の偽装版だと言える。

短編を多く書いた時期は、ハーディが作家としての地位を確立し、経済的にも安定した時期であった。グランディー夫人の威力の強かった時代にあって、ハーディは若い頃から雑誌編集者の干渉を受け、出版に際しては家庭雑誌にふさわしいように削除修正を余儀無くされてきた。周知のように、『テス』や『ジュード』などでは、雑誌連載版と後に本の形で出版された版では重要な箇所で大きくその内容が異なる。度重なる編集者の干渉に、ハーディは、『ジュード』では問題になりそうな箇所には、原稿に、あらかじめインクの色を変えて雑誌用のストーリーを書き込んでいる。<sup>17)</sup> 雑誌版はいわば偽装版だ。ハーディにとって偽装は小説を世に発表する際

の必要悪であり、しだいにオブセッションとなっていくとしても不思議はない。社会でそれなりの安全な場所を手に入れるためには、それ相応の偽装が必要なのだ。ハーディの世の中に対するこの印象が「良心ゆえに」という短編にははっきりと表出していた。

ハーディは『ジュード』を最後に、小説家としての筆を折るが、『ジュード』に対する発表当時の数々の非難の声のなか、オリファント夫人の書評は、小説の内容に対する不快感の表明にとどまらず、ハーディが、雑誌版を偽装版として使い、読者を欺いていると弾劾している点で注目に値する。

... I do not know, however, for what audience Mr Hardy intends his last work, which has been introduced, as he tells us, for the last twelve months, into a number of decent houses in England and America, with the most shameful portions suppressed. How they could be suppressed in a book whose tendency throughout is so shameful I do not understand; but it is to be hoped that the conductors and readers of Harper's Magazine were so protected by ignorance as not to understand what the writer meant then – though he now states it with a plainness beyond mistake. ...

... Mr Hardy informs us he has taken elaborate precautions to secure the double profit of the serial writer, by subduing his colours and diminishing his effects, in the presence of the less corrupt, so as to keep the perfection of filthiness for those who love it. It would be curious to compare in this unsavoury traffic how much of the sickening essence of his story Mr Hardy has thought his first public could stomach, and how edifying details he has put in for the enlightenment of those who have no squeamish scruples to get over. The transaction is insulting to the public, with whom he trades the viler wares under another name, with all the suppressed passages restored, as old-book dealers say in their catalogues, recommending their ancient scandal to the amateurs of the unclean. It is not the first time Mr Hardy has adopted this expedient.<sup>18)</sup>

「恥ずべき部分は削除されて」、この12ヶ月間雑誌に連載され、慎み

深い上品な家庭で読まれてしまったこの小説を、ハーディはどういう読者のために書いたのか理解に苦しむ、そして、願わくば、本版では、あまりにも明らかな恥ずべき部分に、雑誌読者は、不案内で意味が分かりませんでしたように、と夫人は言う。さらに、雑誌連載作家として二重の利益を確保するために、「入念に予防措置を取り」様々な策略を使い、削除してあった部分をすべて復元した上で、それとは分からぬもうひとつの題名をつけてハーディは、下劣な本を売った。この振るまいは、読者を侮辱するものであり、それは、ちょうど古本屋が、カタログの中で、猥褻な本に慣れていない人に、物議をかもした古本を推薦するようなものだ、と非難している。そして、ハーディがこういった便法を講じたのは、これがはじめてではない、と憤懣やるかたない。オリファント夫人は、ハーディの小説の「下品な内容」だけではなく、雑誌版という削除改変した偽装版を出版した上で、下品な部分をすべて復元して、同じ題名をつけて本として出版するという、彼女から見れば「悪質な手口」を、彼が繰返し使っていることを批判しているのだ。オリファント夫人からすれば悪質な手口であるものは、ハーディにすれば、作家としての良心を守り、自分の書きたいことを、とにもかくにも世の中に問うためにとった、苦肉の策であったと言える。

ハーディは、雑誌連載に漕ぎ着けるまでに、上品な家庭の読者が読んでも差し支えないものという編集者の要求に、何度も己を曲げて妥協しなければならなかった。しかし、その直後に、本の形で出版する時には、削除修正した部分を復元できた。雑誌編集者の求めるものと、自分の本当に書きたいものの隔たりがどんどん大きくなってゆき、作家としての名声も地位も確立し、経済的にも安定してくるにつれ、ハーディは書きたいことを遠慮せずに、本の形で出版されるものの中に書いてゆくことになる。従って、『テス』『ジュード』『恋の霊』と小説の最後のものになるほど、雑誌版と本の形の版は、同じ題はついていても、別の物語と言ってよいほど、その内容が違ってくるのだ。オリファント夫人ならずとも、読みくらべた



読者には、雑誌版は、偽装版だと感じられたことだろう。

思えば、結局は出版されなかった、最初の作品、*The Poor Man and the Lady* の原稿に関して、1868年7月に、マクミラン (Alexander Macmillan) に送った手紙の調子は、なんと低姿勢であったことか。掲載してもらうためなら、どのようにでも書き直すつもりのあることは、本文のみならず、最後のサインの前の「敬具／あなたの従順なしもべ (‘I am, sir, your obedient servant,’)」<sup>19)</sup> に滲み出ている。彼のところに原稿を持ち込んだ John Morley 同様、当時、28歳の全くの無名作家であったハーディの才能を認めたマクミランは、作品について、親身とも言える事細かなアドバイスを手紙にしたため、ハーディに送っている。その後、数回の手紙のやり取りがあり、原稿を返してもらったハーディは、これを書き直して、同じ年の11月に再びマクミランに送るが、12月に、結局、出版はできないとの返事を受け取る。<sup>20)</sup> この体験は編集者に認められなければ、出版されないということを、若いハーディに嫌と言う程思い知らせ、以後トラウマとなったに違いない。その後、職業小説家となったハーディは、出版のためには不本意な削除修正もやむなしと、雑誌編集者の要求に屈しつつも、作家としての良心から、書きたいことを世に問うための方策を探てゆく。当時、小説は、まず雑誌連載された上で、連載終了後本の形で出版されるのが一般であった。この当時一般に行われた出版形式に、ハーディは縛られもしたが、これを逆手に取り、うまく利用するようになったと言える。たとえば、『ジュード』のマニュスクリプトには、あらかじめ、雑誌連載用に自己検閲したストーリーと、後で本の形で出版するためのストーリーが色を変えて書き込まれている。<sup>21)</sup> 雑誌連載版は、ハーディにとって、出版界で安全な場所を確保し、本当に書きたいことを本の形で世に問うための方便、いわば偽装版だったのだ。

「精選文庫(Mudie's select library)」で知られるミューディはじめ、会員制の貸本屋が、ヴィクトリア朝の読者層と、小説の時代をつくり出す推進役を果たすと同時に、その「家族そろって読むのにふさわしい健全なもの」

という選書基準で「検閲」を行ない、当時の出版界に大きな影響力をもったことは、よく知られる。<sup>22)</sup> ハーディの『ジュード』は、この貸本屋に嫌われた。雑誌版という偽装版を使って、後に本の形で、本当に書きたいものを読者に問うという策略が、貸本屋の検閲にひっかかり、うまく機能しなくなった。このためハーディは、『ジュード』を最後に小説家としての筆を折ったとも考えられる。雑誌版で偽装する甲斐がなくなったのである。

## V.

「良心ゆえに」は、偽装のモチーフにあふれた短編だ。なかでも、主人公たちが、社会因襲の手先として働く「良心ゆえに」という言葉に縛られつつも、これを偽装として利用し、社会の中に、より安全だと考えられる居場所を確保するのに利用しようとするさまは、興味深い。

ミルボーン氏は、自分の孤独解消と自己満足というエゴイズムを覆い隠すために、「良心ゆえに」という言葉を使い、レオノーラは、社会の因襲に屈した自己欺瞞に満ちた自分を守り覆い隠すために、「良心ゆえに」という言葉を使った。語り手は、解釈を地声で述べる時、おおげさにミルボーン氏に寄り添う注釈を語って／騙ってみせ、その欺瞞性を、読者に印象付けた。

ハーディは、雑誌編集者との葛藤のなか、小説は、まず雑誌連載されて、後に本の形で出版されるという、当時の出版形式の慣例を逆にとるようになる。彼は、まず家庭向けの雑誌用の削除改変版を偽装版として書き、これを連載し、次に削除改変部分を復原したものを、同じ題で、本の形で出版する。ハーディは、雑誌編集者の要求に屈し、これに迎合した作品ではなく、最終的には、本当に書きたいように書いて、それをそのままの形で世に問うべきだ、という作家としての「良心ゆえに」、上品な家庭向けの雑誌版という制約の多い出版形式に縛られつつも、これを、偽装として利用するようになったと言える。

作家として世の中で認められるためには、どうしても必要であった作品

の削除改変という手続き、いわば、偽装は、ハーディの生涯のオブセッションとなった。このことが、偽装のテーマとして、「良心ゆえに」という短編には、物語として凝縮されている。この意味において、この短編はもっと注目されて良い。作品とは、「印象」であり、「作家自身の心の産物」としたハーディの心模様が、この短編には、はっきりと見てとれる。

## 注

- 1) 本稿は日本ハーディ協会第4 6回大会（2003年11月8日学習院大学）に於ける口頭発表原稿に加筆修正を施したものである。
- 2) Irving Howe, 'A Note on Hardy's Stories', *Hudson Review*, 19 (1966-7) 259.
- 3) J. I. M. Stewart, *Thomas Hardy : A Critical Biography* (London: Longmans, 1971) 147.
- 4) Norman Page, *Thomas Hardy* (London: Routledge & Kegan Paul, 1977) 121-2. および Norman Page, Introduction to *Life's Little Ironies*, edited by Alan Manford (Oxford: Oxford University Press, 1996) xi-ii.
- 5) Kristin Brady, *The Short Stories of Thomas Hardy* (London and Basingstoke: Macmillan, 1982)
- 6) Martin Ray, *A Textual Study of the Short Stories* (Hants: Ashgate, 1997)
- 7) Thomas Hardy, The New Wessex Edition of *Life's Little Ironies and A Changed Man* (London: Macmillan, 1977). 本文中に使用した 'For Conscience' Sake' からの引用は、すべてこの版からのものであり、引用末尾の括弧内にその頁数を記す。
- 8) Michael Millgate, ed., *The Life and Work of Thomas Hardy by Thomas Hardy* (London: Macmillan, 1984) 162.
- 9) F. B. Pinion, Bibliographical Note of The New Wessex Edition of *Life's Little Ironies and A Changed Man* (London: Macmillan, 1977) 493.
- 10) Thomas Hardy, Preface to the Fifth and Later Edition of The New Wessex Edition of *Tess of the d'Urbervilles* (London: Macmillan, 1975) 27-8.
- 11) Michael Millgate, ed., *The Life and Work of Thomas Hardy by Thomas Hardy* (London: Macmillan, 1984) 158.
- 12) 谷田博幸『図説 ヴィクトリア朝百科事典』（河出書房新社、2001年）24, 109-10, 138.
- 13) ミルボーン氏は21歳の時にロンドンにでた。その前に同い年のレオノーラと婚約し妊娠させたがこれを捨てた、とある。20年前の結婚の約束を果そうとしているミルボーン氏が、少なくとも50歳というのは、計算があわない。ハーディの誤記だとして30年前の約束と変更しても今40歳としても微妙にニュアンスが変わってくる。20年前の約束というのは何度も繰返されており、娘のフランシスが適齢期らしいので、ミルボーン氏は少なくとも40歳の書き間違いか？
- 14) Thomas Hardy, The New Wessex Edition of *The Mayor of Casterbridge* (London: Macmillan,

1975) 210.

- 15) Thomas Hardy, The New Wessex Edition of *Jude the Obscure* (London: Macmillan, 1975) 382.
- 16) 度会好一『ヴィクトリア朝の性と結婚』（中公新書）228.
- 17) 拙稿「ハーディと雑誌編集者」（日本ハーディ協会会報24号、1998年）参照
- 18) Mrs Oliphant, "The Anti-Marriage League", *Blackwood's Magazine* (January 1896) reprinted in *Thomas Hardy Critical Assessments* vol. I. ed. by Graham Clarke (East Sussex: Helm Information, 1993) 248, 250.
- 19) Thomas Hardy, (25 July 1868) reprinted in *Letters to Macmillan* selected and edited by Simon Nowell-Smith (London: Macmillan, 1967) 130.
- 20) Charles Morgan, *The House of Macmillan (1843-1943)*, (London: Macmillan, 1944) 87-92.
- 21) The Fitzwilliam Museum 所蔵。筆者は1994年に閲覧する機会があった。雑誌用と本用のストーリーが色を変えてきちんと書き分けられている様子は、匠の技を彷彿とさせた。
- 22) G.L Griest, *Mudie's Circulating Library and the Victorian Novel* (Newton Abbot: David & Charles, 1970) 参照

## The Repressed Desire of Clym Yeobright

CHEN YA

Both the heroine and hero in Thomas Hardy's novel, *The Return of the Native* are driven by their desire. Eustacia Vye is somehow aware of her desire, while Clym Yeobright is totally unaware of his desire because his desire is deeply repressed by human history and human culture; his desire is an instinctive animal desire and also a fundamental human desire. In this study, I would like to shed some light on Clym's repressed desire insofar as we can discern its features in the obscurity of Egdon Heath, where something ancient stirs in the shadows and makes it difficult for us to merely explain tragic events by "good intentions" gone astray and miscommunication between egos.

### I

What is Clym's primary desire? Is it, as he claims, to contribute to the children's education? We would argue that his educational *intention*, while philosophically sincere, masks his primary *desire* for returning to his native Egdon Heath, after he resigns his job as a manager in a large jewelry shop in Paris. What is important here is not his avowed purpose of return, but the location of his return: the rural heath and his mother's household. By focusing on this fact and using psychoanalytical theory, we hope to uncover some clues that can reveal Clym's desire.

According to psychoanalytical theory, human desire always has something to do with the mother, for mother is the first and foremost omnipotent Other, as Julia Kristeva has pointed out, "Toward the mother there is convergence not only of survival needs but of the first mimetic yearnings. She is the other

subject, an object that guarantees my being as subject. The mother is my first object – both desiring and signifiable."<sup>1)</sup> When we talk about mother-child relationship, we cannot forget the other role, the father, "the mainstay of the law"<sup>2)</sup> in the Freudian triangular relationship, which describes the child-father-mother link. As we talk about the triangular relationship we cannot escape from the infantile sexual life of the Oedipus complex. Nowadays, the Oedipus complex seems a cliché for all of us, but nevertheless it is worthy of our effort to look at it once again.

According to Freud and Kristeva's reading of Freud, the Oedipus complex suggests that the child – no matter it is a boy or a girl – has an incestuous desire for its mother,<sup>3)</sup> which is one of the desires that "offend morality" and that "nature has forced upon us."<sup>4)</sup> The desire for incest is the fundamental human desire, and this desire is discovered by Freud and confirmed by other psychoanalysts such as Lacan and Kristeva. Although "[t]he early efflorescence of infantile sexual life is doomed to extinction because its wishes are incompatible with reality and with the inadequate stage of development which the child has reached,"<sup>5)</sup> it will be activated again in the puberty. A normal mature man will slowly pass on his desire for mother to other women such as his wife,<sup>6)</sup> since the desire for the mother is a taboo and is forbidden by the law, the law of the prohibition of incest, and the law that "Freud designates . . . as the underlying principle, the law of which all other cultural developments are no more than the consequences and ramifications."<sup>7)</sup> However, there is always someone who never gives up this desire because he has a much closer relationship with his mother than a normal man does, just as Kristeva remarks:

On the other hand, there is the defiance of the man (more rarely the woman) who has never given up, at least in fantasy. Although he accedes to language and thought and thereby is constituted as a subject, the eccentric personality denies the renunciation and the castration that it

implies, though these still organize him as the subject of a symbolic pact. Favored, perhaps, by an indulgent mother who, oh so frequently, has reasons to prefer her son to her husband . . . the eccentric subject does not want to know about failure and, not least, about the failure of the Oedipus.<sup>8)</sup>

Due to the fact that Clym's father died very early (though we do not know how early), his mother didn't remarry, and there is no other man between him and his mother, we can assume that Clym has a much closer relationship with his mother than a child who has a father does. And, according to the above quotation from Kristeva, we may well assume that Clym has never given up his desire for his mother, that is, unconsciously; from this assumption we can understand why he has never been attracted to any woman even in the most fashionable city, Paris, why he returns to his native, his mother's home without any reasonable and practical plans, and why he deserts his wife, Eustacia after his mother's death.

## II

Let us take a close look at Clym's desire and examine it. Clym's whole life is involved in his mother's desire or his desire for his mother. Because of the absence of his father, he is the object of his mother's great love and high expectations; in return, Clym tries to live up to the expectations of her mother, being a brilliant child, an intelligent man and a successful business manager in order to hold her mother's great love. On the one hand, his mother has tried very hard to "lift [him] out of this life into something higher"<sup>9)</sup> – here "this life" means the life in the heath, hoping that he can get the worldly brilliance. On the other hand, Clym has managed successfully to become a manager to a large jewelry shop, a respectful position in Paris; and it seems that the situation should satisfy both the mother and the son. However, what supports Clym is

his mother's love and his love for his mother, and the source of the love will dry out if they cannot reach each other for a long time no matter whatever the reason is; in the narrator's words, "Mental luminousness must be fed with the oil of life" (138).

Having thus far found the source of life unattainable, Clym has dried up and he can no longer endure his Parisian existence. His instincts tell him that he should return to his native region even though he does not exactly know what he will do, and even though he knows it will disappoint his mother. His struggle at this point is obvious. Clym loves his mother, has managed to satisfy her desire for a long time, and he does not want to make her feel sad and angry. So, rather than tell her immediately after his return that he is not going back to Paris, he delays telling her. His delay awakens a sense of guilt, and he is haunted by the feelings of guilt because his return is against his mother's desire.

Clym loves his mother and he wants to fulfill the desire of the mother, but at the same time, he needs to search for and satisfy his own desire. The conflict between his mother's desire and his own desire for the mother is primal: the former requires that he stay in Paris and go on his business, while the latter needs him to come back to his native region, where he can reach the love of the mother, getting the oil of life.

Clym's return is a turning-point for him; if all his life before was caught by his mother's desire and tried to satisfy that desire, he is going to do something to fulfill his own desire, the desire for the mother, though he himself does not know what his desire is since it is a taboo and is deeply repressed. Regarding the desire for the mother, Claude Levi-Strauss gives us valuable insights:

[T]he desire for the mother . . . does not perhaps correspond with a fact or group of facts having a fixed place in history. But they may well express

in symbolical form an inveterate fantasy. And the power of this fantasy to shape the very fact that acts evoked were never committed because culture has at all times and in all places opposed them.<sup>10)</sup>

This passage shows us that the desire for the mother is an unconscious fantasy and man can never fulfill it since it is against human culture. In this sense, it is hopeless that Clym should satisfy himself in a direct way. However, according to Kristeva, if he can find another woman whom he can fall in love with, he can slowly transfer his desire for the mother to that woman, and he can find satisfaction in the love relationship for a moment (we say “for a moment” because of the fragility of a love relationship or marriage), because “a love relationship, and maybe even marriage . . . consecrates both the failure of Oedipus . . . and its renewal (this new object often translates my parents’ traits, without being their substitute, and he/she also provides the genital, pregenital, and narcissistic satisfactions that oedipal desires of long ago should have or could have offered me).”<sup>11)</sup> Fortunately, Clym falls in love with Eustacia, while unfortunately, he could not transfer his desire for the mother to Eustacia because, in Lawrence's words, “Far from being emotionally developed, he was emotionally undeveloped, almost entirely,”<sup>12)</sup> – emotionally, he is still the mother's big boy and not yet a man – and unconsciously, he is so devoted to his mother that he cannot give up the desire for her. As a result, instead of passing on his desire for his mother to Eustacia, as normal men do, he unconsciously takes Eustacia as his mother's substitute.

Why do we say for Clym that Eustacia is the substitute of his mother? There are two main reasons: one is that Eustacia is similar to his mother in character, and the other is that Clym deserts Eustacia after his mother's death. Although Mrs. Yeobright and Eustacia are quite different superficially – Mrs. Yeobright devotes herself to her son without having any man after her

husband's death – while Eustacia is full of sexual energy, they are similar in character. Firstly, both of them have been imprisoned in the solitary heath and forced to live a lower life than that they should live and they expect: Mrs. Yeobright was “a curate's daughter who had once dreamt of doing better things,” but unfortunately her husband was “a small farmer,” (30) and hence her life was degraded; Eustacia lived happily with her affectionate parents in Budmouth, “a fashionable sea-side resort,” (65) was forced to abide in the lonely heath after the death of her parents, even though she hated the change and hated the heath. Moreover, both of them try to escape from the heath: although Mrs. Yeobright herself cannot get out of the heath, she decides that her son Clym should live a better life in a better place such as Paris, which means that she tries to get out of Egdon through her son; Eustacia longs for Paris and tries everything in her power in order to flight from the heath. Therefore, both Mrs. Yeobright and Eustacia are in isolation from the heathmen who are regarded as lower people than themselves, and both of them don't like and even hate the heath even though they cannot escape from it – they absorbed a lot of elements of the heath and were absorbed by Egdon at last.

In this novel, Hardy makes Egdon Heath play a very important role. The soil of Egdon is the origin and background of the native people, and its dark and mysterious atmosphere affects their lives and shapes their characters. In a sense, the heath is a sort of pre-personal groundless ground or archetypal unconscious that shadows individual consciousness and makes its intentions obscure; that is, people are haunted by the heath as the same as they are haunted by their unconscious because its invisible force are so powerful that no one who lives there can escape from its power: Clym is in its power, so do Eustacia, his mother and others. If Clym is caught in his unconscious desire for the mother, then Egdon is another unconscious force by which he is haunted.

Lawrence's comments will help us realize the power of Egdon in another way. He indicates: "Egdon, the primal impulsive body, would go on producing all that was to be produced, eternally, though the will of man should destroy the blossom yet in bud, over and over again."<sup>13)</sup> For Lawrence, Egdon is "the powerful, eternal origin seething with production."<sup>14)</sup> Maybe we cannot agree with him completely, but at least he helps us realize that Egdon is a powerful land with limitless fecundity, and its power has a strong influence on people. Consequently, both Mrs. Yeobright and Eustacia are in its power as the same as Clym does, and this is one of the most important reasons why Clym has not been attracted to any women in Paris or other places but easily falls in love with Eustacia: of course there are other reasons such as that he considers Eustacia as the one who can help him with his plan for children's education, that she is beautiful and passionate, and that she imagines he is her ideal lover even before she meets him, but nevertheless one of the most important reasons is that other women who do not live in the heath have not been influenced by Egdon and lack the obscure nuances associated with the heath, whereas Eustacia has these primordial elements, so does Clym's mother. Also, not being able to fall in love with a woman unless she is somehow similar with his mother such as Eustacia is perhaps a piece of evidence that Clym has never given up his desire for his mother.

The second similar characteristic between Mr. Yeobright and Eustacia is both of them have a strong character. Hardy describes Eustacia as "the raw material of a divinity" and suggests that she has "the passions and instincts which make a model goddess," (63) and he comments as follows when he features Mrs. Yeobright:

Persons with any weight of character carry, like planets, their atmospheres along with them in their orbits; and the matron who entered now upon the

scene could, and usually did, bring her own tone into a company. Her normal manner among the heathfolk had that reticence which results from the consciousness of superior communicative power. (30)

Hardy's description of the two women seems very different, but if we take a close look, we can find something similar. One is that both of them have superior power to the heathfellow: a goddess of course has superior power, so does Eustacia since she is "the raw material of a divinity," meanwhile Hardy suggests that Mrs. Yeobright has a "superior communicative power;" and another is both of them have weight of character: passionate and instinctual though Mrs. Yeobright represses her own passion with a strong strength and this makes her and Eustacia seem quite different. One of the evidences that Mrs. Yeobright is as passionate as Eustacia is their furious fighting in the scene of "The Re-encounter by the Pool." In this scene, Mrs. Yeobright insults Eustacia who has become her daughter-in-law by implying that the latter has received dishonourable money from her former lover, Wildeve, by which Eustacia is fired up and "Mrs Yeobright gave back heat for heat"(246). This fierce fighting happens only if both of them have the matched strong anger, passion and character. We cannot imagine such fighting happens between Eustacia and Thomasin who is a kind and gentle normal woman. The fact that Clym has not fallen in love with Thomasin who lacks his mother's strong character but falls in love with Eustacia who carries with the weight of character as his mother does is also a proof that Clym has a desire for his mother. Thus, all these facts that Clym has no interests in the women who do not live in Egdon, that he does not fall in love with Thomasin who lives in Egdon but without his mother's character, and that he falls in love with Eustacia who is similar with his mother and married her eagerly have proved our assumption that unconsciously, Clym desires for his mother.

The other reason why we say that Eustacia is the mother's substitute is

that Clym deserts Eustacia after his mother's death. For Clym, the mother is, in Lacan's terminology, the essential signifier of the Other, that is, the phallus, whereas Eustacia is a signifier addressed to the Other. After his mother's death, with a sense of guilt, Clym is deeply absorbed in the mourning of the dead mother, and without listening to Eustacia or considering her situation, he accuses Eustacia of that she should be responsible for the mother's death, for she fails to open the door letting his mother in when the mother comes to visit them after walking a long way in the sunshine, and then he deserts Eustacia. If, before the mother's death, Clym tries to satisfy his own desire for the mother by devoting to the mother's substitute, Eustacia without considering his mother, while, after the mother's death, he turns his back on his own desire and tries to accomplish the desire of the mother without considering Eustacia, for, according to Lacanian theory, after the mother's death, the essential signifier of his desire has gone, and the substitute has no meaning for him any more. On the one hand, Clym, as we have mentioned, is still a boy in the sense that he is emotionally undeveloped, and he is haunted by his unconscious memory of an infantile desire for the mother; but on the other hand, he still depends on the mother's love, trying to accomplish the desire of the mother, since, a child's relationship with its mother is "a relationship that is constituted in analysis not by the child's biological dependence, but by its dependence on her love, that is, by its desire for her desire."<sup>15</sup> The phrase "its desire for her desire" means that the child has a desire for the desire of the mother; in other words, the child desires to fulfill the mother's desire, and that is what Clym tries to do after his mother's death: deserting Eustacia and then trying to marry Thomasin.

As we all know, one of Mrs. Yeobright's desires is to prevent Clym from marrying Eustacia. From the very beginning of Clym's seeing Eustacia, Mrs. Yeobright is against Eustacia, suggesting to Clym that the latter is "lazy and unsatisfied" (193), and she tries to dissuade him by all the means in her power,

as she tells Eustacia in the pool scene. Although she tries to welcome Eustacia after the young couple married, it is, in Eustacia's words, from "that business point of view" (245) welcoming her daughter-in-law, not from her heart welcoming Eustacia herself. In her heart, she can never accept Eustacia since Eustacia is her rival in the sense that Eustacia has deprived her of her son who is the object of all her hope and love. Knowing his mother's desire very well, after the mother's death, Clym unconsciously shifts from trying to satisfy his own desire for the mother, more precisely, for Eustacia since she is the substitute of his mother, to trying to accomplish his mother's desire: getting rid of Eustacia. Consequently, he blames Eustacia of his mother's death, drives her out of their house, and delays inviting her to come back until it is too late. His delay is not accidental but the most natural result being caught by his unconscious desire, the desire of the mother. Finally, Eustacia is driven to a corner and drowns herself, and Clym accomplishes one of his mother's desires. And after Eustacia's death, Clym tries to fulfill another desire of his mother but fails: marrying Thomasin, even though he does not love her at all. Thus, by the death of Eustacia, Clym's life can be divided into three phases: the first is caught in the desire of the mother, searching for worldly brilliance, the second is stuck in his desire for his mother, pursuing his mother's substitute, Eustacia and the third is haunted by his mother's desire again, dismissing Eustacia, and of course, all these process are made in an unconscious level.

### III

After the death of the most important two women – his mother and Eustacia in his life, what left in Clym's life? What is his desire? Is it preaching? No, it seems to me his preaching is a way to escape, escape from real life and from his true self. At the end of the novel, the narrator collects people's opinions on Clym and his preaching:

He left alone set creeds and systems of philosophy, finding enough and more than enough to occupy his tongue in the opinions and actions common to all good men. Some believed him, and some believed not; some said that his words were commonplace, others complained of his want of spiritual doctrine while others again remarked that it was well enough for a man to take to preaching who could not see to do anything else. (412)

Obviously, it is ironical that in people's eyes, what Clym sees as his "vocation" (398) is just the only thing he can do because he cannot do anything else, what he says is just some opinions "common to all good men," and his words are just "commonplace". For people, their lives are the same whether they have Clym's preaching or not, whether Clym exists or not. Saying to this degree is very cruel but the world that Hardy depicts is cruel; who cares whether Clym lives or dies since the people care about him, his mother and Eustacia have already died? About the meaninglessness of Clym's preaching, Lawrence remarks, "His preaching, his superficiality made no difference. What did it matter if he had calculated a moral chart from the surface of life? Could that affect life, any more than a chart of the heavens affects the stars, affects the whole stellar universe which exists beyond our knowledge?"<sup>16)</sup> It is certainly true that Clym and his preaching cannot affect anyone after his mother and his wife's death; and the vanities of his life are obvious to all of us.

Why is Clym's life said to be vain? What is the essential problem with his desire? These questions bring to mind the notion of the "Borromean Knot" which unites Lacan's three dimensions: the imaginary, the symbolic and the real. Slavoj Zizek explains this notion as follows:

First there is the imaginary other – other people "like me," my fellow human beings with whom I am engaged in the mirrorlike relationships of competition, mutual recognition, and so on. Then there is the symbolic

"big Other" – the "substance" of our social existence, the impersonal set of rules that coordinate our coexistence. Finally there is the Other qua Real, the impossible Thing, the "inhuman partner," the Other with whom no symmetrical dialogue, mediated by the symbolic Order, is possible.<sup>17)</sup>

In the case of Clym, he has the imaginary other – the heath fellows and the symbolic 'big Other' – the community which he connects to through his preaching but he has lost the Other in the real, the Lacanian Thing, since in Lacanian theory, the mother is as the Other and Clym has lost his mother and his mother's substitute. And what will happen if there is no Thing? Slavoj Zizek remarks, "[I]f there is no Thing to underpin our everyday, symbolically regulated exchange with others, we find ourselves in a 'flat,' aseptic, Habermasian universe in which subjects are deprived of their hubris of excessive passion, reduced to lifeless pawns in the regulated game of communication."<sup>18)</sup> This remark is exactly in accord with Clym's case. Because of the death of the mother and Eustacia, the Thing has disappeared in his life; there is no passion left in him, and what left for him is only lifeless activities, and his preaching is just superficially communication. In other words, the most important signifier of his desire, the phallus is missing and "whose absence leaves the Other incapable of responding to [his] question,"<sup>19)</sup> that is, without this signifier his "desire cannot find its place."<sup>20)</sup> Without desire, without sincere love, Clym's life is hollow, shady and meaningless.

\*

From above analysis, we can see very clearly that Clym's whole life can be divided into four stages, and his desire of each stage is greatly related to his mother as well as Egdon Heath in the sense that Egdon is a powerful force shaping his mother and himself. In the first stage, he has managed to fulfill the desire of his mother, being successful in life; in the second, he shifts from his



mother's desire to his own desire for the mother, pursuing the mother's substitute, Eustacia; in the third, he accomplishes the dead mother's desire, getting rid of Eustacia; and in the last stage, he loses his desire because his mother is dead and the most important signifier of his desire is missing. In Clym's life, meeting Eustacia and falling in love with her is his lucky chance to get out of the trap of his incestuous desire and break the circle of his fate; but he loses this chance because he is tightly caught by his desire for his mother and cannot transfer this desire to Eustacia.<sup>21)</sup>

After all the research and analysis, finally we can draw our conclusion: Clym has never given up his infantile desire for his mother, at least in his fantasy, and his whole life is driven by this desire. The fantasy that "being in love with one's mother," according to Freud, has nothing to do with the mother's present image and personality, but is associated with the mother's "youthful memory picture carried over from our childhood."<sup>22)</sup> Clym, of course, is totally unaware of his fantasy about being in love with his mother because this fantasy is a taboo and is deeply repressed by human culture.

## Notes

- 1) Julia Kristeva, *Powers of Horror*, trans. Leon S. Roudiez (New York: Columbia UP, 1982) 32.
- 2) Kristeva, *Powers of Horror* 32.
- 3) Cf. Julia Kristeva, *The Sense and Non-sense of Revolt*, trans. Jeanine Herman (New York: Columbia UP, 2000) 79.
- 4) Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, in *The Basic Writings of Sigmund Freud*, trans. A. A. Brill (New York: Modern Library, 1995) 276.
- 5) Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, ed. and trans. James Strachey (New York: Norton, 1961) 14.
- 6) Cf. Georges Bataille, *Death and Sensuality* (New York: Walker and Company, 1992) 220. Also, see Kristeva, *The Sense and Non-sense of Revolt* 77.
- 7) Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: The Ethics of Psychoanalysis*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Dennis Porter (New York: Norton, 1997) 67.
- 8) Kristeva, *The Sense and Non-sense of Revolt* 77-78.

- 9) Thomas Hardy, *The Return of the Native*, ed. Simon Gatrell (Beijing: Foreign Language Teaching & Research) 180; further page references to this novel will be incorporated parenthetically in the text.
- 10) Quoted in Bataille, *Death and Sensuality* 200.
- 11) Kristeva, *The Sense and Non-sense of Revolt* 77.
- 12) D. H. Lawrence, *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, ed. Bruce Steele (New York: Cambridge UP, 1998) 27.
- 13) Lawrence 28.
- 14) Lawrence 27.
- 15) Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, trans. Bruce Fink (New York: Norton, 2002) 188.
- 16) Lawrence 28.
- 17) Slavoj Žižek, "The Real of Sexual Difference," in *Reading Seminar XX*, eds. Suzanne Barnard and Bruce Fink (New York: State U of New York P, 2002) 70.
- 18) Žižek 71.
- 19) Jacques Lacan, "Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*," in *Literature and psychoanalysis The Question of Reading: Otherwise*, ed. Shoshana Felman (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1982) 38.
- 20) Jean-Michel Rabate, *Jacques Lacan* (New York: Palgrave, 2001) 66.
- 21) Lawrence expresses in another way that marrying Eustacia is Clym's chance to find his true self but he loses this chance. He comments: "Egdon made him marry Eustacia. Here was action and life, here was a move into being on his part. But as soon as he got her, she became an idea to him, she had to fit in his system of ideas," 27.
- 22) Freud, *Psychopathology of Everyday Life*, in *The Basic Writings of Sigmund Freud* 90.

## Distorted Reality in *The Return of the Native*

YUKIMITSU NAMIKI

### I

Of all the characters of *The Return of the Native*, the first of Thomas Hardy's serious efforts at high tragedy, Eustacia Vye, one of the tragic protagonists of the novel, is most strongly identified with ardent passions and overwhelming emotions, which are typified in her longing "for the abstraction called passionate love more than for any particular lover" (66).<sup>1)</sup> Judging from the narrator's portrayal of Eustacia in the famous "Queen of Night" chapter or other early chapters, she is intended to be an ambitious figure, surrounded with "emblems derived from romantic images of women" (Bullen 107), making a desperate attempt to escape from the secluded world of Egdon Heath, "her Hades" (64). Just as if to veil her in mystery, the narrator frequently refers to her as a woman of pride, such as an "absolute queen" (56), "queen of the solitude" (12), "the raw material of a divinity" (63), "a model goddess" (63), and, to be more particular, he compares her to Marie Antoinette and Mrs Siddons (52). The atmosphere of the fictional world created by such references may be irresistibly romantic, rich in flaming passion and romantic rebellion; indeed she takes frequent nocturnal strolls almost every day, dreaming of fashionable urban life. When some of the local people plan to perform a "mumming" play at Mrs Yeobright's house to entertain her son, Clym Yeobright, who has returned from Paris, she ventures to play the role of the Turkish knight to make advances to him.

Strangely enough, however, the romantic heroine, to whom "A blaze of love, and extinction, was better than a lantern glimmer of the same which should last

long years" (66), seems to stop chasing her dreams and become subject to the humiliating situation of being a furze-cutter's wife, once she marries Clym. She "turns out not to be quite the erotic sorceress hinted at in the 'Queen of Night' chapter" (Garson 54), but to be an ordinary housewife, who has "given admiring devotion to her husband" (Cox 53). She does not justify any longer the conceptual frame of classical allusions in which she was depicted in the first half of the novel. As Leonard W. Deen justly remarks, Hardy seems to "make[s] her more impressive than she has a right to be" (Deen 57). There is a considerable discrepancy between the two images of Eustacia. Was Hardy unable to join the two aspects of her character successfully in the process of the repeated revisions of the novel? What is the real nature of the discrepancy? In this paper I shall consider the details of the reason for Eustacia's change from a passionate romantic heroine into a seemingly ordinary housewife, and how closely her "change" relates to Hardy's serious efforts to create real tragedy.

It is widely known that the novel is meant to recall the sublimity and immensity of classical tragedy through the limitation of the action to the space of the heath and of the time to a year and a day and through numerous allusions to the classics, the Bible, and Shakespeare. Much praise has been given to Hardy's creation of Egdon Heath. As is frequently remarked, the Heath is more than a fictional setting. Its outstanding presence has often been emphasized (Allen 249; Cox 49; Fleishman 145; Thurley 85); in fact, D. H. Lawrence aptly states that "The real sense of tragedy is got from the setting" (Lawrence 25). Many readers may feel that Hardy's treatment of the setting and the actions helps to enhance a solemn atmosphere and tragic grandeur in the novel. It is quite natural that invisible influences of the heath on the human mind, like "a stark reminder of the futility of human endeavor to alter one's lot" (Kramer 54), have been mentioned from time to time (Lothe 116; May 16). Providing detailed descriptions of the heath in the opening chapters, the narrator seems to suggest that the barren land may be

a prison for Eustacia. About “the root of her tragedy,” George Woodcock suggests that “being penniless, she must rely on her sexual attractiveness to spring her free of the prison of Egdon” (31). But her sense of imprisonment is not always the cause of her tragedy. Eustacia was probably born in the heath land and passed some time there during her childhood, so we should take her commitment to the natural environment into more consideration, as Simon Gatrell and Perry Meisel rightly observe: “Against her will she finds herself instinctively in harmony with aspects of the heath” (Gatrell, Introduction xxi); “In spite of her hatred of the heath and of her situation, it seems that Eustacia is at one with the symbolic proportions of the landscape” (Meisel 79).

It is not, of course, unreasonable to consider the source of Eustacia’s tragedy from the point of “sexual disharmony and marital breakdown” (Boumelha 61) and of the gap between the world of greatness she dreams of and the disappointing reality with which she is confronted (King 103), because many of Hardy’s novels deal with complex problems which will turn up after marriage. But there are two conspicuous features, barely perceptible in other Hardy’s novels, in the portrayal of the heroine in *The Return of the Native*. First, the portrayal of Eustacia in the early part does not always convey her true nature. “In order to elevate Eustacia above her environment and place her in the company of the tragic heroines he so admires, Hardy surrounds her with largely classical allusions” (Springer 109), Marlene Springer remarks. But his attempt to mystify her by using a lot of metaphors may simply produce exactly the opposite effect: the more the narrator tries to mystify her nature, the more he undermines his presentation of it, because the reader discovers a great gap between how she looks and what she really is.

In Chapter Six, Wildeve comes to see Eustacia when her bonfire summons him to her side. Eustacia assumes that Wildeve could not marry Thomasin that day because it is she herself that he loves best. But the real reason, which, at first, he equivocates, turns out to be nothing more than a mistake. On hearing his words

that “until I got here to-night I intended after this one good-bye never to meet you again” (61), she changes her attitude completely, looks at him coldly, and says, “You may come again to Blackbarrow if you like, but you won’t see me” (61). His original intention was probably to say good-bye to her that night before he married Thomasin, but to the woman of pride and passion, such a humiliating reason is unacceptable and unbearable. From the words they exchange, the reality of Eustacia’s nature is revealed; it is entirely different from the image the narrator first tries to present: she is not a divine creature or a noble queen like Marie Antoinette but a moody, cranky, and absurdly frivolous woman, or “an essentially ‘selfish and self-deceiving girl,’ ‘an arrogant, willful creature’” (Dutta 40). In dealings with Eustacia, the narrator tries to evoke a profound mystery in her nature, but he unconsciously demystifies it at the same time. If a haughty and selfish woman got married under the illusion that her husband would fulfill her dreams and help her escape from the wilderness, only to find herself disillusioned with married life, the reader would think that she justly deserves such misfortunes. If such a heroine, driven by boredom in life, ruined her chances for a happy life by her selfish desires and the pursuit of excitement, then the novel would not be a tragedy but a cheap didactic exercise.

It is quite evident that if her character remained as shown above, Eustacia could not be a tragic heroine in the light of traditional Aristotelian concepts of tragedy such as “the noble hero, the cathartic effect, and the rejection of ‘low’ characters” (Lothe 115), or “the measure of human greatness” (Cox 58). According to Hardy’s own definition, “The best tragedy – highest tragedy in short – is that of the WORTHY encompassed by the INEVITABLE” rather than “immoral and worthless people” (Millgate, *Work* 265). Therefore, we must note the second feature of her portrayal, her change from a romantic, passionate, and frivolous girl into a rather modest and passive wife so that we could understand why *The Return of the Native* could be called an example of the highest form of tragedy.

What is the real reason for her “change”? Is it related to the revisions of the novel? The novel was first published in serial form in *Belgravia* from January to December of 1878; the first book form appeared in November before the serialization was over. As a result of the repeated revisions, however, the serial version is remarkably different from the early drafts of the manuscript, or the “Ur-novel”, to borrow John Paterson's apt term. For instance, as to Eustacia's character, he points out that there is a marked change from the “satanic antagonist” version to the “romantic protagonist” version (Paterson 29; Millgate, *Career* 130). But the basic assumption which will be adopted here is that there is no connection between the change in Eustacia and the repeated revisions, because, whether her character is “satanic” or “romantic”, the effect of the two aspects on her change after her marriage is virtually the same.<sup>2)</sup> There is, or should be, something that can produce artistic effects in her indecisive, passive attitude, both its negative and positive aspects, in her later actions.

## II

One of Hardy's major accomplishments in the novel is, as many critics may agree, Clym Yeobright “as a representative of the problems of ‘modern’ man's difficulties in adjusting to new ways of thinking and feeling, especially those arising from the loss of religious faith” (Sumner 107). It is possible to think that the tragedy of the novel grows out of “the struggle of a man much like himself to resolve conflicting loyalties to his mother and his native place on the one hand, and to his wife and the world beyond Egdon on the other” (Casagrande 127). He may “represent[s] Hardy's theory of the futility of trying to construct a brave new world along the lines of Arnoldian Hellenism” (Springer 114). However, another significant point is that Clym, as well as Mrs Yeobright, is not only a tragic protagonist but also a person who causes the tragedy.

The first tragic incident in the plot development befalls Mrs Yeobright. When

she is left alone, estranged from her son after opposing his marriage to Eustacia, most contemporary readers may have sympathized with her. Tormented by loneliness, Mrs Yeobright comes all the way to see the married couple under the scorching sun to attempt to repair their relationship. Unfortunately, however, she finds the door closed, and believes it to be a signal of their deliberate and hateful enmity. The shocking rejection, combined with her weariness after a long hard journey, ends up killing her on the heath. To Mrs Yeobright, who represents moral values of the middle-class of the day, her daughter-in-law, a night-stroller, must have seemed inappropriate as her son's wife. It is certain that she was fully conscious of her own tragedy as “a broken-hearted woman cast off by her son” (290), but she was completely unaware of the ironical fact that the representative of moral precepts and social forms and conventions could be an assailant as well as a victim.

This unawareness, or indifference leads to a sort of psychological pressure on Eustacia. Most of the main characters in the novel, Clym, Thomasin, Mrs Yeobright, and Venn are, more or less, sensitive to their own interests or reputation, but are unaware of Eustacia's innermost feelings; those are disclosed on that fateful night of 6 November in “Book Fifth”:

“I can't go, I can't go,” she moaned. “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. How I have tried and tried to be a splendid woman, and how destiny has been against me! . . . I do not deserve my lot!” she cried in a frenzy of bitter revolt. “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)

The immediate reason for her grief may be the pain of shattered dreams, but the

psychological background of this lamentation is her consciousness that her failure to go away that night will cause various conjectures about her conduct; without that consciousness, she could have postponed her plan to leave home. In fact, not only Thomasin but also Clym, who wrote a letter seeking a reconciliation with Eustacia several days before, thinks that Eustacia and Wildeve have run away together (363, 365). Most of her “tortures” are based on groundless accusations after her marriage. From her attitude towards “things beyond [her] control,” however, the reader may realize that she has a firm belief that she has done nothing harmful to Heaven or anyone. She is psychologically pressured; therefore, her strong decision to carry out her plan to make a voyage from Budmouth by herself without asking Wildeve for any money is the only effective way to prove her honesty. Through such efforts she changes herself. Unlike before, Eustacia has no intention of using Wildeve as a means to realize her dreams, though it is still difficult to suppress her romantic dreams. As to Clym, who has no longer dazzling glory, she comes to realize what is inside him, something more precious than outward appearances. That is why she feels that “The only event that could really change her position was the appearance of Clym” (354), even though he is not covered in glory. These two features of hers, self-control and emotional maturity, present a different Eustacia from the one we see first.

Although Virginia Hyman says that “In terms of social evolution, the destruction of the romantic egotist [Eustacia] is both necessary and inevitable” (62), it is obvious, from the flow of the main plot, that when Eustacia is labeled as a “hussy” (194), or a “witch,” and is sarcastically referred to as “lazy and dissatisfied” (193) by a decent middle-class woman earlier in the novel, she is most likely to feel oppressed by a moral barrier and prejudice. Eustacia’s married life consists of a series of struggles for the refutation of accusations of dishonour, and through such ordeals, she improves herself : she can see things in a different way from before.

At the critical moment of the “closed door” episode, in which Eustacia

sometimes finds it rather difficult to subordinate passion to reason, she tries to maintain “her dignity as a wife” (282), when she receives a visit from Wildeve:

Nobody could have imagined from her bearing now that here stood the same woman who had joined with him in the impassioned dance of the week before, unless indeed he could have penetrated below the surface and gauged the real depth of that still stream. (282)

The point here is not merely that she tries to act in a way that shows she is aware of doing what she thinks is right, no matter what “the real depth of that still stream” may be. Another significant point is that her attempt to maintain self-control bears a somewhat unexpected result: she becomes aware of a much deeper affection for Clym. When she says that “He’s an enthusiast about ideas, and careless about outward things. He often reminds me of the apostle Paul” (284), the words may sound a little like a bluff at this stage, even though she really means it; later in the novel, however, it is made clear that she finds herself really attracted by “some good simple quality of his” (354) rather than by his outward appearance. His self-denial and sincere devotion to the good of others must have gradually impressed her. Unwittingly or not, she reaches maturity of heart.

Eustacia’s struggle begins when Mrs Yeobright maintains that she should not have married her son. Eustacia strongly protests against her unjust judgment, saying, “It was a condescension in me to be Clym’s wife, and not a manoeuvre, let me remind you” (245). Now that she has asserted her superiority, she must justify herself in her actions to prove that she has “a spirit as well as” Mrs Yeobright does(245), and that Mrs Yeobright has no right to meddle in her affairs. This is a hard battle for her to become a splendid woman in the social and spiritual senses of the word, and at the same time a lonely battle against her innermost mixed and vacillating feelings towards her romantic dreams. In that struggle her original

reality is doubly distorted by other people and by herself. This double distortion, the meaning of which is both positive and negative, an admirable endeavour to change herself and a forced suppression of her romantic nature, seems to be what makes Eustacia the true tragic heroine.

It is now clear to some extent that to consider that Eustacia, who cuts a brilliant figure in the early chapters, is reduced to an unattractive housewife in the later stages is wrong. It is indispensable to describe her passivity and irresoluteness in order to impress the reader how hard she tries to subdue her passions no matter how difficult it is. That is a solemn and noble struggle under oppressive atmosphere, because her inner efforts to change herself are not recognized or acknowledged by other characters. Her choice of a difficult way of self-mastery or self-control, and of infinite patience, instead of one in which she indulges her passions or destroys herself in despair, may suggest her silent protest against the general tendency to judge people by how they look, not by what they intend to do.

Eustacia's life becomes more tragic and helpless when she is forsaken by her husband, who should have understood her better than anyone else. At first Clym is portrayed as a sensitive young man, showing consideration for other people's feelings. Before marrying Eustacia, he was fully conscious of "what a strait he was in" (201): "Three antagonistic growths had to be kept alive: his mother's trust in him, his plan for becoming a teacher, and Eustacia's happiness" (201-02). He was in a dilemma about which one to choose or which one to discard, though he knows that "two of the three were as many as he could hope to preserve" (202). Oddly enough, however, his anguish at being unable to resolve the contradiction is no longer apparent in his bearing and mode of expression after his marriage. When he nearly goes blind and finds it impossible to continue his plans, he begins manual labour to forget his mental sufferings, averting his eyes from the realities of the situation he is put in: "Though frequently depressed in spirit when not actually at

work, owing to thoughts of Eustacia's position and his mother's estrangement, when in the full swing of labour he was cheerfully disposed and calm" (253). It is understandable that Eustacia feels depressed when she sees him labouring cheerfully as a furze-cutter, singing in a carefree manner. From the scene of Clym's argument with her and subsequent separation is exhibited a sharp contrast between the woman who tries to look squarely at reality, enduring a burden of her inward struggle, and the man who tries to forget his sufferings, as if to evade his responsibility. Clym has virtually made no effort to reconcile himself with his estranged mother, nor has he taken any reasonable measures to make his wife happy. In short, he assigns the highest priority to his idea of becoming a teacher from beginning to end. The idea itself is worth praising, to be sure, and the work might be regarded as valuable and indispensable if it proceeds steadily or smoothly. However, as Mrs Yeobright said to her son before he married, it is too reckless for an untrained amateur to go into educational activities which many experienced teachers had already performed (203). To some of the rustic villagers Clym intends to educate, his attempt to enlighten them is simply a nuisance (173). After all, Clym is a "superfluous man." If such a superfluous man sticks to his idea, apparently thinking nothing of other people's annoyance, no one cares what disaster befalls him, and how severe his sufferings are. It may be one of life's little ironies that the only person that can understand Clym's noble nature is Eustacia. Just as his mother does, he takes it for granted that he is a tragic hero, thrown into the depths of despair by his mother's death; but he never realizes that he could be more an assailant than a victim, in that "he shifts the burden of guilt entirely to her [Eustacia] and rages at her in the manner of an Othello or a Hamlet" (Hyman 70). One of the painfully tragic elements of this novel may be this quirk of fate: one harps on one's regrets and expresses remorse over and over again to appease one's agony, and the other, insulted and injured, has no choice but to endure patiently her own sufferings.

Much has been written about Eustacia's death in the final catastrophe: some consider that the narrator leaves her death intentionally ambiguous (Gatrell, *Creator* 47; Uehara 11-13), or find it difficult to decide whether it is a suicide or an accident (Gregor 87; Stewart 105), a few think it "a victory over life" (Morgan 81), and others look upon it as a suicide (King 106; Sumner 104-05; Ya 105-06). It may be possible to regard it as her final decision of her own will, judging from the fact that the only audible sound was a dull sound of "the fall of a body into the stream" (374), and that nothing like a scream or call for help was heard. But what is more important here is the meaning of her death. It is no wonder that in the depths of despair Eustacia desires a quick death, as the narrator suggests in describing her showing a special interest in her grandfather's pistols (339). But intentionally or not, her death proves something she has desperately desired: she has completely justified herself. She might as well die as bear the disgrace. Her only spiritual support to endure a series of hardships is the conviction that she has done nothing wrong in her relationship with Wildeve. Finding that she has not enough money to take a long journey, Eustacia can neither proceed nor retreat. She is sure that her "elopement" will be the subject of conjecture among the inhabitants on the Heath; on the other hand, her pride can never allow her to accept financial support from Wildeve. She is up against a wall. The reader finally comes to realize what has got her into such a dead-end situation; that is neatly summed up in the opening of "Aftercourses":

The story of the deaths of Eustacia and Wildeve was told throughout Egdon, and far beyond, for many weeks and months. All the known incidents of their love were enlarged, distorted, touched up, and modified, till the original reality bore but a slight resemblance to the counterfeit presentation by surrounding tongues. Whether Wildeve would have had sufficient ballast of character to return to Thomasin when once in Budmouth with Eustacia may be doubted, but when it was discovered that he had at least intended to return the next day, no allowance was made, and the fact was dismissed as not worthy of

reiteration. (385)

Not a few readers must be filled with horror at the sight of the passage in which "the original reality" is "enlarged, distorted, touched up, and modified" "by surrounding tongues," but they may feel a deep awe for another distortion of her original reality, her endeavour to change her real passionate nature. The attraction of tragedy in *The Return of the Native* is, therefore, not to be found in the sensational aspects of breathtaking adventures and dramatic incidents. Its tragedy arises from deeply-rooted, conventional prejudices, the limited understanding of human suffering, and the blindness to real human dignity. If Eustacia's firm intention to maintain her own human dignity is what makes us feel a sense of nobility or greatness of human nature, such a solemn attempt will have a sort of cathartic effect which may exemplify one of the successful results of Hardy's serious efforts at high tragedy.

## Notes

This paper is a revised version of the presentation I made at the 75th General Meeting of the English Literary Society of Japan at Seikei University on 25 May 2003.

1) All references to *The Return of the Native* are to the World's Classics Edition. Oxford: Oxford UP, 1990.

2) Simon Gatrell does not accept the view that "diabolism" and "satanism" are attributed to the early version of Eustacia, and maintains that Hardy "did nothing so profound to her as he did to Toogood" (Gatrell, *Creator* 41).

## Works Cited

- Allen, Walter. *The English Novel*. 1954; Harmondsworth: Penguin, 1982.
- Boumelha, Penny. *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form*. Sussex: Harvester, 1982.
- Bullen, J. B. *The Expressive Eye: Fiction and Perception in the Work of Thomas Hardy*. Oxford: Clarendon, 1986.
- Casagrande, Peter J. *Unity in Hardy's Novels*. London: Macmillan, 1982.
- Cox, R. G., ed. *Thomas Hardy: The Critical Heritage*. London: Routledge, 1970.

- Deen, Leonard W. "Heroism and Pathos in *The Return of the Native*." *Thomas Hardy: Critical Assessments*. Ed. Graham Clarke. Mountfield: Helm Information, 1993.
- Dutta, Shanta. *Ambivalence in Hardy: A Study of his Attitude to Women*. London: Macmillan, 2000.
- Fleishman, Avrom. "The Buried Giant of Egdon Heath." *Critical Essays on Thomas Hardy: The Novels*. Ed. Dale Kramer. Boston: G. K. Hall, 1990.
- Garson, Marjorie. *Hardy's Fables of Integrity*. Oxford: Oxford UP, 1991.
- Gatrell, Simon. *Hardy the Creator*. Oxford: Oxford UP, 1988.
- , Introduction. *The Return of the Native*. By Thomas Hardy. Oxford: Oxford UP, 1990.
- Gregor, Ian. *The Great Web: The Form of Hardy's Major Fiction*. London: Faber, 1974.
- Hyman, Virginia R. *Ethical Perspective in the Novels of Thomas Hardy*. New York: Kennikat Press, 1975.
- King, Jeannette. *Tragedy in the Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge UP, 1979.
- Kramer, Dale. *Thomas Hardy: The Forms of Tragedy*. Detroit: Wayne State UP, 1975.
- Lawrence, D. H. *Study of Thomas Hardy and Other Essays*. Ed. Bruce Steele. Cambridge: Cambridge UP, 1985.
- Lothe, Jakob. "Variants on genre: *The Return of the Native*, *The Mayor of Casterbridge*, *The Hand of Ethelberta*." *The Cambridge Companion to Thomas Hardy*. Ed. Dale Kramer. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- May, Derwent. Introduction. *The Return of the Native*. By Thomas Hardy. London: Macmillan, 1974.
- Meisel, Perry. *Thomas Hardy: The Return of the Repressed*. New Haven: Yale UP, 1978.
- Millgate, Michael, ed. *The Life and Work of Thomas Hardy*. London: Macmillan, 1984.
- , *Thomas Hardy: His Career as a Novelist*. New York: Random House, 1971.
- Morgan, Rosemarie. *Women and Sexuality in the Novels of Thomas Hardy*. London: Routledge, 1991.
- Paterson, John. *The Making of The Return of the Native*. 1963; Westport: Greenwood, 1978.
- Springer, Marlene. *Hardy's Use of Allusion*. London: Macmillan, 1983.
- Stewart, J. I. M. *Thomas Hardy: A Critical Biography*. New York: Dodd, 1971.
- Sumner, Rosemary. *Thomas Hardy: Psychological Novelist*. New York: St. Martin's, 1981.
- Thurley, Geoffrey. *The Psychology of Hardy's Novels*. Queensland: U of Queensland P, 1975.
- Uehara, Sanae. "Mohmoku no Clym" ["Clym's Blindness"]. *The Bulletin of the Thomas Hardy Society of Japan* 29 (2003).
- Ya, Chen. "The Desperate Desire of Eustacia Vye: A Lacanian Reading of *The Return of the Native*." *The Bulletin of the Thomas Hardy Society of Japan* 29 (2003).

## Unwelcome Eroticism: A Child Tess

MIYUKI KAMEZAWA

### I Paradox of Child's Sexuality

*Tess of the D'Urbervilles* (1891) as we have now is a result of layers of revisions exercised over twenty years. The process of the textual revisions has inspired literary critics to produce a number of studies. One of the most enlightening analyses is by Mary Jacobus who revealed undermining effects of the revisions, claiming that they could nullify the conscientious efforts of the author as a vindicator of Tess. To Jacobus, in his attempt to remodel the ignorantly trusting, therefore careless, girl-Tess into an adult woman with impeccable character who helplessly falls into the hands of an evil man, Thomas Hardy deprived her of "sexual autonomy and the capacity for independent being and doing", and thereby reinforced the conventional ideology of women.<sup>1)</sup> Similarly, Penny Boumelha counts Hardy's revisional interference as a responsible agent for the numerous contradictions within the text, especially around the characterization of Tess. In Boumelha's view, as in Jacobus, the textual revisions served to create a more conventional woman in Tess, instead of an ill-fated fighter as she was designed to be.<sup>2)</sup> A similar view can be heard among more traditional critics as well. J. T. Laird, for example, has his attention drawn to the fact that the prototype Tess, desperately in love with Angel, went so far as to contemplate having an illicit relationship with him. Faced with the more spiritualized Tess in later editions, Laird wonders if "Tess has become a mere cliché, a sentimentalized angelic figure, like Dickens' Agnes Wickfield."<sup>3)</sup> All these critics find it difficult to reconcile the pure, spotless, passive adult-woman Tess with the novel which has undoubtedly committed itself to



tackling injustice inflicted upon women by social conventions. In their view, Hardy's attempt to revise the girlish Tess into a perfect "pure" woman is defeating his own purpose.

The importance of these opinions for this essay lies in the assumption on which their arguments are based, and the paradox behind it. All these critics commonly assume that a story of virginity lost in a morally impeccable adult woman is (meant to be) about sexual politics, not eroticism. Meanwhile, it seems to me that they are too engrossed in pursuing their ideal Tess image to notice a simple fact. The fact is this – the immaturity of a young girl can serve to eroticize the text in a way that is totally alien to an adult woman's full sexuality. What we have here is a paradox that, while the violation of a mature woman is likely to be read as a political statement, the deflowering of a young girl is more likely to be perceived as an expression of eroticism. More precisely, the sexuality of a fully grown-up woman de-eroticizes the text, making it into a political statement; while the immaturity of a young girl eroticizes the text.

The first purpose of this essay is, by way of examining revisional processes of the texts, to search around Tess's peculiar eroticism and uncover a different story. What will be found is not a story about a woman fighting against patriarchal society, but a story about a man who was unwittingly attracted by sexual charm of a young immature girl. In the second part of this essay, the study will have its scope widened to examine people nowadays, how they perceive children's sexuality. The texts that will be included for the purpose will be Roman Polanski's *Tess* and its review. These more modern materials will allow us a glimpse of what is happening in our mind. At the outset of the analysis, I have to notify that the focus of the following argument will be exclusively on Alec and Hardy, how they perceive Tess's sexuality. The elimination of Angel from the discussion is not only due to the matter of space, but also to the fact that Alec is more drastically revised in his reaction to Tess.

## II Child Tess and Troubled Alec

Despite the general direction of Tess's characterization, which was towards the realization of a thoughtful, responsible, mature-woman in Tess, Hardy allowed himself more than once to add extra liveliness and charm to Tess's child-like behaviours. Apparently, the heroine's "natural refinement of [a] young girl" was revised into "natural dignity of [a] girl"; efforts were made to create "a young woman of twenty" instead of "a young and immature woman" in Tess at Talbothays.<sup>4)</sup> At the same time, however, child-like voluntariness continued to be made more distinctive in her reaction to Alec, especially within the manuscript. For example, the gig scene, the very one that Jacobus chose as an example which shows "the effect of Hardy's later modifications [purification] to the character of Tess . . . most clearly"<sup>5)</sup> also epitomises the moment when the quick-tempered child-like Tess is beginning to breathe in the otherwise flat character. The very first prototype Tess, when safely on the ground out of Alec's speeding gig, accuses him by simply saying "I don't like you at all! I hate and detest you!"; while the next stage Tess in the manuscript is showing more child-like temper: "I don't like you at all! I hate and detest you! I'll go back to mother, I will".<sup>6)</sup> The second Tess is more like a child who, realizing herself being deceived, impatiently beseeches for parental protection.

Interestingly, it is this tantrum-like temper that disarms Alec, allowing himself to abandon his dark ferocity and bring himself to be reconciled: "D'Urberville's bad temper cleared up *at sight of hers*; and he laughed heartily. 'Well – I like you all the better'" (74, italics added in MS. f51). There is also a scene which suggests Alec's small surprise at finding himself being attracted to a young inexperienced girl like her. He is taken by surprise by the strange mixture of her childishness ("pretty unconscious munching" of food [55]) and womanliness ("more of a woman than she really was" [56]). The fascinating charm of young Tess is received by him as an entertaining matter ("What a

funny thing! Ha-ha-ha!"); but not without a slight surprise at its unexpectedness, for he momentarily falls into reflection, which is not in his style ("He sat astride on a chair, reflecting, with a pleased gleam in his face"[57]).

This innocent play between child Tess and unpreparedly attracted Alec is developed into a more poignant variant later in the novel, at the encounter scene where she meets Alec clothed in a preacher's attire. Admittedly, Tess is fully grown up by this time, but the elements of her child-like nature such as short temper and the absence of sexual awareness are still there. While Alec is proudly telling her of his latest religious experience, anger builds up within herself and she finally shouts at him with a strong language and tone of voice: "'Don't go on with it!" she [cries] passionately' and continues "you . . . think of securing your pleasure in heaven by becoming converted. Out upon such – I don't believe in you – I hate it!"(424). The language such as "Don't go on with it!" or "I hate it!" is so strong that it is almost unbecoming to what we know of her lady-like manner which she acquired from being with Angel.

It is this vehemence combined with her lack of sexual awareness – a possible sign of child-like innocence – that revives old passions in Alec, and makes him vulnerable against her innocent tempting charm. How genuinely surprised, troubled and even agonized he was is registered in the revisional process.

"I cannot believe in your conversion to a new *spirit* [~~man~~]. Such flashes as you feel, Alec, I fear don't last."

Thus speaking she turned from the stile over which she had been leaning, and *faced him; whereupon* [added in MS] his eyes, falling *casually* [accidentally] upon *the familiar countenance* [~~her full face~~] and form, remained contemplating her. The inferior man was [~~surely~~; certainly] quiet in him now; but it was surely not extracted, *nor* [or] even entirely subdued. "Don't look at me like that!" he said abruptly.

Tess, who had been quite unconscious of her action and mien, instantly withdrew the large dark gaze of her eyes, stammering *with a flush* [added in MS], "I beg your pardon." (425, f405: how it reads in MS is given in [ ])

The alteration made to the passage is small, but its effect is profound. At the first stage when the manuscript read "she turned from the stile over which she had been leaning, and his eyes, falling accidentally upon her full face and form, remained contemplating her", the narrative focus was equally balanced between Tess and Alec, like a fixed camera. The objective narrator describes the situation as a simple matter of fact which comes down to that, basically, Tess has turned round and Alec is now looking at her face; no more, no less. With the three words added ("faced him; whereupon"), however, the sentence has gained a more slowly-paced rhythm, with which a new compliance is now established between Alec and readers. The readers are invited to shift their position with the lingering camera, and stand in Alec's position from which they can imagine their own Tess with the full enticing features. By that way the narrator successfully exposes the readers to the temptation of the girl of their imagination, and communicates the sheer size of the shock Alec has to undergo.

The genuineness of Alec's perturbation is registered clearly in other places as well. When he recognized Tess in his audience, in the very first manuscript, his eyes "*stared determinedly* in every other direction but hers"; later it was revised to "*hung determinedly* in every other direction but hers"(421, f400); then the 1892 more genuinely disturbed Alec has his eyes "*hung confusedly* in every other direction but hers". His perturbation is echoed with the hinted sincerity of his religious conversion. There are several signs that suggest his conversion was meant to be real until Hardy decided it to be otherwise for the sake of the "pure woman" theme. Originally Alec's belief in the religion was not a

scandalous “jolly new idea” as we read now, but “a shining light” (424, f404). The devotion he was prepared to give to this “shining light” would be proved real by quoting Tess’s words when she speaks of her love for Angel: both use the same language. Tess confesses, “It came to me as a shining light that I should get you back that way [by killing Alec]” (523-24, the 1892 edition and onwards). To sum up, there is no doubt that at some stages Alec’s spiritual conversion was true, and that he was genuinely struggling to suppress his carnal desire for Tess.

Meanwhile, Tess’s unconscious sexual appeal is made more and more threatening.<sup>7</sup> Pleading with Alec not to ask her about her husband’s whereabouts, the first-stage Tess is described as “in the eagerness of her appeal [Tess] looked up beneath the edge of her hood at him” (434, f415); while the recognizably enchanting Tess is beginning to breathe in the Tess who “looked with upturned face from her hood at him” (*Graphic*) or who, “in the eagerness of her appeal, looked with upturned face full at him” (*Harper’s Bazar*). Finally when she “flashed her appeal to him from her upturned face and lash-shadowed eyes” (1900, 1912), we see Tess, the pure temptress. She unconsciously exploits her vulnerability (“appeal”), employs it as a weapon (“flashed”), and gives a final blow with her “lash-shadowed eyes”, one of her most memorable features. Against her irresistible vulnerability, Alec has no power. He becomes less and less able to keep calm; he is not “as if tortured” (434, f415) nor “as if disturbed” (*Graphic*) any more, but undoubtedly “D’Urberville was disturbed” (1891). These alterations make us realize the authenticity of his fear and uneasiness when he exclaims “Tess – don’t look at me so – I cannot stand your looks!” (434, added in f415). To summarize, the history of the texts reveals a different story from what we generally know. This novel might have become a play acted between the temptress child Tess and the agonized man, Alec.

The novel we have now is not quite like that, however. Tess is turned into an absolute victim who is helplessly exploited by a devilish villain; while Alec undergoes “character-assassination”<sup>8</sup> or “a far reaching and wholesale blackening”.<sup>9</sup> What happened is that Hardy managed to control his desire of exploring the enticing world of child-Tess’s eroticism. He knew that he would have to keep that desire under control if he wants to keep “the pure woman” theme alive. As a result he postponed the theme of a man’s agony over sexual desire for a girl/woman who appears to be void of sexual awareness, until he had a better chance. We know that the temporary abstinence led him to produce yet another masterpiece *Jude the Obscure* in 1895.

Hardy wished his readers to read *Tess* as a story of an adult woman, as a protest against social injustice inflicted upon women. And critics do generally grant his wish. Unwittingly, however, reading *Tess* as a political story tends to blind its readers to the paradox which is hidden behind the sexuality of a girl/woman. This essay has been trying to examine the disturbing influence Tess could have over men with her immature sexuality. Her irresistible sexual charm diminished Alec into an almost pitiable wretched man who had his religious faith smashed into pieces. During that time, Hardy had to fight against his artistic desire of exploring this inviting charm of the child-Tess.

### III Unwelcome Eroticism: A Child Tess

The issue of children’s sexuality becomes more seriously problematic when it involves real people in our present life. When Roman Polanski made a film of the same title in 1979, naturally it attracted attention from feminists. Among them, Jane Marcus with her paper “A Tess for Child Molesters” heavily criticized the film, calling it a “long, slow rape by the scriptwriter of Thomas Hardy’s text, a long, slow rape by the camera of Natassia [sic] Kinski’s lovely face”.<sup>10</sup> Her criticism is based on that Polanski omitted “two great moments in

which she [Tess] challenges the men and social forces which have oppressed her”(91). One is the omission of the baby’s baptism scene in which Tess is playing the part of a priest. The other omission is the murder scene. In Marcus’s view, the political implication of these scenes is extremely important because in these “Tess usurps the male power” (92), and therefore the omission of them is unforgivable. For her, the film is a shameless de-politicization of the original *Tess*.

Marcus believes that de-politicization of Polanski’s *Tess* is brought about through “infantilization” of her. Marcus seems to hold strong antipathy against the infantilized Tess. Hardy’s Tess “grows from child to woman under the loving hands of her creator”, she argues, while Polanski “infantilises our Tess” (93). For example Tess’s hard life as an agricultural labourer is hardly reflected on “the hands of his [Polanski’s] cherubic eleven-year-old stilted fixed figure of Tess” [92].<sup>11)</sup> She claims that the real hard life of Tess as a struggling labourer is sentimentalized and diminished by Polanski to a romantic idyllic picture. Marcus tenaciously repeats, with strong resentment about the de-politicization and infantilization of Tess, that Polanski has wronged her; Hardy’s Tess is a creation by “a male sympathiser of heroic womanhood” who “walks and talks and works and struggles and grows from child to woman” (93). *Tess* should be a story of an adult woman, about politics, Marcus insists. As a whole, a very rigid feminist view is unmistakably evident in Marcus’s argument.

On the other hand, what makes her distinctively peculiar and therefore an interesting subject for this essay is her reaction to the eroticism of Kinski’s Tess. First of all, she has chosen for her article a rather salacious title: “A Tess for Child Molesters.” It seems strange that she did not choose a more political title; after all, the actual charge Polanski deserves is, to follow Marcus’s argument, the failure in depicting Tess’s heroic fight against patriarchy. “Child molester” is a term which suddenly became prominent in 1977 when

paedophilia was raised as a social problem. When Jane Marcus wrote this article in 1981, Anglo-America had been gripped by the first upsurge against paedophiles. Coincidentally, Polanski had been given a guilty verdict from a US court for having illegal sexual intercourse with a minor, and was forced to film *Tess* in France because of that. Possibly the biographical detail of the director’s private life influenced her writing.

Yet still, the aversion Marcus has shown in the title language is unusually strong. It won’t be wrong to say that the hysterical overtones of the title suggest the intensity of the reaction she gave to the eroticism of Polanski’s *Tess*. It is not that she cannot allow any eroticism at all in art; for, after all, she praises Hardy’s Tess as “the great Unwed Mother”(91). What is disquieting to her is the youth of the actress, and the eroticism which Polanski’s camera eyes evoke. But what is it exactly? Answering this question is not easy because she never tells. In her article, she gives no detailed analysis of Polanski’s eroticism apart from a quick reference to a “shot of that pretty mouth” when Tess eating food, and “a long obscene sequence in which she purses her lips to whistle to Alec’s mother’s birds”(92). The only thing we can say is that she detests the eroticism in the film and does not like even to talk about it.

The hysterical aggressiveness and groundless fear which we see in Marcus’s response is a reflection of the western society in general in its attitude to children’s sexuality. If the film had cast a fully grown-up actress in the role of Tess, or if the director had not been charged with child molestation, in other words if the film had been totally free from any suggestion of children’s sexuality, Marcus wouldn’t have shown such unaccountable anger. But the director’s unfortunate biographical history doomed the film to controversy and heavy criticisms. Since Mary Whitehouse started her campaign against child pornography and set out to hunt down paedophilic men in 1977, children’s sexuality has been a taboo subject.<sup>12)</sup> Any sign of accommodation towards

children's sexuality means imminent risk of being singled out as a paedophile. Therefore, critics have to make sure that their names won't be smeared after making a casual remark about someone like Roman Polanski. Marcus, as an example, has to alienate herself from the dangerous subject matter by declaring that she abhors it. No matter how beautiful Kinski's face is on the screen, Marcus has to condemn the erotic beauty as a petty object of "child molesters." This eroticism is shabby, dirty and sleazy, totally different from what we normally associate with Hardy's grand, tragic and beautiful love.

But really, what is the difference between a film director Polanski and a literary critic Marcus? Where is the line which separates Polanski's Tess from Marcus's interpretation of Tess? It is not only Polanski that responds to child's sexuality; but Marcus is also responding to it in a sexually marked way by means of detesting it. Disturbingly, her detestation of it is not based on her own perception, but the sense of fear that she might have a finger pointed at her as a "paedophile" if she does not show detestation. It is this collective fear which is at the bottom of the paedophile hysteria in the present western society. Once again, there is no distinctive line which separates Polanski's perception from Marcus's. The line which separates Polanski's perception from hers is a baseless, imaginary one. As James Kincaid says, "it's always a matter of degree."<sup>13)</sup>

Unfortunately, though, the social climate is towards building up and enforcing this imaginary fence. The segregated people are defined and categorized as monstrous "paedophiles", while nobody knows where the line is. Polanski is called a paedophile. How about Alec? Would anybody call him a paedophile? After all, Tess was not older than 17 when he raped or seduced her, while some states in the US had the age of consent of 18 around the time when the novel was published. Some people might call him a "child molester". On the other hand, some might see in him a prototype of a Hardian style tragic

hero.<sup>14)</sup> The whole issue is based on utter arbitrariness, but when Marcus calls Polanski "a child molester", inevitably the imaginary wall is being made thicker and higher so that it can better keep "paedophiles" out of the "normal" society.

Tess has revealed the unexpected horizon where immature sexuality evokes unwelcome eroticism. The question of sexuality has shifted its axis from men/women to adults/children. Under the banner of "protecting" children, a new marginalized entity called "paedophiles" is now materializing. It is yet to be seen whether Tess is going to be used as a means of discrimination or can help to pulverize the discriminatory term.

## Notes

- 1) Mary Jacobus, "Tess: The Making of a Pure Woman", in *Tearing the Veil: Essays on Femininity*, ed. Susan Lipshitz (London: Routledge and Kegan Paul, 1978).
- 2) Penny Boumelha, *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form* (Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1985).
- 3) J. T. Laird, *The Shaping of Tess of the D'Urbervilles* (Oxford: Clarendon Press, 1975), p. 129, pp.100-101.
- 4) Juliet Grindle and Simon Gatrell, "General Introduction" to *Tess of the D'Urbervilles*, (Oxford: Clarendon Press, 1983), p.32, 41.
- 5) Mary Jacobus, "Tess's Purity", *Essays in Criticism* 26:1-4, (1976), p. 326.
- 6) *Tess of the D'Urbervilles*, ed. Juliet Grindle and Simon Gatrell (Oxford: Clarendon Press, 1983), p.74. Folio 51, facsimile copy of the manuscript of *Tess of the D'Urbervilles* held by the British Museum. When necessary, foliation number will also be given within the text hereafter. Italics in the quotation is to highlight the alteration or addition.
- 7) Similar opinions are proposed by Grindle and Gatrell, "General Introduction"; Kristin Brady, "Tess and Alec: Rape or Seduction?", *Thomas Hardy Annual No. 4*, ed. Norman Page (London: Macmillan, 1986).
- 8) Jacobus, "Tess's Purity", p. 325.
- 9) Boumelha, p. 129.
- 10) Jane Marcus, "A Tess for Child Molesters", in *Tess of the d'Urbervilles*, ed. Peter Widdowson (Basingstoke: Macmillan, 1993), p. 90. Originally published in *Jump Cut* (26 December, 1981), p. 3. After this, all the page numbers will be included in the text.
- 11) Whether intentionally or not, she gives Kinski's age incorrectly. Kinski was actually 17 when she

was filmed. This is also another sign of Marcus strongly bothered about the young age of the actress.

12) See Philip Jenkins, *Intimate Enemies: Moral Panics in Contemporary Great Britain* (New York: Aldine de Gruyter, 1992), especially the pages for “Inventing the pedophile”.

13) James R. Kincaid, *Erotic Innocence: The Culture of Child Molesting* (Durham: Duke University Press, 1998), p. 288. Also see James Kincaid, “‘You did not come’: Absence, Death and Eroticism in *Tess*”, in *Sex and Death in Victorian Literature*, ed. Regina Barreca (Basingstoke: Macmillan, 1990); James R. Kincaid, *Child Loving: The Erotic Child and Victorian Culture* (New York: Routledge, 1992).

14) Curiously, several critics have found Polanski’s Alec surprisingly humane and sincere. William V. Costanzo finds in Alec’s gestures “genuine affection”, “convincing touch of longing”, and “single-minded desire for Tess [which] seems less cruel than Angel’s ambivalent love.” See William V. Costanzo, “Polanski in Wessex. . . Filming *Tess of the d’Urbervilles*”, *Literature/ Film Quarterly* (1981). Similar opinion is shown by Richard Roud, “Taking Sex out of Wessex”, *The Guardian* (17 November, 1979); John Coleman, “Country Matters”, *New Statesman: the week-end review* (10 April, 1981). Judging from their opinions, Polanski’s Alec seems to be much closer to the manuscript Alec. Possibly, Polanski captured the ephemeral spirit of the novel of the time when its author was still struggling against the great temptation of the temptress child-Tess. Then how should we interpret this? We know Marcus would see a petty “child molester” in Polanski’s Alec; while for some others Polanski’s Alec is a Hardian style tragic hero in its embryonic stage.

## *Tess of the d’Urbervilles:*

### An Evolutionary Tragedy

MICHIKO SEIMIYA

It is universally acknowledged among critics that *Tess of the d’Urbervilles* is a tragic novel and the protagonist is an outstanding tragic heroine. However, her destruction has not been sufficiently explained or evaluated. In this article I will first interpret her tragedy in terms of ethical controversies generated by evolutionism in the Victorian period: those centering on utilitarianism and intuitionism. Secondly, I will explore *Tess* more fully in terms of the concepts of outer nature and human nature that were expanded greatly by evolutionism. Though influenced by both major evolutionists Thomas Henry Huxley and Herbert Spencer, who surveyed ethics from naturalistic points of view,<sup>1)</sup> Hardy was interested in Huxley’s intuitionism more deeply, leaving Spencer’s utilitarianism in order to develop his own original – and radically modern – tragic sense of life.<sup>2)</sup> Hardy realized in human nature itself a fundamentally tragic conflict among impulsive natural emotions such as sexual love and loving-kindness, which is understood as sympathy by intuitionists and related to the Christian love-ethic.

In *Tess* Hardy explored the relation between Christian love, secular loving-kindness, and sexual love. Scientific evolutionists such as Darwin, Huxley and Spencer had wiped away from the concept of nature the Christian belief that all things had been created by God. Instead, they maintained that human beings had gradually, and without any divine or cosmic purpose, developed from “a few forms”<sup>3)</sup> during a very long span of time, and that Christianity was only a comparatively brief historical incident of less than 2000 years.<sup>4)</sup> People who

accepted evolution, then, believed that most human ethics, including utilitarian and intuitive ethics, had developed naturally and independently from Christianity. Thus the concepts of both outer and inner nature were radically transformed and expanded during the Victorian age because of the widespread impact of evolutionary theory.<sup>5)</sup>

Hardy seems not to have been ethically consistent either in his mind or in his literary works; nor as an artist did he profess a coherent ethical stance; but his serious moral concerns, intensified by conflicts between utilitarianism and intuitionism, deepened his characterization of Tess and generally enrich our appreciation and understanding of life in his novels. More than any other 19th century English novelist, Hardy explored biologically based ethical issues that have continued to trouble thoughtful people up to the present time.<sup>6)</sup>

To make Tess's tragedy consistent and substantial Hardy contrived some special techniques. First, the novel is a social tragedy in which Tess is victimized by the economic depression like Winterborne, a yeoman hard-pressed by economic conditions. However, in addition Hardy more carefully contrived the novel to echo classical tragedy resoundingly. For example, Tess's pedigree is noble, and the last scene refers to Greek tragedy: "‘Justice’ was done, and the President of the Immortals, in Aeschylean phrase, had ended his sport with Tess." Moreover, when we think of her character from Hardy's tragic perspective (which he jotted down in the year after the publication of the novel) we are reminded of the heroism in her loving and kind character:

The best tragedy – highest tragedy in short – is that of the WORTHY encompassed by the INEVITABLE.<sup>7)</sup>

The WORTHY seems to be derived from *FB@L \*"\$@/* (heroic)<sup>8)</sup>, recognized by Aristotle in the *Poetics* as a necessary quality of the tragic hero, while the

"INEVITABLE" suggests not only Greek fate but also the deterministic aspect of scientific evolutionism.

Bruce Johnson's famous article "‘The Perfection of Species’ and Hardy's Tess" emphasizes the novel's dependence on evolutionary theory and anthropological studies, including those of Stonehenge.<sup>9)</sup> Uncovering the historical and prehistoric depth of *Tess* as if he were discovering fossils, Johnson argues that Tess is a specimen of "the perfect species," fully developed in emotion and mind, but that she is wronged and destroyed by circumstances, especially by Angel. Johnson criticizes Gose's utilitarian argument that Tess is a simple loser who fails in psychic evolution, while Angel wins.<sup>10)</sup> However, Johnson's intuitive argument never explains Tess's tragedy adequately.

We can find the affinity between the concept of Tess's tragedy and Huxley's surprisingly original interpretation of Sophocles's *Oedipus Rex* in *Evolution and Ethics* (1894), in which he showed that "the unfathomable injustice of the nature of things"<sup>11)</sup> is rooted in ancient Greek tragedy. Especially in the fatalistic destruction of Oedipus by the cosmic process, Huxley observed that "the conscience of man revolted against the moral indifference of nature."<sup>12)</sup> He goes on to show that in modern tragedy, God and moral substance, which had been necessary for classical tragedy, are absent from scientific conceptions of the universe. Of course *Evolution and Ethics*, which was based on his lecture given in the Romanes Lectures at Oxford University in 1892, was published three years after the publication of *Tess*. But Huxley's idea had been circulating since his "Science and Morals" (1886) which is presumably one of the books which influenced Angel.<sup>13)</sup>

The character of Tess is complex. She is natural, impulsive, sympathetic, kind and loving, loyal to her family, but also adulterous, murderous, guilty. In some ways she is a simple, rustic character like Marty South in *The Woodlanders*, but the latter is sexually undeveloped, whereas Hardy created

Tess as a more natural character, describing her emotional life of sexual love in “a process of refining, ennobling, and idealizing.”<sup>14)</sup> She is not merely a rustic, simple, innocent girl, but instinctive and sexy, like Eustacia in *The Return of the Native*.

Hardy explored loving-kindness in Tess more deeply than in any other character. In contrast to Tess, her foils are typical modern young men suffering from secular skepticism. Hardy contrasts their egoism to Tess's altruism. Angel's egoism may be best understood in terms of utilitarian consequentialism, derived from Bentham's “greatest happiness of the greatest number.” Angel refuses Tess because she lost her virginity. But he knows that she was raped. He refuses her, seeing only the result of her actions in her loss of virginity. In utilitarianism the consequence is the most important because according to its ethic actions are justified mainly by their result. He reveals utilitarianism in his action unconsciously then.

Although Angel eventually adopts an intuitive ethic and comes back to accept Tess, he is a person whose “principle” is, in contrast to Tess's altruism, “a hard logical deposit like a vein of metal in a soft loam, which blocks his acceptance of Tess” (*Tess*, 236) as it did of the Church. The narrator criticizes him, emphasizing that if he had been “with more animalism he would have been the nobler man” (*Tess*, 239), and adding that his “will to subdue the grosser to the subtler emotion . . . the flesh to the spirit” (*Tess*, 240) is cruel.

Angel says that he seeks “rustic innocence” (*Tess*, 233) in Tess. Similarly, she is the only woman for whom Alec has no contempt because she is “unsmirched in spite of all.” (*Tess*, 307) But the two men are opposites. Alec, who rapes and seduces her, begets her baby Sorrow, and afterwards marries her, has a kind of life-enhancing animalism which Angel lacks; but Alec's egoism is more strongly emphasized in his pursuit of her for sensual satisfaction. In his hedonism, prominent in his way of life as a prodigal son of a money lender, we

find a deformed kind of utilitarianism because according to Bentham the major utilitarian, the rightness and wrongness of an act is determined by the amount of “pleasure.” Moreover, we see Alec's trader's kind of utilitarianism also in his view of religion. For instance, rejecting a religion based on supernatural promises, he says cynically to Tess: “If there's nobody to say, ‘Do this, and, it will be a good thing for you after you are dead; do that, and it will be a bad thing for you,’ I can't warm up.” (*Tess*, 313-314) Here his rejection of Christian ethics is boldly hedonistic, like Bentham's.

This basic contrast between Tess's loving-kindness and the egoism of the two men is more deeply understood in terms of the controversy between Spencer and Huxley. For the utilitarian Spencer human nature is not fixed but progresses in humanity's “struggle for existence” and he believed that human beings have to be “egoistic” to survive as they naturally and gradually become altruistic.<sup>15)</sup> From his point of view the two men's egoism will be naturally justified, while Tess's loving-kindness is underestimated.

Tess's loving-kindness will be more fully valued by Huxley's intuitive ethic, which recognizes loving-kindness as found in old rural culture instead of the future as Spencer assumed. Such loving-kindness is naturally given to human being, like Huxley's “conscience.” But Huxley was criticized by Leslie Stephen, Hardy's mentor, as not scientific but dualistically intuitive. Stephen argued that Huxley's two processes were incompatible, and the ethical problem of justice has to be distinguished from scientific truth.<sup>16)</sup>

Hardy was surely interested in their discussion which we can trace in his treatment of Tess. Her loving-kindness is treated as not divine but natural. She simply acts to save her family from destruction: she is driven to “claim kin” to Alec's family reluctantly because she feels that she was responsible for the accidental death of the only horse necessary for her family's business; and she sacrificially accepts Alec's forced marriage proposal in order to save her family



from homelessness after her father's death. The narrator describes her as "humanitarian to its center" and personifies her ironically as "Apostolic Charity returned to a self-seeking modern world" (*Tess*, 236), associating her altruism with the "finest side of Christianity" in opposition to modern secular egoism, and emphasizing its superiority to Christian ethics formally observed. (*Tess*, 24) Even when she is accused by Angel of losing her virginity, she is identified with the central ethos of Christianity:

. . . quick-tempered as she naturally was, nothing that he could say made her *unseemly*; she *sought not her own*; *was not provoked*; thought *no evil* of his [Angel's] treatment of her. (Italics here are derived from 1 Corinthians, 13: 5.) (*Tess*, 236)

Tess is created as a character who even criticizes the Church of England. The High Church is criticized in the description of the Vicar's rejection of a Christian burial for Tess's baby Sorrow, and Hardy's critical attitude towards the Low Church is shown in the characterization of Angel's mother, who invites him to read aloud with her Proverbs 31:10, which seems to describe and celebrate his bride Tess:

Who can find a virtuous woman? for her price is far above rubies. She riseth while it is yet night, and giveth meat to her household. . . . She looketh well to the ways of her household, eateth not the bread of idleness. . . . (*Tess*, 255)

Accordingly, she admonishes her son, who had come back temporarily after forsaking Tess, through emphasizing the concept of an ideal wife according to the Bible, without knowing of his predicament. But we are reminded of her middle class prejudice in preferring the Sunday School teacher, ironically named

Mercy Chant, as the ideal wife for Angel. Calling the Christian attitude of Angel's parents "blind magnanimity," Hardy criticizes them for knowing "neither the world, the flesh, nor the devil in their own hearts; only as something vague and external to themselves." (*Tess*, 255) Their narrowness prevents them from understanding the actual meaning of the Biblical passage that idealizes a simple, devoted, rustic woman like Tess, although it should be a basic belief in this Low Church family. Even Angel's remaining belief in the Sermon on the Mount, despite his skepticism, is also criticized in contrast to Tess's simple faith in loving-kindness, her "beliefs essentially naturalistic" (*Tess*, 169), as he describes them.

Tess's natural virtue, which Angel recognizes after he forsakes her, is the crucial idea that invalidates the interpretations by Johnson and others who try to understand Tess's tragedy ahistorically.<sup>17)</sup> After Angel's hard life in Brazil, where he impulsively goes after the shock of discovering that Tess is not a virgin, he finds intuitive ethics:

Having long discredited the old system of mysticism, he now began to discredit the old appraisements of morality. He thought they wanted readjusting. Who was the moral man? Still more pertinently, who was the moral woman? 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. (*Tess*, 322)

However, according to the Mosaic point of view, Tess is a sinner who commits adultery and murder. Hardy emphasizes that even though she is virtuous in feeling and practicing loving-kindness, she nevertheless violates the judicial side of Christianity as symbolized in the scene where Tess, returning home from Alec, meets a man painting the Mosaic commandments on the stiles. But Hardy tries to justify her in terms of Nature: she hops on Alec's horse to

escape his former mistress's aggression, gives him a chance to treat her as he wants, and kills him with a knife. She acts impulsively, without consideration for her dear family, for whom she earlier acts sacrificially.

Hardy also vindicated Tess's impulsiveness in his preface to the novel. When a contemporary critic protested against Hardy's subtitle of *Tess*, "a pure woman faithfully presented,"<sup>18)</sup> he defended her by brushing aside critics who "ignore the meaning of the word [pure] in Nature . . ." (*Tess*, 24) The narrator's stimulation of our sympathy for Tess, whom he considers a sinner, but excusable in a Godless universe, is intensified by his references to Nature. For example, when the narrator defends her as an unmarried mother, he questions if "she were alone in a desert island would she have been wretched? Most of the misery had been generated by her conventional aspect . . . not by her *innate sensations*" (*Tess*, 106, italics added.)

Moreover, when Tess is discouraged from meeting Angel's parents while he, her husband, is absent from England, by overhearing his brothers' comments on their marriage, the narrator comments in this way: "nothing essential, in *nature or emotion*, divided her from them [Angel's family]." (*Tess*, 284, italics added.) Tess's "rally" from being damaged by ethical standards prevailing in Christian society results from the healing and liberating effects of Nature, in which she essentially lives, where such standards have little meaning.

Tess's inner nature, containing her impulsive passion for Angel, and also outer Darwinian nature are vividly depicted in this novel. Outer nature is described dramatically from the severe sterility of Flint-Comb Ash to the rich fertility of Talbothays. Nature seems to have multiple meanings in *Tess*. At times Nature is obviously indifferent to human life. For example, when Tess was rejected by Angel on their bridal night: "The fire in the grate looked impish demonically funny as if it did not care in the least about her strait." (*Tess*, 224) And Angel, giving up winning a "wife of social standing, fortune, and

accomplishments," and carelessly believing that Tess, in rural life, was certainly innocent, refers to "the vulpine slyness of Dame Nature." (*Tess*, 238) But the indifference of Nature to human beings is emphasized in each case, from Huxley's evolutionary point of view.

In *Tess*, Hardy sees Christianity as an incident in a long span of the ethical history of the human species. Calling Tess's virtue "the religion of loving-kindness and purity," Hardy suggests its natural origin. He emphasizes this non-Christian background in the impressive denouement at Stonehenge, the site of pre-Christian pagan religion, where Tess lies waiting for police to arrest her as a sacrifice not to God but to the Sun. Thus Hardy defends Tess from being accused of sin by Christianity from a naturalistic point of view.

But the problem remains. Huxley divided the concept of natural process into the impersonal cosmic process and the ethical process and argued that the latter should watch over the former. Hardy emphasizes the difficulty of watching over it especially in his description of Tess's sexual love which keeps her from confiding her loss of virginity to Angel before their marriage. This tragic conflict in her mind between desire and conscience is vividly described in Tess's mind when she, feeling guilty about her secret, drifts into acceptance of his proposal of marriage:

Every see-saw of her breath, every wave of her blood, every pulse singing in her ears, was a voice that joined with nature in revolt against her scrupulousness. Reckless, inconsiderate acceptance of him; to close with him at the altar, revealing nothing, and chancing discovery; to snatch ripe pleasure before the iron teeth of pain could have time to shut upon her; that was what love counselled. . . . (*Tess*, 181)

Hardy also states about her human nature thus: "'appetite for joy' which pervades all creation, that tremendous force which sways humanity to its

purpose, as the tide sways the helpless weed, was not to be controlled by vague lucubrations over the social rubric.” (*Tess*, 192) This is the expression of Tess’s emotions of sexual love which, in opposition to social norms, to Christianity, and even to her own loving-kindness, drives her to tragic ruin.

Hardy’s concept of Tess’s tragedy has some affinity to Huxley’s interpretation of the tragedy of Oedipus, who also murders his father without knowing his identity, because Hardy created a modern tragedy derived from the conflict within human nature, between loving-kindness and impulses including sexual passion. The conflict is inherent in the intuitive ethical theory, in opposition to the Christianity and utilitarianism of the Victorian era. Hardy struggled to see human tragedy in a Godless world. If we study *Tess* from this point of view we see why this tragic novel gives us a clear insight into the tragedy of our own age.

## Notes

1) Hardy acknowledged his debt to Charles Darwin by writing in 1882 that he himself “had been among the earliest acclaimers of *The Origin of Species*.” F. E. Hardy, *The Life of Thomas Hardy* (London: Macmillan, 1962), p.153. In a letter found by Carl Weber, Hardy wrote, “My pages show harmony of view with Darwin, Huxley, Spencer, Hume, Mill, and others, all of whom I used to read more than Schopenhauer.” The letter was received by the American scholar Helen Garwood, who had informed him of her impression of Schopenhauer’s influence on *The Dynasts*, as shown in her 1911 dissertation. *Hardy of Wessex* (New York: Columbia UP, 1965), pp. 246-247.

2) Spencer (1820-1903) argued that mutual help is the perfect ethical adjustment to society and is the ultimate aim of morality, but in terms of individuals he emphasized egoism’s superiority to altruism, stating in his major work, *The Principle of Ethics*, that egoism rightly evaluated would make posterity happy because it would help society progress. Part 1 of Spencer’s *The Principles of Ethics*, “The Data of Ethics” was published in 1879, Part 4 in 1891, Parts 2 and 3 in 1892 and Parts 5 and 6 in 1893. So when Hardy finished *Tess*, which was published in 1891, he must have read only Part 1 of the book. We find evidence of his reading it in the quotation from Spencer, with variations, in *The Literary Notebooks of Thomas Hardy* (London: Macmillan, 1985), ed. L. A. Björk, vol. 2, p. 163, although the date is not specified. It is abridged to *LN*. On the other hand, T. H. Huxley (1825-95) differentiated the cosmic process from the ethical process, which involves sympathy and conscience watching over nature. He

argued this point in *Evolution and Ethics*, published in 1894.

3) Darwin, *The Origin of Species* (London: John Murray, 1872), p. 670.

4) The Spirit of the Years, the main character in *The Dynasts*, speaks about “a local cult, called Christianity, which the wild dramas of the wheeling spheres include, with divers other such, in dim pathetic and brief parentheses . . . ,” when he looks at Napoleon’s coronation in Milan (Part 1, Act 1, Scene 5).

5) Hardy refers to these two popular naturalistic ethical stances in the opening part of his short story “For Conscience’ Sake” (finished in March, 1891) :

Whether the utilitarian or the intuitive theory of the moral sense be upheld it is beyond question that there are a few subtle-souled persons with whom the absolute gratuitousness of an act of reparation is an inducement to perform it.

Utilitarianism was originated by Jeremy Bentham (1748-1832) and developed by James Mill (1773-1836), J. S. Mill (1806-73), and Hardy’s mentor, Leslie Stephen (1832-1904). On the other hand, the intuitive theory, originated by the Earl of Shaftesbury (1671-1713) and Francis Hutcheson (1694-1746), claims that some people are immediately and non-inferentially justified in believing that some moral judgments are true. For example, many people think that it is wrong to kill, lie, or break a promise without ethical justifications, and that moral judgement or conscience is naturally acquired rather than derived from God. On the contrary, most Christians believe that the Bible reveals prophetic supernatural intuitions of God’s moral truths. Huxley and Spencer’s disagreement was the traditional ethical opposition between utilitarianism and intuitionism, reincarnated and intensified by evolutionism. Spencer, as well as Darwin, was basically utilitarian, while Huxley was intuitive. We also find the evidence of Hardy’s interest in their discussion in the transcription of the review in which J. S. Mill’s utilitarianism is criticized by comparison of Stephen’s. *LN*, vol. 2, pp. 357-358.

6) For Example, the debate between socio-biologists Richard Dawkins and Stephen Gould over the problem of selfishness of the gene inevitably involves these ethical problems.

7) F. E. Hardy, *Op. Cit.*, p. 251.

8) Aristotle, *On the Art of Poetry* (Oxford: Clarendon Press, 1909), 1448a2.

9) Cf. Bruce Johnson, “‘The Perfection of Species’ and Hardy’s *Tess*,” *Modern Critical Interpretations: Tess of the d’Urbervilles* (New York: Chelsea House Publishers, 1987), ed. Harold Bloom, 25-43.

10) Cf. Elliott Gose, Jr. “Psychic Evolution : Darwinism and Initiation in *Tess of the d’Urbervilles*,” *Nineteenth Century Fiction*, vol. 18, 1963, 261-272.

11) Huxley, *Evolution and Ethics* (London: Macmillan, 1911), p. 59.

12) *Ibid.*, p.59.

- 13) *Tess of the d'Urbervilles* (London: Macmillan New Wessex Edition, 1974), p. 306. Cf. "Science and Morals," *Evolution and Ethics and Other Essays* (London: Macmillan, 1911), 117-146.
- 14) Laird, *The Shaping of Tess of the d'Urbervilles* (Oxford: Clarendon Press, 1975), p. 125.
- 15) Cf. Spencer, *The Principles of Ethics*, 2 volumes (Indianapolis: Liberty Classics, 1897, 1978).
- 16) Stephen, "Ethics and the Struggle for Existence," *Contemporary Review* 64 (1893), 157-170. Stephen's utilitarian ethics had been already apparent in *The Science of Ethics* (1882).
- 17) Cf. Brown, *Thomas Hardy* (London: Longmans, 1961).
- 18) Cf. "The Spectator, 23 January 1892," *Thomas Hardy & His Readers* (London: The Bodley Head, 1968), eds. Lerner and Holstrom, p. 69.

## SYNOPSIS OF THE ARTICLES WRITTEN IN JAPANESE

---

### On the problems of language in *Jude the Obscure*

YUKINOBU SATAKE

In this thesis, I would like to consider the problems of "language"(=logos) in *Jude the Obscure*. In *Jude*, unlike most of the previous works by Hardy, the ruling power of the narrator over the narrative is vastly reduced. In other words, the main function of the narrator of *Jude* is only to give a supplementary explanation on the story's development. In this novel, it is the characters', especially Jude's and Sue's paroles, not the words of the omniscient narrator, that become a main motive power of plot and refer to the novel's theme. But instead of the words of the narrator, the "letters" or quotations from the bible or classics and so on, as are seen in Jude's and Sue's paroles, have some nature of logos, which rules and controls the characters in *Jude*. Some of Sue's paroles, by the intervention of the "letters" in them, lose or destroy the parole's function, which is to promote the smooth communication between speech actors. Moreover, by the magic of the "letters", Sue represses her own violent drive and comes to kill her own personality.

In *Jude*, the "otherness" of "letters" or quotations is put into question. The logos establishing the "law" and the "rule" is basically otherness to human beings, but the drive is only unique to human beings. So, man's identity can be

established not by logos but only by the drive. Sue, after all, repressing her own drive, comes to lose her identity and let herself to live not by her own will but by “others”.

After *Jude*, Hardy gave up writing novels and turned to poems. Hardy may have thought that poems are more filled with human drive than novels. Such change of his mind, when we consider the theme of logos in *Jude*, can be said to be an inevitable result. Here, we can find Hardy’s internal necessity to turn to poems from novels.

#### Ambiguous Place-ment of Protagonists: House, Memory, and Society

SHUMPEI FUKUHARA

It is widely known that most protagonists in Thomas Hardy’s novels are rootless. Many authors have discussed the theme of “home” in Hardy’s novels and revealed that his protagonists have virtually no “home.” Although sharing much in common with the preceding discussion on the theme, I would rather approach to the theme in terms of their place-ment: location and social position of the protagonists.

In this paper, I examine how spatially and socially the protagonists are placed, and argue that their placement are not rigid enough or rather, too ambiguous to ensure their identities. Firstly, I illustrate harmonious relationship between place and the human depicted in Hardy’s novels. In this regard, memory is an important factor which connects place and the human. Because Hardy thought that architecture embodied both personal and collective memory,

houses on which the activities and feelings of the inhabitants had been inscribed guaranteed the continuity of the self. Therefore, a house is regarded as an ontological basis of the protagonists. This sense of harmony makes the loss of home more tragic. In the later sections, my argument deals with the homelessness of the protagonists on various levels. First, I discuss the actual homelessness in relation to the social change which Victorian local communities encountered. Secondly, my argument shifts to the cultural or philosophical deprivation the loss of home meant. Finally, I argue that the instability of location can be detected on the social level. The protagonists are often put in ambiguous social “positions”, and this ambiguity affects the personalities of the protagonists, and as a result, they go astray in the society without finding a proper sense of orientation. In conclusion, the ambiguous placement and the instability of identity are at the crux of Hardy’s novels.

#### Dialectics of Hardy’s Texts

SANAE UEHARA

For the past twenty years there has been significant activity in the field of Hardy textual studies, especially scholarly editions of his fiction. This essay examines the ways in which new editions, such as the Oxford World’s Classics and the Penguin series, have challenged the myth of the Wessex edition. The extent to which these editions subvert or fail to subvert the traditional concepts of “text” is also discussed.

The Personification of Nature  
in *Far from the Madding Crowd*

YOSHIKO ITO

It has been claimed that Hardy depicts nature as inherently meaningless. To be sure, some of his earlier poems embody his inability to see nature as the Romantics would see it. But, if we carefully examine the text, we find several examples of the personification of nature in it. The personification is one of the poetic tropes much in use during the eighteenth and nineteenth centuries, especially by the Romantics.

The first five stanzas in his poem 'The Last Chrysanthemum' indicate that the speaker of the poem feels great sympathy for the belated chrysanthemum, while in the final stanza he swiftly distances himself from the flower. These mental attitudes of fascination and cold detachment can also be found in this novel.

Oak, for instance, standing on Norcombe Hill about midnight, feels a strong identification with space which seems to be caused by the panoramic glide of the stars. Soon afterwards, however, there is a swing back to the physical reality when he tells the time by the stars.

After Boldwood receives a valentine from Bathsheba, the natural scenery around him seems filled with joy. But, after the marriage between Troy and Bathsheba, it is suddenly transformed into the mournful fields to him. Furthermore, Bathsheba, perplexed between her attractive lover Troy and her egocentric and passionate suitor Boldwood, sits down on the roadside and looking up at the evening sky, projects her agony of despair on the indecisive and palpitating stars. These examples can be said to be what Ruskin called the

'pathetic fallacy.' On the other hand, she joins Oak in fighting the storm which strikes her crops just harvested. This time she has to face the harshness of the natural world. Consequently, it can be said that in Hardy's use of the personification in this novel we can see two conflicting forces working in opposite directions.

The narrator says earlier in the novel that 'we colour and mould according to the wants within us whatever our eyes bring in' and this can be said to be the 'pathetic fallacy'. He suggests how important the interpretative power of sight is. Though Bathsheba is blind to Oak's latent virtues, she is immediately dazzled by 'brass and scarlet' in the dark fir plantation and soon her sense of sight is mesmerized in the fern hollow. At the end of the story Bathsheba, whose eyesight is corrected by experience, can understand Oak's true worth. My conclusion is that the relationship between sense of sight and interpretation is one of the major themes of the novel.

*The Mayor of Casterbridge*  
'Wife-Sale' and 'Skimmington'

KYOKO NOMURA

*The Mayor of Casterbridge* (1886) is unique among Hardy's works in that, focusing on the protagonist Henchard's exceptional deeds and character, it vividly depicts the effect of the common people, usually rustics, in the agricultural community, who are said to play the passive role of the 'chorus' in Greek tragedy. In the background of this reading appears the tension in social relationship between the main middle-class characters including Henchard, and

the rustics, which precisely represents the author's belief on what the community should be.

It is well known that Hardy was extraordinarily concerned with the English old customs. Here, two old customs are more persistently projected than in any of his other novels, namely 'wife-sale' and 'skimmington'. Nowadays, both of them are rejected as barbarous and anti-humane, but in the period of this story's setting or of this novel's publishing, they seem to have been viewed from a different angle. In the process of civilizing during the Victorian era, being contrary to the moral code, they started to be abolished. Sociohistorical studies clarify both the 'wife-sale' and 'skimmington' as customs with a ritual feature, which was a necessity to the community consensus and verify that the community consensus was under the influence of the moral code.

The point is how, through the transition from the pre-Victorian era to the Victorian era, the moral feelings in the community changed, and how the 'wife-sale' and 'skimmington' as actual historical events, related with Henchard's fall and death. This paper researches into Hardy's successful reconstruction of such old customs into fictional symbolic events.

### The Bildungsroman of Angel Clare

JUNKO SUGIMURA

It is obvious that *Tess of the d'Urbervilles* is the tragedy of Tess Durbeyfield. At the same time, however, one can interpret this work as the bildungsroman of Angel Clare. It has been pointed out that heroes or Heroines build new character through coming over various trials in the Victorian

Bildungsroman. Angel also shows this mental growth. The ending of *Tess* is unexpected, but one can grasp the ending by following the process of his growth.

Angel rids himself of his prejudice against Tess's purity and appreciates her in Brazil. Because Angel gains new character after this emancipation from narrow-mindedness, his change can be called growth. This change is caused by not only the conversation with the Englishman but also his esteem for Tess's lineage. Angel is educated in the Victorian public school in which history is one of the most important subjects. Not only this education but also the trend of thought in the reign of Queen Victoria should not be disregarded. The Victorian people have a great interest in the history of their own country as Great Britain prospers. Furthermore it is clear that Angel esteems Tess's family line before their marriage. These factors prompt a high evaluation of Tess's bloodline and this change generates his appreciation of her. In consequence Angel returns to Britain.

When Tess becomes conscious of her own fate, she requests Angel to marry one of her sisters, Liza-Lu, who is of the same family line. After Angel reevaluates Tess by his esteem for her noble blood in Brazil, this proposal is acceptable to him. Consequently, he departs with her sister.

### Disguise in 'For Conscience' Sake'

NAOKO FUNAMIZU

The first edition of *Life's Little Ironies* appeared in 1894. The interchange of stories to which Hardy refers in his preface was made for the Wessex Edition

of 1912. Of the stories included, all but one were written after Hardy had completed most of his work on *Tess of the d'Urbervilles*. It means that Hardy wrote these short stories in his most richly creative period as a writer of prose.

The short stories have a variety of interesting themes and structures, and deserve more attention. As Norman Page says, they are neither 'pot boilers' nor 'not worth salvaging.'

The notable features of *Life's Little Ironies* are a recurring concern with the price that has to be paid for social advancement, the depiction of a number of unhappy marriages, and several critical portraits of clergymen. In reading such stories the readers are impressed by the motif of disguise. In this paper I mainly discussed 'For conscience' Sake,' for the motif of disguise can be seen rather clearly in that story. First, I examined how the motif of disguise was scattered all over the story. Secondly, I discussed how and why the main characters, Mr. Millborne and Leonora disguised themselves with a false morality of conscience. Thirdly, I examined the role of the narrator. In interpreting the meaning of the anecdotes the narrator disguised himself as a sympathetic observer of the characters to reveal the characters' hypocrisy and self-deception. Finally, I suggested that the motif of disguise in the story exposed Hardy's obsession with the successive bowdlerization forced by his editors. The bowdlerized versions had to be the disguised versions for Hardy to get a safe position in publishing.



## 日本ハーディ協会会則

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

(1987 年 10 月改正)

## 編集委員

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 30 号  
発行者 鮎澤乗光  
印刷所 中央大学生協同組合

2004 年 9 月 10 日 印刷  
2004 年 9 月 15 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