

ISSN 1345-837X

KAWAUCHI REVIEW

COMPARATIVE STUDIES IN
ENGLISH LANGUAGE AND CULTURE

II 2001



ISSN 1345-837X

KAWAUCHI REVIEW
COMPARATIVE STUDIES IN
ENGLISH LANGUAGE AND CULTURE

No. 2
July 2001

川内レビュー
英語文化比較研究

東北大学英語文化比較研究会

KAWAUCHI REVIEW

Comparative Studies in English Language and Culture

ISSN 1345-837X

No.2

Department of English Literature

Division of Arts and Letters, Graduate School

TOHOKU UNIVERSITY

Kawauchi, Aoba-ku, Sendai 980-8576 Japan

Tel. & Fax : 022-217-5961

<http://charles.sal.tohoku.ac.jp>



目 次



創作詩

Sixteen Poems Peter Robinson 1

論 文

The Rover における主体形成の揺らぎについて

..... 福 士 航 19

オースティンとスコット

『マンスフィールド・パーク』をめぐって

..... 佐 藤 恵 33

『レイミア』におけるキーツの政治的姿勢

..... 齋 藤 智香子 51

テスのアイデンティティをめぐって

『ダーバヴィル家のテス』の家系図的構造

..... 鈴 木 淳 67

書 評

ビル・レディングズ著，青木健・斎藤信平訳『廃墟の中の大学』

..... 中 村 隆 83



SIXTEEN POEMS

PETER ROBINSON

DREAM LIGHT

There's a weight on my eyelids tonight
like pennies from somewhere, two coins,
the late light glowing like
that sliver of a moon born yesterday.

I'm going to sleep, but not quite yet.
It's your death weighs them down,
your death as inexplicably
fact as the bare fact of that moon.

More, later dream light brings back
even your horrified husband
to whom I just offer condolence.
But he can't take it, and disappears.

Which leaves me in an early dawn
still wondering what it was happened
to you, you really a ghost,
a ghost from those first years,

what drove you to such an idea —
 to do yourself in like Father Time
 but leave us hanging, hanging on
 here with our questions which weigh

like the weight on my eyelids last night,
 those pennies from somewhere, two coins,
 and the late light glowing like
 that sliver of a moon born yesterday?

ALL AROUND

1

On this bright-cold day in autumn
 low sun paints its chiaroscuro
 all around us: like a chessboard,
 shadow and the gleaming air
 are set as lines, as ways of moving;
 paths paved with crisp detritus
 have their signposts, corner mirrors,
 where, routinely pacing on,
 I lose the sense of being aimed —
 of being governed by direction.

2

In gorges where sun doesn't reach
 or the pine groves' sudden coolness,
 we're surrounded by this life.

And autumn pays us back in kind —

as if, as if the thought of death
leant it your vitality.

3

Now too many leaves have fallen.
Summer not even a memory,
let alone a theme to live by,
early autumns in Japan
come floating from a cloudless sky.

Red maple hanging on stripped branches
till the very last breath takes them,
all around, are ghastly emblems;
I'm obsessed with you, this autumn,
pricing yourself up out of life.

4

But that's as maybe, you not here;
whereas we, the living, want
to know why hawks, why gusted leaves,
why stones and skies were not enough?

The child in arms, child left to cry,
a season loved more than the others,
hints of winter, earthly hush,
why were none of these enough?

5

All around, dark earthworks rise;
sun's angle keeps the shadows long.

On every side, hortensias'
bluish globes are still intact,

the gingko leaves, a lemon yellow,
tousled by that passing bus.

This chilly sunlight: death or love,
how they wax and wane in us!

BEYOND RECALL

Now winter, the land gone monochrome,
winter turns to us with trees
wind's blown holes through; distances
slip back like burrowing memories,
the snowflakes melted as they fall.

Again there's a grey in the atmosphere's
car fumes, snow, and as it happens
chilly, stung, burning ears
need words breathed beyond recall,
a sense made from that final act.

Because you went against the ears
of parents, mentors, friends,
again — come a grey in the atmosphere's
drizzling snow — it's as if you'd gone on
but without us, having killed us all.

The air-starved blood stopped in your veins.

GOING NOWHERE

The fairground's wire fences
are impacted with blown snow;
and with traffic at a standstill,
glass steamed up, we're here
like our own dead who stay
in their frozen ground,
old thoughts, or just thin air.

They've not melted away,
have not passed beyond,
crossed border or frontier
and even when blown snow
impacted on mesh fences
vanishes, they don't go.

AN AIR

Listen: in this winter light,
its air washed clean and glistening,
steam rises from the shiny street
and released by nostrils, mouths,
is nothing if not
evaporating spirits, airborne.

Ghosts of a past inspiration
or so much hot air,
said words becoming momentary
substance understood between us,

motives for your despair,
are the very thing I didn't want to hear.

Pausing at a pavement edge
with its frost-crisped leaves
and others fossilized in asphalt,
suddenly I felt that
whatever else it may be knowledge
is a process of the air —
sense taken from an atmosphere
and then given back.

A day

offering possible threads to unravel
reveals just how it would be
at last to have reached beyond an end —
as if, after all, things would come to the same
and your life were that vague dream
from which you had awakened.

COME TO GRIEF

Those hills of the eastern skyline
are a shrouded corpse in late dawn mist,
a corpse outleant —
no, not the year's, the century's, two millennia's,
I'm dreaming this because it's yours,
here once more at breakfast time
with one more dawn above those hills;
and my daughter, seeing them,
comments on brave watery sunshine

glistening in rivulets
over rooftops, plate-glass windows,
down to the riverbanks' first cars,
to kiosks, shrines, convenience stores...
and now she says she wants to draw its
whole array, and that's a promise.

With all this newness, how my daughter
gazes at the world you left,
at the Kamo's murky water
flowing away, where a faint sun glints,
flowing like promises come to grief;
and dreaming this because it's yours,
that shrouded corpse in late dawn mist,
I ask myself what'll support her, at least,
in its disappointments.

THE GIST OF IT

Down Kawabatadori
a line of weeping willows
in chilly dawn's diffused sunlight
droops over the Kamo; white heron,
squadroned for their fly-past,
just skim that skin of water.

The willows find you strayed
in a novel of sensation
and shiver at the bits of story,
shiver at how you tried
to protect your reputation

threatening suicide.

Too proud! Too proud, it's said,
 you wouldn't take the loss
 of self-esteem, bought land,
 a house you'd planned to build,
 the loss of home, of status
 or husband lying down.

*

Snow lies dusted on the frozen earth
 traced with criss-cross footprints;
 but it's a memory in this light
 returns with how you told
 of ruined executives, desperate enough,
 who leap off Kiyomizu Temple's
 platform on that hillside —
 any where, any where out of the world!

So driven to extremity
 yourself by threat and counter-threat
 you took it out on all of us,
 on a months-old foetus in your womb:
 another life you couldn't let
 catch its breath, it starved with you
 for want of what the heart wants.

Under strings of New Year lanterns
 gleaming red and white
 at entryways of late night bars,
 cars' rear- and headlight beams
 bringing back a sunrise at Tsu beach,
 two 'watchers of the trickling gore'

dying 'waves that lapped the shore'
exactly a decade ago.

Poor shadow, now I know
at least the gist of it
and in this cold dawn light
fathom how someone I taught,
someone who taught me 'See you later',
taught me 'Anywhere you like'
or how to ask for a glass of water,
would be driven to that extremity —

your long game pulled up short.

MONTHS GONE

The pine trees stand their ground
and form a rolling wave as
up the slope blows chilly wind:
this season doesn't love us.

Months gone, you seem long dead
at a crime scene with no body —
as if the solid world had
forgotten you already.

Its camellias are frost-blighted
in a silence not of love;
but love of life, though unrequited,
is the only one we have.

SURFACES OF THINGS

Surrounded by crows
near the writers' museum,
a child threw her crumbs.

Grass tufts thrust through
asphalt to the castle grounds'
abandoned classrooms.

Currents on the lake
drew a pink line of blossom
across poised water.

Then fresh breeze ruffled
trim feathers on a hawk's wings:
surfaces of things.

That's what it felt like.
A scattering of dark leaves
stood up, chased tourists,
chased till the wind dispersed them —

embittered posthumous lives.

THE SILENCES

So why else notice
a girl in black pass by,
and how she's lifted
on heels some inches nearer
a clear late afternoon sky?

*

Your tiny maisonette
with precipitous staircase
stays closed up, unsold
and unsellable because
a suicide was in it.

*

Whispers on the phone
accuse you of selfishness —
a scapegoat victim
to exonerate the living.
They allow you all the blame.

*

This party's silence
where each of those that knew you
doesn't ever mention
your sudden non-existence —
it's as if they didn't know.

*

Here the custom is
not even to utter the word.
So, after all these
years and years, you're teaching me,
post-mortem, more Japanese.

HARM'S WAY

Not expecting to need those memories,
I let them fall in disrepair. . .
but, now, that fire festival
you showed me one October night —
great brands borne through a village street
between wood houses towards the shrine
with bonfire in its square —
it beats a way back to my door.

As their teams of bearers tottered,
showered sparks would fall on us.
Dusting them off each others' clothes,
splashing singes with prompt water,
how lit faces of sightseers
disappeared in peopled darkness!
How they press home through burned years!

Still I tell what you already know,
whisper secrets in your ear
as if you couldn't be
talked to this inclement spring
weekend but by me,

by old redeeming-features here.

Yet, equally, you won't recall
 (no earthly reason why you should)
 our outing to the Bunraku,
 its puppet theatre audience all
 gripped by a pretended fear;
 a victim and her murderer
 were slithering among some overturned
 barrels on an oil store floor
 while you whispered a translation,
 whispered it into my ear.

LENGHTENED SHADOW

Footpath grasses glinting with rain
 by a pungent creosoted fence
 are well-found first solidities
 where, recessed into wooded hillside,
 dark waters, still, a remnant of moat
 glistening through the day provide
 their plain antidote.

These scents
 of almond and crab-apple blossom
 mingled with, then overwhelmed
 by creosote on fencing bring
 home how much, not here,
 you cast a lengthened shadow
 over this springtime's
 changing light, its cloud forms;

yes, you cast a lengthened shadow,
 one I can't step out of.

Now

from buds and petalled branches,
 a fluting thrush descants
 on the chit-chat of tits or finches.
 Taking a hint from that chorus,
 spirits rose in sheets as dawn
 flared condensation-beaded panes.
 Still only a lost acquaintance,
 it's as if you haunted them or me —
 as if shadowed I ought to find myself
 in love, in love with your memory.

NOT ON YOUR LIFE

Spring rain falling and droplets on my lenses
 smudging things' margins,
 there's a reddish blur in branches just before
 the blossom bursts as a pink-white floss.

On soggy ground, pine needle rafts
 are washed up at corners of gutters or curbs.
 How avid earth absorbs
 all the sullen sky can hurl at it, and more!

I'm not saying you might well have found more
 to make of pale green catkins
 or tardy blossom battered by rain,
 then lost far too fast this miserable year.

Only look at how distance is shaded away
in ground-level clouds and the mist,
how fun fair flags droop in a lack of any wind,
boughs hang heavy with what petals remain.

And although you were more or less blind
not wearing your glasses, I'm lost
as to why the phenomenal world
had come to seem so terminally vain.

Then let's say I'm the one mistaking
my revived self for this spring day —
although it's as if your brittle life passed
like all the four seasons in a single day.

Let's say no one's denying you the right
to end it all by killing time,
end the palaver, dull sun's gleam,
those buds and leaves which require you here...

Oh, have it your own way.

TAKE IT FROM ME

1

This flowering magnolia, take it from me,
white petals each with a violet heart,
blows against raw brick wall in wind and sun here.

2

Yet of three saplings planted beside it
the winter hasn't spared one —

3

as you, hanging on for grim death,
were found and lost just moments after;
so there'd be someone to care for the boy,
someone to bring you back down to earth.

4

Like them, to be well and truly gone
the dead must die again in us,
being pent, as if in need of a good cry.

5

But now there's no more death for you,
the dead, the well and truly gone

(if you take my word for it that here
magnolia branches are flexed by a wind
and the sap-less saplings also bend).

MORE BORROWED SCENERY

'But her sense I had misunderstood
imagining friendship...'

Climbing the road home's snaky curves,
I catch earth's rim, its margin hazed,
this dusk gilt-edging cloud wisps
trailed beyond a tree-fringe, frayed,
still can't for the life of me see
how you could feel so dead to the world
or let the world feel dead to you.

Yet in the lacking light you'll never say,
but beckon me out of life's ruin
as if to salvage whatever you can
and not be bullied by the silence
of a husband deciding to take his bat home,
no, not over your dead body —
though over your dead body it would be.

APROPOS OF NOTHING

Words spoken now to please the dead
are dandelion pollen in this late air.
They roll down a riverbank walk there
like balls of fluff from under a bed,
words spoken now to please the dead.

The forever dead who don't go beyond,
cross border, boundary or frontier
but in our old thoughts remain here,
they reach towards us with each frond,
the forever dead who don't go beyond.

They're the more living, being said,
as a fresh wind makes aired jackets dance
passionate tangos on a balcony's lines.
Words spoken now to please the dead
commemorate us living, being said.

The Rover における 主体形成の揺らぎについて

福士 航

1677年に初演されたアフラ・ベイン (Aphra Behn) の『放浪貴族』(The Rover. Or, The Banish't Cavaliers) は、トマス・キリグラー (Thomas Killigrew) の『トマソ』(Thomaso, Or, The Wanderer) を種本としつつ、彼女の書いた19本の演劇の中で最も興行的に成功したものとなった。またこの劇は、近年盛んに議論されているベインの作品のなかでも中心的なものの一つになっている。彼女の作品が注目されるようになった背景には、過去20年程の間にフェミニスト批評家たちが、従来は見過ごされることが多かった女性作家たちの作品群を見直し、文学史を修正する努力をしてきた経緯があるということをおぼろげに忘れてはならないだろう。と言うのも、フェミニスト批評家たちが同時に行ってきた男性中心主義批判はこの劇の解釈にも大きく影響を与えているからだ。これまでに、主人公ウィルモア (Willmore) の放埒なふるまいが、家父長制の女性に対する権力の行使を如実に体現しているという解釈や、女性登場人物が商品として表象されていることを問題にした批評がなされ、性の政治学を問題にすることがこの劇をめぐる批評の主流になっている。¹

しかし、ウィルモアの放蕩という女性嫌悪的な性質は、数多くの批評の対象になってきたにも関わらず、放蕩それ自体を歴史化することはあまりなされてこなかった。当時の風刺詩や演劇などにおいて描かれる放蕩者は多くの場合宮廷人や王党派のイメージと結び付けられており、放蕩が王党派色を帯びていたこともまた、十分に考慮されるべきである。² ベイン自身が王党派支持を明らかにしていたこと、更には『放浪貴族』が発表された時期には国王と議会との間の対立が激しさを増し、劇作家たちをも巻き込んだ党派的な対立も附随して起こりつつあったという背景を視野に入れておく必要もあるだろう。³ なぜなら、宮廷随一の放蕩者ロチェスター伯爵

(John Wilmot, Earl of Rochester) をモデルにしたと言われるウィルモアの放埒な振舞いの中で、王制主義と放蕩とが前面に押し出されることにより、『放浪貴族』は王党派の価値観を強く打ち出した劇であるように見えるからだ。ウィルモアとは志向が異なるために滑稽に描かれる田舎者ブラント (Blunt) と、ウィルモアの性的欲望の対象としかならない娼婦アンジェリカ (Angellica) が大団円から除かれていく中で、ウィルモアは王党派貴族で放蕩者の男性主体として形成されているのである。⁴

ウィルモアの主体性は、しかしながら、決して一枚岩的なものとして立ち現れてくることはない。他の登場人物たちによる放蕩への批判や抵抗によって、彼の主体性は相対化されることになるからだ。ウィルモアのもとを離れる時、アンジェリカは彼にピストルを突きつけ、その不誠実を責める。ウィルモアの放蕩は思わぬ抵抗にあい、彼の主体性の立脚点は揺るがされることになる。また、もう一人の王党派貴族であるベルヴィル (Belville) はウィルモアの放蕩に倣わず、フロリンダ (Florinda) という一人の女性を変わず愛し続け結婚を成就させる。放蕩に支えられているウィルモアの男性主体は、そこで更なる疑問に付されることになるのである。加えて、ウィルモアとヘレナ (Hellena) との結婚によって、彼の主体性は更に別の形で相対化されることにもなる。以下において、王党派貴族で放蕩者として形成されるウィルモアの男性主体を論じると同時に、それを揺るがす諸要素によって、彼の主体性は相対化された形でしか提示され得ないことを明らかにしていきたい。

ウィルモアの王党派としての政治的な主体性は、王党派貴族であるウィルモアやベルヴィルと田舎紳士ブラントとを対置してみることでより鮮明に現れてくる。典型的な田舎紳士であるブラントは、一貫して王党派を支持する側にいるように描かれながらも王党派にそぐわない要素をも持ち合わせているため、主要な筋から外れからかいの対象になっていく。その一方、ウィルモアの王党派貴族としての姿は中心的なものとして描かれることで、彼の主体性はより強固なものとして構築されていくのである。

ブラントははじめてウィルモアに会う時に、ベルヴィルによって「われわれの新しい友達 (our new Friend)」(1.2.65) で「仲間のひとり (one of us)」(1.2.66) と紹介される。⁵ そこからわかるように、彼は常に王党派に加担する側の人物として提示されている。だが同時に彼は「不慣れた旅行者 (a

raw Traveller)」(1.2.65)であり、旅の途上にナポリに立ち寄ったというその姿は、王とともに海軍に参加し、行軍の途中にナポリに上陸したウィルモアとは対照的なものでもある。舞台として設定されている1650年代のナポリは当時スペインの支配下にあり、そのスペインは隣国のフランスと争いが絶えない状態であった。そのような状況下で軍に参加しているウィルモアの姿は、王とともに亡命を続け、傭兵として生計を立てる内乱期の王党派貴族のひとつの典型である。それに対してプラントは一介の大陸旅行者であり、亡命することもなく英国国内にとどまる、ウィルモアとは対照的な人物であることが窺い知れるだろう。両者の間に出会いの場面から既にあるこの微妙なずれは、プラントがからかいの対象となっていく中で徐々に大きなものとなっていく。

ウィルモアとベルヴィルの間で嘲りの的となるのがプラントの田舎紳士気質であるが、そこでは王党派的な放蕩とは対照的な彼の特質が明るみに出されていく。

Why of an *English* Elder Brother's humour, Educated in a Nursery, with a Maid to tend him till Fifteen, and lyes with his Grand-Mother till he's of Age: one that knowes no pleasure beyond riding to the next Fair, or going up to *London* with his right Worshipful Father in Parliament-time; wearing gay Cloths, or making honourable Love to his Lady Mothers Landry-Maid: gets drunk at a Hunting-Match, and ten to one then gives some proofs of his Prowess.

(1.2.268-74)

ここでプラントは、都会風の趣にそぐわない田舎紳士として描かれている。一見すると、流行の中心地である都会の側から田舎者をからかうような、王政復古期の喜劇に頻繁に現れる主題がここでも見られるようだが、その中でも、「15の歳まで女中が身の世話をし、成人するまでお祖母様と一緒に寝る」ような、「母上様の洗濯係の娘に誠意溢れる恋をしてみたり」するような彼の女性との接し方の拙さ、未熟さが小馬鹿にされているところに注意する必要があるだろう。この時代、機知をふんだんに働かせて女性を口説き落とす放蕩という行為は、特に宮廷を中心とした上流階級社会でもてはやされた。ピューリタンの道徳を打ち捨て、性欲を解放し女性を籠絡することこそが、宮廷人の証だったのだ。⁶ その放蕩を是認するウィルモアとは対照的な、未成熟で稚拙なプラントの女性との接し方には、王党派貴族であるウィルモアとプラントとの間にある特質の違いが浮き彫

りにされてくるのである。

加えて、傭兵稼業のウィルモアやベルヴィルと大陸旅行者であるプラントとの間にある経済的な状態の格差が、両者の間にある差異を表すもう一つの重要な要因となる。

BLUNT. . . . you have been kept so poor with Parliaments and Protectors, that the little Stock you have is not worth preserving—but I thank my Stars, I had more Grace than to forfeit my Estate by Cavaliering.

BELVILE. Methinks only following the Court, shou'd be sufficient to entitle 'em to that. (1.2.44-49)

内乱期にクロムウェルを筆頭とした議会派が、多くの騎士党員、つまり王党派の土地財産を没収した経緯があったために、王党派貴族の有力者たちは国外へ亡命しなければならない状態へ追い込まれていったのだが、「議会と護民官 (Parliaments and Protectors)」によって困窮した状態に追いやられたウィルモアやベルヴィルが国外へ亡命して傭兵となっていることは、その歴史的な状況に符合するものである。⁷ 一方プラントは土地財産を失っておらず、王党派貴族が土地を接収され困窮していた状態とは対照的に大陸を旅行するだけの財力があることが示されている。更に彼は、王党派に従って財産を失うことを名誉に思うのではなく、寧ろその残されている財産を重要視してもいる。ベルヴィルが「宮廷に付き従うことだけ」で王党派に土地を与える理由に足りるとするような、自らの苦境への嘆きと宮廷や王への忠誠心の表れとが入り交じった態度を現しているのに対して、プラントは逆に何よりも自らに土地財産が残ったことに重きをおくような、王党派の価値観にそぐわない性質を持つところがここには示されているのである。またウィルモアも端々で自らの貧しさに言及しながらも、それを恥じることなく寧ろ誇りを持って受け入れているように描かれることも考えあわせると、プラントの財産への執着は、貧しさが王党派貴族としての主体性の指標の一つとなっていることを浮き立たせていると言えるだろう。⁸

このような、王党派貴族とは異なる特質を持つプラントに対するからかいは、性的な未成熟さゆえに貴夫人と娼婦の見分けがつかず、彼が娼婦に騙されて金品を奪い取られる場面で最高潮に達する。娼婦に手玉にとられた挙げ句、追い落とされた排水溝から抜け出し汚れにまみれたプラントの無惨な姿での独白は、女性を口説き落としていくウィルモアの姿とは全く

対照的である。

Oh Lord!

I am got out at last, and (which is a Miracle) without a Clue—and now to Damning and Cursing!—but if that wou'd ease me, where shall I begin? with my Fortune, my self, or the Quean that couzen'd me—what a Dog was I to believe in Woman? oh Coxcomb!—Ignorant conceited Coxcomb! . . . but as I was in my right Wits, to be thus cheated, confirms it I am a dull believing English Country Fop— . . . (3.2.87-99)

自らを「田舎のばか者 (Country Fop)」と言い表すブランドの苦渋に満ちた台詞に加えて、彼の惨めな姿は、視覚的な面においても彼とウィルモアとの差異を強調している。と言うのも、この場面はディスカバリーシーンと呼ばれる視覚効果を高める方法で提示されているために、ブランドは機知を頼りに女性を籠絡していくウィルモアとは、視覚的にも対極的な姿を曝すことになるのである。⁹ ペインは他の劇作家に比べて遥かに多くのディスカバリーシーンを用いていることから、視覚的な効果に対しても意識的であったことが窺える。¹⁰ 特に、彼女のディスカバリーシーンの幾つかは寝室の場面を扉の背後に配置し、そこに現れる男女、特に欲望を喚起させるような女優の身体をひとつの見世物として、観客の視線を引き付ける効果を高めるように用いられた。そのような場合、男性観客は対象物である女優の身体に支配的なまなざしを投げ掛けることや、その女優と同衾する俳優に同一化することで、性的な欲望を充足させる視覚的快楽を得られる。¹¹ ここで衆目に曝され視覚的な対象物となるのは、女優の身体ではなく下着姿で汚れにまみれたブランドであり、彼の惨めな姿をより強く印象付け、彼の面目を失わせるような仕掛けになっている。娼婦を貴夫人と誤解して結果的に失態をさすブランドが視覚的な対象物となり、自らの田舎紳士ぶりに気付きそれを嘆くこの場面においては、それとは対極的な、放蕩に支えられているウィルモアの王党派貴族としての主体性がより強固なものになっていく効果が見られるのである。

次に、ウィルモアの放蕩者としての男性主体性は、娼婦アンジェリカとの関係のなかで確立されていくことを考察したい。アンジェリカを性的な欲望の対象とし籠絡していくことで、ウィルモアは放蕩者としての男性的

な主体性をも獲得していくことになるからである。

ウィルモアとアンジェリカの関係は、単純化してしまえば、能動的なまなざしをアンジェリカに向けてることのできるウィルモアと、そのまなざしの対象となる受動的なアンジェリカ、というところから始まる。アンジェリカは彼女自身が舞台上に姿を現す以前に、彼女の住居に掲げられる絵によって視覚的な対象物となっているからである。

BELVILE. See there the fair Sign [picture of Angellica] to the
Inn where a Man may Lodg [sic] that's Fool enough to give her
price.

BLUNT. 'Sheartlikins, Gentlemen, what's this!

BELVILE. A Famous *Courtizan*, that's to be sold.

BLUNT. How? to be sold! . . . come let's begone, I'm sure
wee're no Chapmen for this Commodity. . . .

WILLMORE. How wondrous fair she is—a Thousand Crowns a
Month—by Heaven as many Kingdoms were too little, a plague
of this Poverty—of which I ne'er complain, but when it hinders
my approach to Beauty: which Virtue ne'er cou'd purchase.

(2.1.88-101)

この掲げられた絵の込み入った象徴性は、ウィルモアがこの絵の一つを所有することをアンジェリカに許されるようになることとも相俟って、既に様々な議論的となってきたが、まず確認しておかなければならない点は、絵がまさに娼婦としてのアンジェリカ自身を体現しているところにあるだろう。¹² 彼女自身と同様にこの絵は男性の注目を浴び、男性の、特にウィルモアの欲望を喚起している。¹³ また彼女の絵に金額が付されていることで、彼女が娼婦であることが明らかにされている。更にブランドが娼婦には拘わず立ち去ろうと言いながら図らずも「商品 (Commodity)」としてアンジェリカを捉えているところに現れているが、この掲げられた絵によって、彼女は登場の瞬間から既に売られるものとして商品化され、客体化されているのである。よって、ここに立ち現れてくるのは、まなざしを投げ掛けることのできる男性主体の能動性とそのまなざしの対象となる女性客体の受動性という、一見単純な二項対立であり、ウィルモアの男性主体は、こうした対立の中で構築されているようにも見えるのである。

しかしここで注意すべきなのは、その絵を掲げたのが他ならぬアンジェリカの手下であることから明らかなように、アンジェリカ自身が自らの商

品化を自覚的に行い、そこに誇りすら覚えている点である。それはブランドがディスカバリーシーンで客体化されていた状況とは全く異なっている。彼女が自己を商品化することに自尊心を抱いていることは、“No Matter, I’m not displeas’d with their rallying; their wonder feeds my vanity, and he that wishes but to buy, gives me more Pride, than he that gives my Price, can make my pleasure.” (2.1.115-7) という力強い台詞に言い表わされている。ここでアンジェリカは、自ら掲げた絵に寄せられる男性たちの欲望を内包した言葉は、全く彼女を苦しめるものではないこと、また自らを商品化した代償として「金額よりも大きな自尊心」が得られることを高らかに宣言している。アンジェリカが自らを商品化することは、彼女自身を男性消費者に従属的な位置に置くことになるが、自覚的に自らに法外な値段をつけることによって得られる自尊心により、彼女は自分という商品を所有しようとする男性主体に対抗することができるのである。彼女は娼婦としての主体性を、逆説的に、自らを客体化することで獲得しようとしているのだ。アンジェリカが自らを商品化することは、それゆえに、単なる生計のための手段ではなく、彼女の主体性を形成する自尊心や喜びを生み出すための方策なのである。¹⁴ 言い換えるならば、アンジェリカは自覚的に自己を商品化することで、能動的な男性主体と受動的な女性客体という二項対立に対抗する力を獲得しているのだ。

とは言え、アンジェリカが獲得したその力はあくまで限定的なものであり、彼女は常に主体性を瓦解させられてしまう危険に曝されている。その原因は、彼女は自己の商品化に伴って必然的に、不法に貞操を失うことになるところにある。¹⁵ そのために、不誠実な男性に軽はずみに愛情を抱いてしまうことへの危惧が常に想起されることになる。

ANGELLICA. . . . but Inconstancy’s the sin of all Mankind,
therefore I’m resolv’d that nothing but Gold, shall charm my
heart.

MORETTA. I’m glad on’t; ’tis only Interest that Women of our
profession ought to consider: tho’ I wonder what has kept you
from that general Disease of our Sex so long, I mean that of
being in Love. (2.1.128-33)

恋に落ちることを「病」とし、何にもまして金銭に執着することは、アンジェリカが娼婦としての主体性を保持し続けるための絶対に必要な条件となる。もし彼女が男性客に恋をしてしまうことがあれば、裏切られ、見捨

てられることへの不安、つまり不法に貞操を失っているために社会的な評判を失ってしまうことへの脅迫的な不安が常に彼女に付きまとうことになるからだ。彼女が自分を娼婦と同定している間は、自己を商品化することは彼女の自尊心を生み出し、彼女の主体性を形成する手段となり得る。しかしひとたび彼女が恋に落ちてしまうと、自己商品化の行為のために、彼女は搾取の対象に貶められる危険性を常に抱えることになるのである。

放蕩者ウィルモアは、まさにこのアンジェリカの不安定な主体性の根本を見抜くことで、彼女を口説き落とすことに成功し、男性主体として構築されていく。

ANGELLICA. The low esteem you have of me, perhaps
 May bring my heart again:
 For I have pride, that yet surmounts my Love.
 WILLMORE. Throw off this Pride, this Enemy to Bliss,
 And shew the Pow'r of Love: 'tis with those Arms
 I can be only vanquisht, made a Slave.
 ANGELLICA. Is all my mighty expectation vanish?
 —No, I will not hear thee talk— thou hast a Charm
 In every word that draws my heart away.
 And all the Thousand Trophies I design'd
 Thou hast undone— . . . (2.1.391-401)

ウィルモアは求愛の言葉の中で、アンジェリカの自尊心に立脚した娼婦としての主体性を突き崩していく。社会的な評判が賭けられているが故のアンジェリカの不安を、彼はもっともらしく愛を誓うことで打ち消す。彼女の心を言わば武装解除して、娼婦から恋する女へと変えていくのである。ウィルモアの「すべての言葉」の魅力に引き付けられてしまったアンジェリカが、最終的に望む自らの代価である「私への愛 (thy Love for mine)」(2.1.418)を、彼はうわべだけで誓うことによって、放蕩者ウィルモアはアンジェリカを口説き落とすことに成功する。この時点でアンジェリカは娼婦としての主体性を失い、ウィルモアの性的欲望の対象に成り変わってしまう。なぜなら、ウィルモアは彼女へ支払うだけの金も愛情も持ち合わせていないからだ。ウィルモアにとってアンジェリカを籠絡することは、機知を武器とした数ある戦いの一つにしかすぎない。¹⁶ 男性主体と女性客体という二項対立に対抗する力を一時的にはあるが持っていたアンジェリカを籠絡し、彼の欲望の対象へと変化させてしまうことによって、ウィル

モアは男性主体として形成されることになるのである。

しかしながら、アンジェリカを口説き落とすことで形成されたウィルモアの男性主体は、逆にアンジェリカからの抵抗によって揺るがされていく。不誠実なウィルモアに復讐しようとする彼女の試みは、ウィルモアの放蕩に抵抗する一つの契機となる。それを検討していく上で、アンジェリカが自尊心を捨て去り、娼婦から恋する女へと変わってしまったことをまず確認しておく必要があるだろう。

Oh, name not such mean trifles; — had I given him all
 My Youth has earn'd from Sin,
 I had not lost a thought, nor sigh upon't.
 But I have given him my Eternal rest,
 My whole repose, my future joys, my Heart!
 My Virgin heart *Moretta*; Oh 'tis gone! (4.1.229-34)

アンジェリカのこの嘆きには、ウィルモアが彼女を永遠に愛してくれる誠実な恋人であってほしかったという願いが見て取れる。彼に裏切られることは則ち彼女の評判が失われることを意味するため、彼女の切なる願いは必然的なものだ。アンジェリカの心が娼婦としての自尊心から「乙女の心 (Virgin heart)」へと変化しているところに端的に表れているが、ウィルモアにとっては一つの戯れにすぎなかった情事が、アンジェリカにとっては娼婦から永遠の愛を求める恋人へと転換する大きな転機となっていたのである。ウィルモアの言葉によって、アンジェリカは娼婦としての主体性の支えとなっていた自尊心を取り払い、永遠の平穩へと達するはずの真の愛情に目覚める。自尊心の裏側にひた隠しにされていた彼女の乙女の心が表面化してくるのである。

ウィルモアの男性主体に対するアンジェリカの抵抗は、まさにその彼女の「乙女の心」に依拠する。ピストルをつきつけ不誠実を責める彼女の行動は、ウィルモアの放蕩を直接的な脅威に曝す。

ANGELLICA. Yes, Traitor,
 Does not thy guilty blood run shivering through thy Veins?
 Hast thou no horreur at this [pistol] sight, that tells thee,
 Thou hast not long to boast thy shameful Conquest?
 WILLMORE. Faith, no Child, my blood keeps its old Ebbs and

Flows still, and that usual heat too, that cou'd oblige thee with
a kindness, had I but opportunity. (5.1.202-8)

ウィルモアに対してずっと受動的な位置に居続けてきたアンジェリカのこの行動は、彼女を欲望の対象とすることで構築されてきたウィルモアの放蕩者としての男性主体に、まさに物理的かつ直接的に抵抗を示すものとなるだろう。また彼女がウィルモアに「裏切者」と呼びかけ、彼の行為を「恥ずべき征服」と捉えていることから、彼女の行動はウィルモアの放蕩に対して真実の愛を対置するものであることが見て取れる。しかしそのような抵抗を受けながらも、ウィルモアの放埒さは更正されることがない。彼は平然と「機会があるならあなたに愛情を注ぐことができる」と言うのけるのだ。ピストルをかざすアンジェリカの暴力性は、皮肉にも、永遠の平穩を目指す彼女の真の愛情を破綻に至らしめていることが見て取れるだろう。結果的に彼女はウィルモアと結婚によって結ばれることもなく、また実際に引き金を引いて復讐を果たすこともないままに彼の前から立ち去るのだが、アンジェリカがつきつけるピストルは、たとえ一時的なものであるにせよ、放蕩者への警鐘となり、ウィルモアの男性主体の立脚点に暗い陰を落とすことになるのである。

しかしながら、アンジェリカが大団円に加わる点に変わりはない。ウィルモアの放蕩の対立項としての真の愛情は、結局周縁へと追いやられ、放蕩は一時的に揺るがされるにしる中心的でありつづけるように見える。だが、大団円で成立するベルヴィルとフロリンダの結婚は身も心も貞潔な真の愛情に基づいたものであり、ウィルモアの放蕩に対し、別の形で対立項をつきつけることになる。注目すべきは、ウィルモアとベルヴィルとの間にある性的な規範における対立である。

WILLMORE. By this Light I took her [Florinda] for an Errant
Harlot.

BELVILE. Damn your debauched opinion! tell me Sot had'st thou
so much sense and light about thee to distinguish her Woman,
and couldst not see something about her Face and Person, to
strike an awful Reverence into thy Soul? (3.2.216-20)

フロリンダを「まったくの娼婦」と侮辱するウィルモアに対して、ベルヴィルは激しい非難を浴びせる。彼にとってはフロリンダこそが唯一愛情を捧げるべき女性であり、どの女性でも欲望の対象としか捉えないウィルモアとは、この点において立場を全く異にしているのである。この対立の淵

源は、種本となった『トマソ』に辿っていくことができよう。そのタイトルキャラクターであるトマソの、放蕩を更正して貞潔なヒロインと結婚した誠実な部分を、ベルヴィルは受け継いでいる。一方ウィルモアは、トマソの更正以前の放蕩な部分を継承しているのだ。¹⁷ 両者ともトマソと同様に王制主義者の側面を持ち合わせているものの、放蕩をよしとするウィルモアに対して、ベルヴィルは彼のパートナーとなるフロリンダに変わらず愛を捧げる人物として描かれている。そのようなベルヴィルと、同じように彼を愛し続けるフロリンダの結婚が成就し、真の愛情が具体化することで、放蕩というウィルモアの男性主体の立脚点は疑問に付されるのである。

このように、ウィルモアの主体性を揺るがす様々な要素が見られるにも関わらず、彼の主体性は、最終的に放蕩を更正して貞潔なヒロインとの結婚へと向かったトマソのように、完全に変化してしまうということはない。それはウィルモアとヘレナとの結婚の場面において示されている。端的に現れているのが、お互いに名前を名乗りあう際のウィルモアの “I am call'd Robert the Constant” (5.1.456) という言葉である。彼の不誠実さはアンジェリカに対して誓った偽りの愛情から既に明らかになっており、ここでまたウィルモアが誠意を強調してみせることは、彼の放蕩に実際の終りが訪れたのではないことを逆に我々に想起させる。更に、彼の放蕩がヘレナに結婚という形で捕えられて形式上の終りを迎えるにも関わらず、実際には全く更正されていないことが “Well, I see we are both upon our Guards, and I see there's no way to conquer good Nature, but by yielding,—here—give me thy hand—one kiss and I am thine;” (5.1.435-7) とウィルモアが結婚の約束をする台詞から見て取れるだろう。彼が結婚という放蕩者にとっての「敗北 (yielding)」を認めるのは、ヘレナを愛しているからでは決してなく、それが唯一彼女を「箠絡 (conquer)」する方法だからなのだ。

だが、この「箠絡」するための「敗北」という逆説はまた、放蕩に立脚したウィルモアの主体性を相対化するものでもある。と言うのは、ここでのウィルモアとヘレナの関係は、どちらかに優位性がある序列的なものではなく、並列的なものであるからだ。放蕩は女性を欲望の対象としてしか捉えない、男性の優位性を前提とした極めて女性嫌悪的な行為であるのだが、ここではその前提自体が崩されている。¹⁸ ウィルモアとヘレナのそれぞれに平等に、結婚によって勝利 (conquer) と敗北 (yielding) とが訪れるのだ。ウィルモアは、上述したように、結婚によって貞節を尽くす法的

な義務を負わされるという敗北のかわりに、ヘレナと床入りすることができるといふ勝利を得る。反対にヘレナは、自らの見初めた人と結婚できるといふ勝利を得るが、ウィルモアの放蕩を根本的に更正させ、永遠の平穩を得ることはできないという敗北をも味わう。男性の優位性という放蕩の前提に疑問が付され、ウィルモアとヘレナとが並列に置かれる結末において、ウィルモアの主体性は確固たる中心的なものとしてではなく、相対化された形で提示されているのである。

王制主義と放蕩は、『放浪貴族』における一つの大きなモチーフを形作っている。それを体現しているのがウィルモアであるが、先に見てきたように、彼の放蕩に対しては様々な形で批判や抵抗がなされる。更に、ウィルモアとベルヴィルとの間に対立が見られたように、王制主義もまた確固たる体系として提示されてはいないだろう。ペインは、党派間の対立が深まっていった政局不安定な時期に、王党派的な価値観を強く打ち出すように見えながら、実はそれが相対化されるような構造の芝居を書いたのである。その中では男性同士の間にも、同じ党派のなかにも差異が見られる。加えて、王党派的な価値観の根幹をなす放蕩に疑問が付されることで、ジェンダーの差異は、それ自体で一枚岩的な主体を形成するような指標にはならないことが示されてもいる。そこで形成される主体は、それゆえに、様々な揺らぎを伴う形で提示されているのである。

注

この原稿は、東北英文学会第55回大会における口頭発表に加筆修正を行ったものである。

¹ 例えば Elin Diamond, “Gestus and Signature in Aphra Behn’s *The Rover*,” *ELH* 56 (1989):519-41, Catherine Gallagher, *Nobody’s Story: The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace 1670-1820* (Berkeley: U of California P, 1994), 1-48 を参照。

² ここで放蕩 (libertinism) と王党派もしくは王制主義 (royalism) とのつながりを詳細に論じることはしないが、例えばスーザン・オーウェン (Susan Owen) は、“The association of libertinism with the court and royalism was obvious to contemporaries.” (160)と、放蕩と王制主義との結びつきを指摘し、1678年から1681年にかけての王位継承危機(Exclusion Crisis)の間に発表された演劇では、党派的な政治とジェンダーの政治学が分かち難く絡み合っていることを提起している。Susan Owen, *Restoration Theatre and Crisis* (Oxford: Oxford UP, 1996), 157-82 を参照。それ以前の時期においても、王党派と放蕩の結びつきは数多くの風刺詩に記録されている。George

deForest Lord, et al. ed., *Poems on Affairs of State: Augustan Satirical Verse, 1660-1714*, vols.1-2 (New Haven: Yale UP, 1963-65)を参照。また演劇においてもその結びつきは描かれてきた。議会派支持者であったシャドウエル (Thomas Shadwell) は、強姦や略奪を繰り返す放蕩者たちが地獄に墮とされる芝居 *The Libertine* を 1675 年に発表しており、放蕩者批判がすなわち王党派批判となり得たことをトッド (Janet Todd) は指摘している。Janet Todd, *The Secret Life of Aphra Behn* (1996; London: Pandora, 2000) 213-14 を参照。

³ ペインが王党派 (後のトーリー党) を支持していたことはよく知られている。例えば Todd, *The Secret Life*, 5 を参照。当時の歴史的・政治的な状況については、Tim Harris, *London Crowds in the Reign of Charles II: Propaganda and politics from the Restoration until the exclusion crisis* (Cambridge: Cambridge UP, 1987); J. R. Jones, *The First Whigs: The Politics of The Exclusion Crisis* (London: Oxford UP, 1961); Owen, *Crisis*, Chapter 2 を参照。

⁴ 党派政治と性の政治学の両方を問題にする上で、王党派貴族かつ放蕩者であるウィルモアの主体性を検討することは意義があるように思われる。ウィルモアの王制主義と放蕩は彼の言動の端々に現れ、この劇の一つの大きなモチーフになっているからだ。主体の概念については、Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation),” *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster (London: NLB, 1971) 121-73 を参照。

⁵ Aphra Behn, *The Rover. Or, The Banish't Cavaliers*, ed. Janet Todd, *The Works of Aphra Behn*, 7 vols (London: Pickering, 1996), 5, 445-521. 以後 *The Rover* からの引用は全てこの版を用い、括弧内に幕・場・行数を示す。

⁶ Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800* (1977; London: Penguin, 1990) 328-29 を参照。

⁷ Ivan Roots, “English politics 1625-1700,” eds. T. G. S. Cain and Ken Robinson, *Into Another Mould: Change and Continuity in English Culture 1625-1700* (London: Routledge, 1992) 18-52 を参照。

⁸ 例えばアンジェリカを口説く場面でも、ウィルモアの貧しさへの誇りは見て取れる。

Yes, I am poor—but I'm a Gentleman,
And one that Scornes this baseness which you practice;
Poor as I am, I wou'd not sell my self,
No not to gain your Charming high priz'd Person. (2.1.320-23)

ウィルモアにとっては、財産を失ったことは全く不名誉なことではなく、寧ろ彼の高潔さの証しとなっていることがここから窺い知れる。

⁹ ディスカパリーシーンについては、Peter Holland, *The Ornaments of Action: Text and Performance in Restoration Comedy* (Cambridge: Cambridge UP, 1979) 36-42 を参照。

¹⁰ Ibid, 41.

¹¹ 視覚快楽の議論については, Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” *Visual and Other Pleasures* (London: Macmillan, 1989) 14-26 を参照。またナッシュ (Julie Nash) はマルヴィーの視覚論の方法を援用して『放浪貴族』を論じ, 女性観客も視覚快楽を感じ得たことを提起している。Julie Nash, “‘The sight on’t would beget a warm desire’: Visual Pleasure in Aphra Behn’s *The Rover*,” *Restoration* 18 (1994): 77-87 を参照。またベインが好んでディスカバリーシーンをうい, 女優の身体を見世物にして集客の一助としていたところには, ギャラガーが言うような, ベインの「作家 = 娼婦のペルソナ」(the author-whore persona) の一端が見て取れるだろう。Gallagher, *Nobody’s Story*, 14 を参照。

¹² アンジェリカの表象については, Diamond, “Gestus and Signature”, 538-41; Elaine Hobby, *Virtue of Necessity: English Women’s Writing 1649-88* (Ann Arbor: U of Michigan P, 1989) 122-7; Janet Todd, *The Sign of Angellica: Women, Writing and Fiction, 1660-1800* (New York: Columbia UP, 1989) 1-2 を参照。

¹³ 男性の欲望を内包したまなざしがアンジェリカの絵に投げ掛けられていることは, この場面でト書きにおいて“gaze”が繰り返し用いられているところから見て取れる (2.1.89, 201)。

¹⁴ ナッシュはアンジェリカの自己商品化が, 彼女の悦び (pleasure) を生み出す源になっていると論じている。Nash, “The Sight on’t”, 81 を参照。

¹⁵ 女性にとって, 結婚まで貞潔であることが家の名誉を守るために, ひいては彼女自身が社会的な生活を送るために絶対に必要とされていたことは言うまでもないが, それがいかに強迫的なものであったかを忘れてはならないだろう。Stone, *The Family*, 313-16; Hobby, *Virtue of Necessity*, 2 を参照。

¹⁶ それは例えば, アンジェリカを口説き落とす後の, ウィルモアの有頂天になった話しぶりに現れている。“Does not my Fortune sit Triumphant on my Brow! dost not see the little wanton God there all gay and smiling. Have I not an Air about my Face and Eyes, that distinguish me from the Crow’d of common Lovers! . . .” (3.1.87-92) 彼はアンジェリカとの関係を, 単に一つのゲーム, もしくは言語での戦いとしか捉えておらず, それに勝利したことに愚かなまでの喜びを表している。

¹⁷ *The Rover* と *Thomaso* との比較については, Jones DeRitter, “The Gypsy, *The Rover*, and the Wanderer: Aphra Behn’s Revision of Thomas Killigrew,” *Restoration* 10 (1986): 82-92 を参照。

¹⁸ Owen, *Crisis*, 159 を参照。

オースティンとスコット

『マンズフィールド・パーク』をめぐって

佐藤 恵

十八世紀後半から十九世紀前半は、様々な社会的変化を伴った激動の時代であった。この同時代を生きたジェイン・オースティン(Jane Austen)とロマン派詩人たちとの関連性の指摘が、1970年代あたりにイギリス・ロマン主義研究において盛んになされるようになった。¹以降オースティンとロマン主義の関わりについては、特に認識論的観点から考察が加えられてきた。その多くは彼女の後期作品に集中し、中でも最後の完成作品『説得』(*Persuasion*, 1818)の抒情詩的風景描写と主人公の感情及び外界認識に目を向けている。また、オースティンの創作の展開において、後期におけるロマン主義への傾斜が言及されてきた。個別的に挙げられるロマン派詩人との関連では、特にワーズワース(Wordsworth)との類似性が指摘される。²そこで、小論では『マンズフィールド・パーク』(*Mansfield Park*, 1814)を取り上げ、従来指摘されてきたこれらロマン主義的問題と他の諸問題との関わりを追いながら作品全体を捉え直すことによって、この作品の提示する意味を考察してみる。その際、サー・ウォルター・スコット(Sir Walter Scott)とオースティンとの関係を中心に見ていきたい。

I

スコットが『クォーターリー・レヴュー』(*Quarterly Review*)で『エマ』(*Emma*, 1816)を激賞し、超自然的・非日常的ロマンスではなく、日常性を巧みに描き出すオースティンの小説手法を高く評価したことは有名である。³一方、オースティンの方もスコットの詩を好んで読み、『マンズフィールド・パーク』では、スコットランドの国境伝説を歌った『最後の吟遊詩人の歌』(*The Lay of the Last Minstrel*, 1805)が引き合いに出されている。⁴

このように両作家は互いの作品を認め合っていたが、自己の作風に関しては相容れないものがあつたと言える。スコットは『高慢と偏見』(*Pride and Prejudice*, 1813)を繰り返し読んだ後、日常の平凡な出来事や人物を興味深いものにする精妙な筆致を賞賛し、自分にはないものだとして言及している。

That young lady had a talent for describing the involvement and feelings and characters of ordinary life, which is to me the most wonderful I ever met with. The Big Bow-wow strain I can do myself like any now going, but the exquisite touch, which renders ordinary commonplace things and characters interesting, from the truth of the description and the sentiment, is denied to me.⁵

他方オースティンは歴史ロマンスを書くようにと勧められた時、“I must keep to my own style & go on in my own Way”と固辞し、田舎の家庭生活を扱う自らの作風を保っている。⁶ オースティンとスコットはこのように互いの作品を評価し合いながらも、各々独自の手法を確立していったのである。

ところが、『マンスフィールド・パーク』をめぐっては、スコットが『クォーターリー・レビュー』の中で全く触れていないことに関して、オースティンは『エマ』の出版者であったジョン・マレー(John Murray)に対して、“I cannot but be sorry that so clever a Man as the Reveiwer of *Emma*, should consider it as unworthy of being noticed.”と憤慨の意を書き送っている。⁷ このスコットの論評では『エマ』の他に『高慢と偏見』及び『分別と多感』(*Sense and Sensibility*, 1811)が扱われているが、『エマ』の前年に出版された『マンスフィールド・パーク』には何ら言及がなされていない。当時の読者たちは、この作品を出版したトーマス・エジャトン(Thomas Egerton)をはじめ、作品の道徳性を賞賛した。しかし一方で、「注目されるに値しない」とまではいかにしても、スコットに限らず多くの人々によって、この小説は他の作品に比べあまり好まれなかった。⁸ 従って、『マンスフィールド・パーク』はその道徳性ゆえに尊敬には値するが、主人公たちの機知に富んだ会話が見られない点で、面白みのない作品とされてきた。さらに、オースティンはその執筆に際し、主題は聖職叙任(Ordination)であるという記述を残しているため、従来作品の宗教的・道徳的側面に

焦点があてられてきた。⁹

しかし、オースティンの書簡を見てみると、それとは異なった様相が現れている。そこには兄ヘンリー(Henry)が『マンスフィールド・パーク』を他作品に比べ劣ったものとは考えていないことや、その楽しく読みすすめている様子を書き留められており、彼女自身作品が面白く読まれることに対して喜び、期待している姿を窺い知ることができる。¹⁰ それゆえ、スコットがこの作品に関して全く論じていないことにオースティンが強い失望を感じたのも理解できよう。こうした事実を考慮すると、『マンスフィールド・パーク』は、厳格に道徳性を強調した面白みのない作品とばかり見ることはできない。それではオースティンはこの小説においていったい何を提示しようとしたのか。それはロマン主義的とされる主人公ファニー・プライス(Fanny Price)の外界と感情の認識に注目し、彼女の読書や発話の形態、及び素人演劇の問題を考察していくことによって明らかになってくると思われる。そこには、スコットが評価し、その作品に期待するオースティンの小説像とは異なった世界、すなわち、非日常的な虚構の世界が滑稽に描き出されているのではないだろうか。

II

ファニーの外界認識において、彼女の感受性豊かな自然賛美の発露は十八世紀の美的概念である絵画美や崇高さと関連づけられ、また、眼前にある自然から過去の経験や記憶と相俟って自己の感情認識へと向かう様子は、特にワーズワース的な自然への反応であるとされる。¹¹ 例えば、彼女は窓辺から冬の夜空を眺めた時こう驚嘆する。

“Here’s harmony!” said she, “Here’s repose! Here’s what may leave all painting and all music behind, and what poetry only can attempt to describe. Here’s what may tranquillize every care, and lift the heart to rapture! When I look out on such a night as this, I feel as if there could be neither wickedness nor sorrow in the world; and there certainly would be less of both if the sublimity of Nature were more attended to, and people were carried more out of themselves by contemplating such a scene.” (113)¹²

時折発せられるファニーの不自然に高ぶったこのような発話は、受動的で抑制の効いた彼女の沈黙の中で目を引く。従来分析されてきたように、こ

の発話形態は彼女の読書と深く関わっていると言える。そこには自然美をうたう書物から一節を抜き出し、自分の目にする風景にそのまま当てはめたような唐突な不自然さが見られる。¹³ また、サザートン(Sotherton)の地所改良の話題になった時には、ファニーは“Cut down an avenue! What a pity! Does not it make you think of Cowper? ‘Ye fallen avenues, once more I mourn your fate unmerited.’” (56)とウィリアム・クーパー(William Cowper)の『課題』(*The Task*, 1785)から引用し、並木の伐採を嘆き悲しむ。さらに、サザートンを訪れ、その礼拝堂に歩み入る時には、彼女は『最後の吟遊詩人の歌』で歌われるメルローズ寺院(Melrose Abbey)のような美しく妖しいゴシック建築を想像しつつも、その期待を裏切られ、詩の一節を引いて落胆を示す。

“I am disappointed,” said she, in a low voice, to Edmund. “This is not my idea of a chapel. There is nothing awful here, nothing melancholy, nothing grand. Here are no aisles, no arches, no inscriptions, no banners. No banners, cousin, to be ‘blown by the night wind of Heaven.’ No signs that a ‘Scottish monarch sleeps below.’”

(85-86)

オースティンの感受性の強い他のヒロインたちと同様に、ファニーも読書の影響を受けて外界を見ようとしていると言える。例えば『ノーサンガー寺院』(*Northanger Abbey*, 1818)のキャサリン・モーランド(Catherine Morland)は、ゴシック小説に耽溺し、現実と虚構を混同してしまう。『分別と多感』のメアリアン・ダッシュウッド(Marianne Dashwood)は、絵画美の風景を賞賛し、クーパーやスコットの詩を愛読しながら、ロマンスを夢想している。読書の影響に犯された彼女たちは、間違った外界の認識や事物の判断をしつつ、最終的に自分たちの過ちに気付いていく。しかし、彼女らと大きく異なっているのは、ファニーが道義的振る舞いをし、他の登場人物たちが繰り広げる騒ぎを的確に読み取っている点である。自身に過度の感傷性を付与しているように見えるその読書行為も批判されることなく、ファニーは強い道徳性を体現しているのである。

当時未婚の若い女性の読書行為には道徳的観点から様々に批判がなされていた。¹⁴ ファニーの読書行為は自分の部屋同然に使用している東の間(the East room)に象徴されていると考えられる。そこには彼女の買い集めた本が置かれ、三枚の透かし絵　ティンタン・アビーとイタリアの洞

窟，そしてカンバーランドの月明かりの湖 が飾られている。これらの風景は自然美をうたった書物，ゴシック小説，そしてロマン派の詩の題材としてよく取り上げられるものであり，感受性の強いファニーのロマン主義的な傾向と合致する。しかし，この部屋は以前子供たちの勉強部屋として用いられていた空間であり，教育的な読書の場としての属性を残していると考えられる。そのため，この空間はファニーの読書行為に非道徳性をあまり付与しないものとして位置する。当時はまた，出版革命によって次第に本が入手しやすくなり，持ち運びにも便利になって多様な読書形態を可能としていた。¹⁵ ファニーは自分で購入した書物を独り静かにこの部屋で読み耽ることが出来る。しかし同時に，パートラム家でのファニーの重要な役目は，レディ・パートラム(Lady Bertram)が針仕事をしている脇で音読をすることである。音読は家族などの共同体内で共有される公的な読書形態であり，テキストに沿った一定の速さの読みが要求される。他方，黙読は読み飛ばしたり何度も立ち返ったり，途中立ち止まって空想に耽ったりと私的な読書を構築できる。¹⁶ ファニーの読書は，当時このように多様化されていった読書形態を映し出していると言えよう。共同体内の公的な読書にもしっかりと参与するファニーは，読書の影響に犯されて認識や判断を誤る他の感傷的ヒロイン像とは異なった様相を呈しているのである。

III

『マンスフィールド・パーク』は三巻から成っているが，批評家たちの注意を引いてきたのは，これまで見てきたファニーのロマン主義的傾向と，第一巻の素人演劇の問題である。¹⁷ 別々に論じられることの多いこれらの問題が，作品全体の中でどのように位置づけられ，関連しているのかを見ることで，新たな側面が見えてくるであろう。つまり，ロマン主義的とされるファニーの認識を通して，この作品全体を貫く演劇的な虚構性が浮かび上がってくるのである。演目として選ばれたのはエリザベス・インチボールド(Elizabeth Inchbald)翻案の『恋人たちの誓い』(*Lovers' Vows*)であり，ゲーテ(Goethe)やロマン派と対立したドイツ劇作家アウグスト・フォン・コツェブー(August von Kotzebue)の『私生児』(*Das Kind der Liebe*, 1791)が原作である。¹⁸ 当時劇場を席卷していたドイツ演劇に対しては，コールリッジ(Coleridge)等ロマン派詩人も苦言を呈していた。コールリッジは，大衆に迎合した劇場がパントマイムやバレエ，ドイツ演劇などを上演していた状況を憂慮した。さらに，彼は“the more pernicious bar-

barism and Kotzebuism in morals and taste”と言及し、シェイクスピア (Shakespeare) から連なるイギリス演劇の復権を求めた。¹⁹ 演目としてシェイクスピアの悲劇なども挙げられたが却下され、当時このように保守的・道徳的立場から批判のあったコツエブーの『恋人たちの誓い』が選ばれる。当主サー・トーマス(Sir Thomas)が不在の間に、勝手にそのような不道徳的な内容を含む劇を上演することは好ましくない、とファニーは考える。彼女の眼前には上演準備をめぐる他の登場人物たちが織り成す不適当な振る舞いが展開されていく。最後まで独り演じることを拒否するファニーは、彼らの行為の誤り、そこに潜む彼らの感情を見て取る。この素人演劇のエピソードによって、ファニーの道徳性が強調され、最終的に彼女はマンスフィールドの秩序を維持する存在となっていく。しかしながら、オースティンの意図は、こうしたドイツ演劇を上演しようとする他の登場人物を批判的に提示し、ファニーの道徳性を強調することだけではないように思われる。

オースティン自身家庭で素人演劇を上演したり、観劇を楽しんでいた。²⁰ 従って、『マンスフィールド・パーク』における素人演劇のエピソードは、単に道徳的批判的として描かれていると考えることはできない。先述したように、むしろそれは楽しめるものとして提示されているのである。この作品の執筆前後の書簡を見ると、オースティンは、自分が観劇した芝居に関していくつか言及を残しており、特に『ヴェニス商人』(*The Merchant of Venice*)のシャイロック(Shylock)役で人気を博していたエドモンド・キーン(Edmund Kean)の演技を賞賛している。さらに、彼女は以前身近に素人演劇で『恋人たちの誓い』が演じられるのを見たことがあり、フレデリック役を演じた人物を揶揄した調子で書き留めている。彼女は1814年3月2-3日付の姉カサンドラ(Cassandra)に宛てた手紙でこう記している。

We hear that Mr Keen[Kean] is more admired than ever. The two vacant places of our two rows, are likely to be filled by Mr Tilson & his brother Gen Chownes.—I shall be ready to laugh at the sight of Frederick again. (256)

また、同年3月5-8日付の書簡では、オースティンは姉に次のように書き送っている。

Gen: Chowne was introduced to me; he has not much remains of

Frederick. . . Henry has this moment said that he likes my M.P. better & better;—he is in the 3d vol.—I believe *now* he has changed his mind as to foreseeing the end; — he said yesterday at least, that he defied anybody to say whether H.C. would be reformed, or would forget Fanny in a fortnight.—I shall like to see Kean again excessively, & to see him with You too; —it appeared to me as if there were no fault in him anywhere; & in his scene with Tubal there was exquisite acting. (258)

この書簡では、素人演劇の『恋人たちの誓い』でフレデリック役を演じた人物への言及、『マンスフィールド・パーク』を読んだ兄ヘンリーの様子、そしてキーンの演技への賛美が、連想的につながった形で書き留められている。“H.C.”、すなわちヘンリー・クロフォード(Henry Crawford)は、この作品の素人演劇の配役で、ちょうどフレデリック役を割り当てられている。そして、“As far as she could judge, Mr. Crawford was considerably the best actor of all”(165)と、彼はファニーによってその演技を高く評価されているのである。この書簡でのオースティンの話題は、続いてすぐに、ヘンリー・クロフォードからキーンの演技の素晴らしさへと移行している。こうした記述から、オースティンが当時強い演劇的関心を抱いていたことが窺い知れよう。従って、それがこの小説の根底に流れており、演劇の問題、特に「演ずること」が作品の主題として大きく横たわっていると考えられる。

主人公ファニーは演劇に参加するようにと請われた時、“Indeed you must excuse me. I could not act any thing if you were to give me the world. No, indeed, I cannot act.” (145)と言って、「演ずること」を執拗に拒絶する。また、メアリー・クロフォード(Mary Crawford)に練習の相手役を頼まれた時にも、彼女は“I will do my best with the greatest readiness—but I must *read* the part, for I can *say* very little of it.” (169)と言って、音読することで承諾する。このように、彼女は演技者として芝居に係わることをせず、「演ずること」を拒むのだが、その一方で、演目が決まると本を手にとって一気に読み耽り、楽しみながら傍観者・プロンプターとして参与していくことになる。

. . . and after the first rehearsal or two, Fanny began to be their only audience, and —sometimes as prompter, sometimes as spectator—was often very useful. (165)

ファニーは台詞覚えの悪いラッシュワース氏を手助けしたり、グラント夫人(Mrs. Grant)の台詞の間違いを20箇所も訂正できる程に、芝居の内容を諳んじる。個別に自分たちのパートを練習していた演技者に対して、ひとりファニーは傍観者・プロンプターとして芝居の全体像を把握することができた。結局、一度も全員揃って通し稽古をいないうちに、サー・トーマスが西インド諸島から帰還し、劇は中止されてしまう。配役に名を連ね、直接的に「演ずること」に参加しなかったことによって、ファニーはサー・トーマスの評価を受けることになる。

ファニーは頑として「音読すること」と「演ずること」とを区別する。しかしながら、実は両者はかなり近似性を有しているものとして描かれているのである。それはヘンリー・クロフォードの演技と音読を通して提示される。上演準備においてヘンリーは、一番巧みな演技者としてファニーに認識されている。従って、彼女が「演ずること」に対して強い関心を持って演技者たちを見ていたことが分かる。そして、ヘンリーがシェイクスピアの『ヘンリー八世』(Henry VIII)を音読した時には、ファニーは彼の軽薄な人柄に信用を置いてはいないものの、その音読を真に劇的だと内心高く賞賛する。

To good reading, however, she had been long used; her uncle read well—her cousins all—Edmund very well; but in Mr. Crawford's reading there was a variety of excellence beyond what she had ever met with. . . . It was truly dramatic.—His acting had first taught Fanny what pleasure a play might give, and his reading brought all his acting before her again. . . . (337)

スコットの老吟遊詩人が人々に物語って聞かせた時と同じように、ヘンリーが音読する声は、生き活きと各々の人物を登場させる。この音読に続いて、彼はファニーの従兄弟エドモンド(Edmund)と音読に関する話題を展開し、学校教育での音読軽視を批判したり、説教に関してもまるで大勢の観客の前で行う演劇的パフォーマンスであるかのように言及する。

“ . . . I never listened to a distinguished preacher in my life, without a sort of envy. But then, I must have a London audience. I could not preach, but to the educated; to those who were capable of estimating my composition. And, I do not know that I should be fond of preaching often; now and then, perhaps, once or twice in

the spring, after being anxiously expected for half a dozen
Sundays together. . . .” (341)

ヘンリーが聖職者を羨望的とするのは、彼らの敬虔さが教区の人々に尊敬の念を与えるからではなく、彼曰く、彼らの説教の雄弁さがロンドンの聴衆“such an heterogeneous mass of hearers”(341)に感銘を与え、最大級の賞賛と名声を獲得できるからである。オースティンと聖職者の問題を分析したアイリーン・コリンズ(Irene Collins)が言及しているように、当時ジョン・ティロットソン(John Tillotson)、トーマス・シャーロック(Thomas Sherlock)、サミュエル・クラーク(Samuel Clarke)ら有名な説教者の説教集が多く出版されており、聖職者はそうした書物から抜粋して音読したり、多少状況に合うように改作して説教することが多かった。さらにコリンズは、都市部の説教者が会衆に感銘を与えようと駆使した華々しい弁舌に対して、オースティンは否定的であったと指摘している。²¹ヘンリーのこの発話の直後、エドモンドは新聞を取り上げ、“the various advertisements”(342)に目を走らせる。R. B. シェリダン(R. B. Sheridan)の『批評家』(*The Critic*, 1779)にあるように、新聞では演劇の予告広告や批評が盛んになされ、十九世紀初頭には演劇専門の定期刊行物の数が増大した。²²従って、こうした当時の状況に鑑みると、素人演劇や音読を通じ一貫して演劇的な人物として描写されるヘンリーが、「まる六週間のあいだ熱烈に待望された後、春に一度か二度」ロンドンでもものわかった聴衆を前に説教をしたいと述べる時、それはまるで、上演を心待ちにされた後、目の肥えた観客を前に雄弁に台詞を述べ、巧みな演技を行う役者を想起させるのである。

オースティンは作品の主題を聖職叙任としたが、上述したように『マンズフィールド・パーク』における聖職の表象には演劇的なものが強く含意されている。ライオネル・トリリング(Lionel Trilling)は、役の引き受けをロマン主義の最も重要な一要素と見た米国哲学者ジョージ・ミード(George Mead)の言を引きながら、聖職叙任によるエドモンドの職業選択は、自我を定義する“a permanent impersonification”であるとする。²³また、『マンズフィールド・パーク』における音読の問題を考察したガリー・ケリー(Gary Kelly)は、“In ordination one reads aloud a text, and one thereby performs an act by which one’s condition in life is transformed by being made part of (not extinguished by) a social institution.”と指摘している。²⁴ 言わば、聖職

叙任は生涯の「役」として聖職者という職業を引き受ける儀式と見る事ができる。ゆえに、この小説の演劇の問題は、第一巻の素人演劇のエピソードに限定されたものではなく、オースティンが作品全体を通じて提示する主題であると言えるだろう。さらに、『高慢と偏見』のコリンス氏(Mr. Collins)や『エマ』のエルトン氏(Mr. Elton)を見て分かるように、オースティンの聖職者の描写には程度の差はあれ、常に滑稽な要素が付与されている。従って、一見道徳的で機知のない主人公たちの面白みのない物語と思われた世界には、皮肉的な様相が巧妙に織り込まれているのである。「演ずること」を拒否していたファニーは、まさに素人演劇の計画が幕を閉じた瞬間から表舞台に立つことになる。彼女を取り巻く世界が変化し始め、それと同時に、彼女自身の発話や動作は演劇的な要素を帯びてくるのである。

素人演劇上演準備における道徳的態度によって、ファニーは当主サー・トーマスの評価を得る。かつては一家の中で顧みられない存在であった彼女は、徐々に重きを置かれ、マンズフィールドを支える存在となってゆく。その一方で、彼女自身の言葉や振る舞いは、突如として不自然に劇化されて、日常の最中に表出される。先述したファニーの特徴的発話は、次第に外界の自然の賛美から自己の感情の吐露へと変わってゆく。そして、それは「独白」と叙述される。

“I must be a brute indeed, if I can be really ungrateful!” said she in soliloquy; “Heaven defend me from being ungrateful !” (322-23)

“... Edmund, you do not know *me*. The families would never be connected, if you did not connect them. Oh! write, write. Finish it at once. Let there be an end of this suspense. Fix, commit, condemn yourself.”

Such sensations, however, were too near a kin to resentment to be long guiding Fanny’s soliloquies. (424-25)

これらの感情は、内省的にゆるやかに現出してきたものとは異なり、日常の流れを断ち切るかのように、突然劇的独白として発露される。こうしたファニーの自己劇化の傾向は、発話だけでなく仕種にも同様に見られる。パートラム家で催された舞踏会でファニーは先頭を踊り、皆に賞賛され楽しい時を過ごしていたが、サー・トーマスにもう床に入って休むように言われる。去り際、名残惜しそうにその光景を眺め、部屋へと戻って行くファニーの姿は、『最後の吟遊詩人の歌』のブランクサム夫人(the

Lady of Branksome)の仕種になぞらえられ、不自然に劇化されたような感を与える。

... she had only to rise and, with Mr. Crawford's very cordial adieus, pass quietly away; stopping at the entrance door, like the Lady of Branxholm Hall, "one moment and no more," to view the happy scene, and take a last look at the five or six determined couple, who were still hard at work—and then, creeping slowly up the principal staircase. . . . (280-81)

『最後の吟遊詩人の歌』から引き合いに出されたこの場面は、ブランクサム夫人が無邪気に遊びに興じる幼い息子の様子を見た後、ウィリアム・デロレイン(William of Deloraine)を召喚する箇所である。城主であった夫ウォルター(Walter)を殺された彼女は、母性を抑制し、弔い合戦を優位にすすめるべく、メルローズ寺院から魔法の書物を持ってくるように命ずる。他方、初めての舞踏会で社交界に出たファニーは、その余韻に浸りながら戸口で立ち止まり、そして白い屋根裏の寝室へと階段を上ってゆく。それまでの生活と打って変わった社交の舞台に立ったファニーは、その去り際をブランクサム夫人のような振る舞いでもって劇化するのである。

ファニー自身のこのような自己劇化の傾向に加え、その一方ではまた、素人演劇中止後から、特に彼女を取り巻く他の登場人物たちの描写には括弧が多用されていく。次に挙げるのはその一部であるが、ファニーに対する発話の途中で、括弧内に表情や動作が示される。

"Yes," he answered, "she is engaged to me; but (with a smile that did not sit easy) she says it is to be the last time that she ever will danced with me. . . ." (268)

"I am come to walk with you, Fanny," said he. "Shall I?"—(drawing her arm wiithin his,) " it is a long while since we have had a comfortable walk together." (346)

こうした括弧内叙述は、一種のト書きによる動作指示のようなものとなっている。それによって示唆される人為的な不自然さは、描写に演劇の様相を加味しているように思われる。こうして「演ずること」を拒絶していたファニーは、逆説的にも次第にその中に巻き込まれていくのである。従って、ファニーは「演ずること」の拒否によって強い道徳性を付与されてい

たが、徐々に自己劇化の傾向を帯びながら、このように他の登場人物たちの最中に置かれる彼女の姿は、滑稽なあるいは皮肉的な色合いをまとめて我々に提示されてくるのである。オースティンは、このようなファニーの姿を通して、この作品を貫く演劇的な問題を意識させる手法を取っているのではないだろうか。

IV

これまで見てきたように、ロマン主義的とされるファニーの認識の問題は、彼女の読書や発話の形態と密接に関連している。これらの問題は、スコットの『最後の吟遊詩人の歌』が提示する世界と深く結びついているように思われる。1805年に『最後の吟遊詩人の歌』が出版されるや、それは月下のメルローズ寺院に代表されるその美しい描写に対して賞賛を集め、その一方で、迷信的・超自然的な小人ギルピン・ホーナー (Gilpin Horner) と魔術書 (the mighty book) の描写に関して論議を呼んだ。²⁵ ナンシー・ムア・ゴスリー (Nancy Moore Goslee) は『作詩者スコット』 (Scott: The Rhymers, 1988) の中で、小人と魔術書に注目して作品分析を行っている。小人の最初の行動は書物を開くことであり、彼は文盲のデロレインと異なり、その中の呪文を読むことができる。ゆえに、ゴスリーが指摘するように、『最後の吟遊詩人の歌』においては、書物とその及ぼす力が作品を貫く重要な問題を呈していると考えられる。²⁶

スコットの老吟遊詩人がハーブをかき鳴らしながら歌うのは、絵画美の風景に彩られた騎士道ロマンスの世界である。そこでは外界の読みと魔術的な書物の力が大きな位置を占めている。ファニーがなぞらえられるブランクサム夫人は、魔法を使い、自然の精霊から事物を予言的に知ることができる。

From the sound of Teviot's tide,
 Chafing with the mountain's side,
 From the groan of the wind-swung oak,
 From the sullen echo of the rock,
 From the voice of the coming storm,
 The Ladye knew it well!
 It was the Spirit of the Flood that spoke,
 And he called on the Spirit of the Fell. (I. xiv)²⁷

魔術を操るブランクサム夫人が、外界の自然に耳を傾け、そこから予言的

事象を読み解くのに対して、ファニーは書物と同様に自然の事物からも“food for a rambling fancy”(209)を読み取る。東の間にあった三枚の透かし絵は、『最後の吟遊詩人の歌』でうたわれるような絵画美的風景であり、自然や書物から自由な読みの世界を構築するファニーの想像力を象徴している。さらに一方で、以前勉強部屋であった東の間は、教育的な空間の属性を残しているかのように、彼女の感性が分別を圧倒する程に過度なものではなく、理性によって正しく制御されるものだというのを暗示している。従って、ファニーは他の登場人物の誰よりも豊かな感受性を保持すると同時に、強い道徳性を体現する存在として提示されているのである。また、想像に胸を膨らませながらサザートンの礼拝堂を訪れたファニーが、落胆してその一節を引用した部分は、月夜の美しく妖しいメルローズのゴシック寺院の描写の後に続いて、魔術師マイケル・スコット(Michael Scott)の墓の上に腰をおろす老修道僧とウィリアム・デロレンが、魔法の書を手に入れにやって来た場面である。『最後の吟遊詩人の歌』におけるこうした予言的な事物の読み、魔術的な力、その力呼び起こす呪文の書物は、『マンスフィールド・パーク』におけるファニーの外界認識、自由な読書、そして彼女の想像力に結びついていく。

さらにまた、ファニーの認識は、この作品における演劇的な虚構性を浮かび上がらせるものとして作用していると考えられる。第一巻の素人演劇のエピソードでは、ファニーを除く人々は、当主不在の間に勝手に大工を呼んで彼の部屋を舞台に改造したり、芝居の練習という体裁をとりながら恋愛遊戯を行う。エドモンドも当初は「演ずること」に関して“that I absolutely protest against.”(128)と断言しているが、メアリーに思いを寄せた彼は、彼女の相手役となってしまう。結局ファニーだけが最後まで「演ずること」を拒否し、彼らの不適当な振る舞いを目撃することになる。先に見てきたように、彼女は独り全体像を把握する観客であり、かつ、プロンプターとして参与する。ファニーは他の登場人物たちが織り成す世界を外枠から見つめ、時にその陰から台詞をつけたり、口を挟んでその間違いを正す。オースティンは、このようなファニーの姿を通して、その虚構性を意識させるメタドラマ的な手法を採っていると言える。

こうした手法は、シェリダンの『批評家』における劇中劇、パフ氏(Mr. Puff)作の悲劇『無敵艦隊』(*Spanish Armada*)のリハーサル場面を想起させる。オースティンに対するシェリダンの喜劇の影響は、特に彼女の初期作品集(*Juvenilia*, c.1787-93)に強く残っており、『恋敵』(*The Rivals*, 1775)、

『悪口学校』(*The School for Scandal*, 1777), そして『批評家』との関連が指摘されている。²⁸ 『マンスフィールド・パーク』においても、『恋敵』と『悪口学校』の二作品が素人演劇の演目候補として言及される。『批評家』のりハーサル場面では、まず準備が整ったことを告げるプロンプターのホプキンス氏(Mr. Hopkins)が登場する。そして、演技の進行を見ながら、作者のパフ氏自身が、連れ立って来ていたダングル氏(Mr. Dangle)とスニア氏(Mr. Sneer)の両批評家的観客が、途中脇からうさく口を挟む。このような彼らの様子は、観客及びプロンプターとして素人演劇に参加するファニーの姿と重なり合うであろう。

サー・トーマスの帰還によって素人演劇の計画が中止される決定的場面は、まさにその虚構性を滑稽に明示するものとなっている。彼は自分の部屋に足を踏み入れた瞬間、“the stage of a theatre”(182)に上がっている自分に気付く。そして、サー・トーマスはイエイツ氏(Mr. Yates)演ずる男爵と舞台上で対峙する。この場面は、それを目撃するトム・バートラム(Tom Bertram)を通して、次のように描写される。

His father's looks of solemnity and amazement on this his first appearance on any stage, and the gradual metamorphosis of the impassioned Baron Wildenhaim into the well-bred and easy Mr. Yates, making his bow and apology to Sir Thomas Bertram, was such an exhibition, such a piece of true acting as he would not have lost upon any account. (182)

厳格なサー・トーマスと大仰なイエイツ氏は、舞台の上で互いに反転的な動きを示していると言える。マンスフィールドの場外にいたサー・トーマスは、自分の部屋に戻ってきた途端、我知らず舞台の上に立ってしまっている。一方、マンスフィールドに素人演劇の話題を持ち込んだイエイツ氏は、ひとり揚々と舞台上で男爵役を演じていたところ、不意にサー・トーマスの侵入を受けて、徐々にそのペルソナが剥がれ落ちていく。彼らの様子は“a piece of true acting”と皮肉的に提示される。そしてまた、こうして素人演劇の上演計画が幕を閉じてしまった瞬間から、「演ずること」を拒絶していたファニーも、日常の最中に、突如として自己劇化の様相を呈してくる。オースティンは、素人演劇ではファニーを観客・プロンプターとして参与させ、その中止後には日常生活の中で彼女に自己を劇化させてゆく。こうしたファニーの姿を通して、オースティンは、巧妙にその虚構

性を意識させる手法を採っていると考えることができよう。

これまで見てきたように、『マンスフィールド・パーク』における演劇の問題は、第一巻の素人演劇のエピソードを通してだけでなく、作品全体において提示されている主題なのである。主人公たちが繰り広げるのは、道徳的で面白みのない物語なのではなく、滑稽に描き出された皮肉的な物語だと言える。一方では、『恋人たちの誓い』上演準備の際、不適当な振る舞いをする他の登場人物たちに対して、「演ずること」を否定したファニーの道徳心が強調される。また一方では、ファニーは、ヘンリーの優れた演技や劇的音読に対して高い評価をし、自身時折劇的な独白や仕種を表出させていく。従って、独り静かにスコットの口マンソの世界の仮構を行うファニーは、次第に皮肉の度合いを強めて提示されていく。つまり、オースティンは重層的にこの物語を構築しているのである。前年に出版された『高慢と偏見』では、主人公たちの機知の効いた会話が生き生きと描写され、その喜劇性が全面に提示されているが、この『マンスフィールド・パーク』では、そうした要素が乏しくなっている。それに代わって、オースティンは、ファニーを通して、特にそのロマン主義的な認識を通して、その虚構性を意識させる趣向を呈している。すなわち、オースティンは、日常性の中に演劇的な虚構性を巧妙に織り込みながら、この作品世界を提示しているのである。ゆえに、『クォータリー・レビュー』で全く言及されなかった『マンスフィールド・パーク』は、オースティン作品の日常性を高く賞賛したスコットにとっては、その期待する作品像とは相容れない要素が混在していたと見ることもできるかもしれない。

注

* 小論は第二十六回イギリス・ロマン派学会全国大会における研究発表に加筆修正したものである。

¹ 例えば *The Wordsworth Circle*(1976)では、研究領域を詩に限定せず散文にも目を向けてロマン主義の理解を深めようという試みからオースティンの特集が組まれている。

² Stuart M. Tave, “Jane Austen and One of her Contemporaries,” *Jane Austen: Bicentenary Essays*, ed. John Halperin (Cambridge: Cambridge UP, 1975) 61-74.

³ Walter Scott, “an unsigned review of *Emma*,” *Quarterly Review* xiv (1815-16): 188-201.”

Jane Austen: The Critical Heritage, 2 vols. ed. B.C. Southam (London: Routledge, 1995) 1:58-69. 題扉には 1816 年と印刷されているが、実際に『エマ』が出版されたのは 1815 年 12 月のことである。

⁴ オースティンが特に愛読した詩人はクラブ(Crabbe)やクーパーであった。スコットの詩も同様に好んで読んでいたが、彼の小説に関しては生存中に目にしたのは *Waverley*(1814)のみである。オースティンは 1814 年 9 月 28 日付の書簡でこう言及している。

Walter Scott has no business to write novels, especially good ones.—It is not fair.—He has Fame & Profit enough as a Poet, and should not be taking the bread out of other people’s mouths.—I do not like him, & do not mean to like *Waverley* if I can help it—but fear I must. (277)

Jane Austen, *Jane Austen’s Letters*, ed. Deirdre Le Faye, 3rd.ed. (Oxford: Oxford UP, 1995) 『マンスフィールド・パーク』の執筆年代は 1811 年から 1813 年だとされており、スコットの作品から受けた直接的影響は詩に限定される。

⁵ Scott, *Journal* (14 March 1826), Southam 1: 106.

⁶ Austen, *Letters* 312.

⁷ Austen, *Letters* 313.

⁸ オースティンは親類知人からのこの作品に関する意見を書き集めている。エジャトンの項では“praised it for it’s Morality”とあり、他の人々の項にも、“the pure morality,” “it’s good sense & moral Tendency”という賛辞が見られる。しかし、“Not so clever as P. & P.,” “not so well as S. & S.,” “preferred S & S. and P & P.—to Mansfield Park”といった具合に、この作品は相対的に良い評価を得ていなかったようである。Austen, “Opinions of Mansfield Park and Emma,” *Minor Works*, ed. R. W. Chapman (1954; Oxford: Oxford UP, 1988) 431-39.

⁹ 1813 年 1 月 29 日付の書簡でオースティンは、“Now I will try to write of something else;—it shall be a complete change of subject—Ordination.” (202)と述べている。

¹⁰ Austen, *Letters* 255-57, 261-62. “the most entertaining part,” “enjoy,” “extremely interesting”といった記述が見られ、面白く読まれることへのオースティンの期待感がみれる。

¹¹ 注 2 を参照。及び Rosemarie Bodenheimer, “Looking at the Landscape in Jane Austen,” *SEL* 21 (1981): 605-23.

¹² Austen, *Mansfield Park*, ed. R.W. Chapman, 3rd.ed. (1923; Oxford: Oxford UP, 1988) 113. Vol.3 of *The Novels of Jane Austen*, 5 vols. 小論における『マンスフィールド・パーク』の引用は、全てこの版に依拠し、以降本文括弧内に頁数を記す。

¹³ Kenneth L. Moler, “The Two Voices of Fanny Price,” Halperin 172-79.

¹⁴ 中産階級が台頭し、貸本屋の出現と流行小説の氾濫によって、女性読者層が増大したが、それは道徳的墮落をもたらすものとして批判された。流行小説に限ら

ず、あらゆる書物を読む際にも、程度の差はあれ女性の読書行為は道徳的観点から好ましくないものとみなされていた。こうした女性の読書の問題は、オースティンの作品において重要な主題の一つとなっている。Jacqueline Pearson, *Women's Reading in Britain 1750-1835: A Dangerous Recreation* (Cambridge: Cambridge UP, 1999)

¹⁵ 当時の出版流通や読者層の状況に関しては Richard D. Altick, *The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public 1800-1900* (1957; Chicago: Chicago UP, 1987) 30-66 ; John Feather, "The Expanding Trade," *A History of British Publishing* (London: Routledge, 1988) 93-105 を参照。

¹⁶ Naomi Tadmor, " 'In the Even my Wife Read to Me': Women, Reading and Household Life in the Eighteenth Century," eds. James Raven et al. *The Practice and Representation of Reading in England* (Cambridge: Cambridge UP, 1996) 162-74.

¹⁷ 『マンスフィールド・パーク』における素人演劇の問題に関しては以下を参照。William Reitzel, "Mansfield Park and Lovers' Vows," *RES* (1933): 451-56; E.M. Butler, "'Mansfield Park' and 'Lovers' Vows,'" *MLR* (1933): 326-37; H. Winifred Husbands, "'Mansfield Park' and 'Lovers' Vows': A Reply," *MLR*(1934): 176-79; Dvora Zelicovici, "The Inefficacy of *Lovers' Vows*," *ELH* (1983): 531-40; David Marshall, "True Acting and the Language of Real Feeling: *Mansfield Park*," *Yale Journal of Criticism* (1989): 87-106.

¹⁸ 使用テキストは Elizabeth Inchbald, trans. *Lovers' Vows*, by August von Kotzebue (1808; Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1970) Vol.23 of *The British Theatre; or, A Collections of Plays*, 25vols.である。オースティンがバース(Bath)に暮らした期間(1801-5)に、『恋人たちの誓い』はシアターロイヤル(the Theatre Royal)で何度か上演されていた。それゆえ、その公演を実際に彼女が観た可能性があると言われている(Reitzel 454)。

¹⁹ Samuel Taylor Coleridge, *Coleridge's Biographia Literaria*, 2vols. ed. J. Shawcross (1907; London: Oxford UP, 1969)2: 181.

²⁰ オースティン家では文才のあった長兄ジェームズ(James)が前口上と納め口上を書き、素人演劇の上演を行っていた。それは1782年12月ドクター・トマス・フランクリン(Dr. Thomas Franklin)の悲劇『マティルダ』(*Matilda*)に始まるが、以降悲劇は催されることなく1788年まで『恋敵』などの喜劇が上演された。こうしたオースティン家の淑女がらない気質や喜劇的嗜好は、オースティンに大きな影響を与えたと考えられる。William Austen-Leigh and Richard Arthur Austen-Leigh, *Jane Austen: A Family Record*, rev.ed. Deirdre Le Faye (London: British Library, 1989) 46-47. 及び J.E. Austen-Leigh, *Memoir of Jane Austen*, ed. R.W. Chapman (1926; Oxford: Clarendon, 1951); Claire Tomalin, *Jane Austen: A Life* (New York: Knopf, 1997)を参照。

²¹ Irene Collins, *Jane Austen and the Clergy* (London: Hambledon, 1994) 96-101. オースティンの従兄弟エドワード・クーパー(Edward Cooper)も説教集を出版したひとりであった。特に彼が1809年に出した説教集は多くの版を重ねた。

²² R. B. Sheridan, *The Dramatic Works of Richard Brinsley Sheridan*, 2 vols. ed. Cecil

Price (Oxford: Clarendon, 1973)2: 463-550; Joseph Donohue, “Critics and Audiences,” Chap.8 of *Theatre in the Age of Kean* (Oxford: Basil Blackwell,1975) 143-60.

²³ Lionel Trilling, *The Opposing Self: Nine Essays in Criticism* (1950; New York: Harcourt, 1979) 192-93.

²⁴ Gary Kelly, “Reading Aloud in *Mansfield Park*,” *Jane Austen*, ed. Harold Bloom (New York: Chelsea House, 1986) 129-46.

²⁵ J.H. Alexander, *The Reception of Scott’s Poetry by his Correspondents: 1796-1817*, 2 vols. (Salzburg: Salzburg UP, 1979) 2: 257-80.

²⁶ Nancy Moore Goslee, “*The Lay of the Last Minstrel*: Page and Book,” *Scott: The Rhymer* (Lexington :UP of Kentucky, 1988) 18-40.

²⁷ 小論で使用したテキストは Scott, *The Lay of the Last Minstrel* (1805; Oxford: Woodstock, 1992)である。

²⁸ 1784年7月にオースティン家で『恋敵』が素人演劇で上演されている。シェリダンの喜劇的人物たちの織り成す光景は、以後のオースティンの喜劇的創作を刺激したと思われる。Park Honan, *Jane Austen: Her Life* (New York: Fawcett, 1987) 35. 初期作品集では、例えば、“The History of England from the reign of Henry the 4th to the death of Charles the 1st”のジェイムズ1世の項で、オースティンは詳細は『批評家』を参照するようと言及している。また、“The Mystery: An Unfinished Comedy”の一幕二場の謎と仄めかしに満ちた会話は、『批評家』の二幕一場をモデルにしているとされる。

『レイミア』におけるキーツの政治的姿勢

齋藤 智香子

近年、ヴィンセント・ニューイー (Vincent Newey) やニコラス・ロウ (Nicholas Roe) など多くの研究者が、ジョン・キーツ (John Keats) の詩中の政治性あるいは社会性は、彼の夭死以降、すなわち 19 世紀からほぼ 1970 年代まで、無視されていたとはいえないまでも非常に軽視されてきたことを指摘している。¹ ニューイーやロウの分析も含め、1980 年代以降の新歴史主義の流れをふまえた研究は、キーツを、彼の作品『初めてチャップマン訳のホーマーを呼んで』(On First Looking into Chapman's Homer) 中で「黄金の国々」(“the realms of gold”)として端的に表現されているような、超俗的な詩の世界から、政治や経済の問題を抱えた現実と呼び戻そうとする試みとして解釈できよう。² そうした最近の研究は、キーツがその交友関係を通して、共和制を支持する政治的にリベラルなグループに属していたことに注目している。また、『ハイペリオン』(Hyperion) や『ハイペリオンの没落』(The Fall of Hyperion) のような比較的政治性を読みとりやすい作品に政治的圧迫に対する苦悩や既存の社会体制への非難を読みとるだけでなく、『秋に寄せて』(To Autumn) といった一見政治とは最も縁遠いと見なされてきた作品の中にも、彼の政治的な姿勢を読む試みがなされるようになってきている。³ 確かに、キーツの周囲にはリベラルな政治活動に積極的に関わろうとする友人や知人が存在していたのは事実である。しかし、交友関係を通して彼の政治的立場を探ろうとするのであれば、彼の夭折に至るまでの短い詩作活動の期間中、彼の友人関係が流動的であった点にも注目すべきであろう。彼は友人の特定の一人を自分の恒常的な精神的指導者としていなかったのである。友人の政治的傾向がキーツに影響を与えた可能性は否定できないが、交友関係の変化はキーツが単なる友人の追随者ではなかったことを示している。本稿では、彼の後期の作品の中から、長編としては未完に終わった『ハイペリオンの没落』と並び、高い評価を受け

ている『レイミア』(Lamia)に焦点をあて、そこに示される登場人物達の関係から当時のキーツの政治的姿勢について考察していきたい。

I

キーツは1795年に生まれ、肺結核のために1821年に夭折したロマン派第二世代の一人と目される詩人である。そのころのイギリスは、1775年から1783年までのアメリカ独立戦争を経た後、1789年に始まるフランス革命とその後1815年まで続くナポレオン戦争によるヨーロッパの動乱の中にあり、対外的に難しい舵取りを強いられていた。国内においても、フランス革命に触発された人権に関する論議が盛んに行われ、また1807年の奴隷制度の廃止や1811-13年のラッドライト運動の勃発、1814年の蒸気機関車の考案などといった、権利についての意識の変革を促したり、産業革命を促進あるいは停滞させたりするようなさまざまな変化を示す出来事が起きていた。

当時のイギリス国王は、ドイツ系のハノーヴァー朝のジョージ三世(1738-1820, 在位 1760-1820)である。近年の歴史家は、ジョージ三世のことを、彼の前後に在位した王達と違って、勤勉で責任感が強い国王であり、ロイヤル・ミストレスと呼ばれる愛人を持つこともなかった、と評価している。⁴ しかしその国王も晩年には病気のために精神に不調を来し、次第に国務の遂行ができなくなっていったことは否定できない。そのため1811年からは彼の息子である当時の皇太子(Prince of Wales)、すなわち後のジョージ四世であるジョージ(George)(1762-1830, 在位 1820-30)が摂政の宮(Prince Regent)の位について国事を行うことになった。この摂政の宮は女性との恋愛事件や浪費のために若い頃から悪評が高く、その点で父であるジョージ三世とは対照的であるとされる。⁵ イギリスでは歴史上ほかにも何人かの摂政が誕生しているが、特にこの皇太子が摂政を務めた時代(1811-20)のことを摂政時代(the Regency)と呼んでいる。キーツが詩作を行ったのは1814年頃から1820年の前半ぐらいまでとされており、この摂政時代の後半の時期にあたる。

キーツが、その詩作の最初期にあたる1815年の2月に、摂政の宮に関する筆禍事件を起こして投獄されていたリー・ハント(Leigh Hunt, 1784-1859)の出獄によせて、『リー・ハント氏の出獄の日を書く』(*Written on the Day that Mr. Leigh Hunt left Prison*)というソネットを書いたことはよく知られている。このソネットにおいて、キーツは彼自身より11歳年上で自由

主義的な批評家であり詩人でもあるハントを英雄視している。ハントは、1808年に兄と共に政治的な雑誌『エグザミナー』(*The Examiner*)を創刊し、中心となって執筆活動をおこなっていた人物である。筆禍事件は1812年3月に刊行されたその雑誌の記事をめぐって起きた。⁶ キーツは『リー・ハント氏の出獄の日に書く』の他にも、『チャールズ・カウデン・クラークへ』(*To Charles Cowden Clarke*)のような作品でハントのことを「自由の守護神」(“*Libertas*”) (44)と呼ぶなどしてハントの活動に共感を示している。彼が実際にハントと出会うには、ハントに捧げるソネットを書いた翌年の1816年10月まで待たねばならなかったが、これ以降、ハントに気に入られたキーツの作品はそれまでよりも頻度を増して『エグザミナー』に掲載されるようになる。それによって、この若い詩人キーツはハントを頭とする革新的な中産階級のグループ「ロンドン派」(“*Cockney School*”)の一員として世間に知られていくことになるのである。

だが実際のところ、ハントに対するキーツの称賛は長くは続かなかつた。ハントの文学サークルに紹介されたキーツは、次第に彼に対する幻滅の度合いを深めていくのである。1818年2月3日のレイノルズ(John Hamilton Reynolds)に宛てた手紙は、

Poetry should be great & unobstrusive, a thing which enters into one's soul, and does not startle it or amaze it with itself but with its subject. . . . Modern poets differ from the Elizabethans in this. Each of the moderns like an Elector of Hanover governs his petty state I will have no more of Wordsworth or Hunt in particular⁷

とあり、キーツが尊敬したエリザベス朝詩人と比較した場合の「現代の詩人」(“*modern poets*”), すなわち当時既に名をなしていたワーズワースやハントの劣性を主張している。この書簡から、かつて「自由の守護神」という名を与えるほどに賛美したハントへの崇拜が、少なくとも詩人という観点からはこの時期には既に失われてしまっていることがうかがえる。ここで同世代の詩人がハノーバー選帝侯と比較されていることは興味深い。ハノーバー選帝侯とは当時のイギリス国王のことであり、書簡中の「彼のけちくさい国」(“*his petty state*”)がイギリスを指しているのは明らかだからである。当代の詩人と国王を比較して両者をけなしているこの一文は、同時代の詩人の劣性と現実の国王の統治行為の雅致のなさに関して、手紙

の書き手であるキーツと彼の友人レイノルズの間には共通理解が成り立っていたこと、すなわち、彼らがどちらも当代詩人の崇拜者でもなく絶対的な国王崇拜者でもなかったことを示している。つまり、彼らは名声の確立した同時代の詩人や国王に対する毀言を日常的に口にするほどには既成の社会的権威に対して反抗的であり、またその程度にはリベラルであったのである。この手紙に示されるハントとの距離感はいずれに降さらに増大する。彼に対するキーツの個人的な感情がますます悪化していったことは、同じ年の12月17日の弟のジョージ (George) 夫妻に宛てた書簡から読みとることができる。その手紙では“*Hunt—who is certainly a pleasant fellow in the main when you are with him—but in reality he is vain, egotistical and disgusting in matters of taste and in morals*”という言葉でハントからの離反が表明されているのだ。⁸ ここで示される「いっしょにいれば楽しいけれど、本当のところは、うぬぼれが強くて自分勝手にうんざりさせるようなやつ」という評価は、ハントの詩人としての能力を否定した先の書簡よりも過激であり、ハントの人間性を否定するものである。

それにも関わらず、先程述べたようにロウなどによる最近の研究は、体制に抗議する者としてのキーツのリベラルな政治思想は、ハントから精神的に離反してから後の作品、とりわけキーツにとって「驚異の年」である1819年の作品群からも読みとることができることを示している。つまり、キーツの革新的な政治姿勢を、自分の作品を出版してもらうためのハントに対する表層的なジェスチャーの域を越えた、より根の深い彼独自のものととらえているのである。そうした研究の中には、両親を早くに亡くしたキーツが通ったエンフィールド校 (Enfield School) の設立状況や教育内容や、その学校の校長の息子でキーツを文学への傾倒に導き彼をハントに紹介したチャールズ・カウデン・クラークからの影響、薬剤師の学校にいた教師の思想背景などに、キーツの中に革新的思想を育んだであろう土壌を探っているものもある。⁹ 1980年以降のキーツ研究は、従来、政治性とは無縁であるとみなされていたキーツの作品の中に、積極的な社会的革新の意志を読みとることができるという点で一致しているのである。¹⁰

確かに、キーツの教育に携わった人物たちにはフランス革命当時の共和主義的な思想に共鳴した者が多く、またキーツ自身の作品の中にも彼の政治に対する革新的な姿勢を読みとることが可能である。しかし、ハントを称揚したソネットのような、キーツが当時のイギリス国内の現実の政治に関して自分の意見を直接あらわにした作品は、彼の詩作のほぼ初期のころに限定されているのである。Hyperion 等の彼の後期の作品に体制側から抑

圧を受ける者の苦悩が表現されているのは疑い得ない。だが、ハント個人に対する賛美を率直に示していた彼の初期の政治的態度と比較すると、後期の作品では体制への抵抗がより抽象的で巧妙に描かれているといえよう。これまで長い間、キーツの詩の政治性が無視されてきたことは事実である。だが、彼の作品に現れる政治的な姿勢を、一枚岩的で不変のものとして捉えるべきではない。ハントに幻滅した後で創作されたキーツの後期の作品である『秋に寄せて』や『ハイペリオンの没落』に表出される政治姿勢は、ハントを英雄視していたころの初期の彼の単純で直接的な政治に関する意志表明とは明らかに異なっている。リベラリストあるいはラディカリストとしての後期のキーツは、単なる王制の墮落ぶりにたいする攻撃者ではなく、王制の墮落ぶりを攻撃する者までも既得の権威を振りかざす者と見なすような、より広い意味での社会的権威に反抗する存在として位置づけられるであろう。ハントは当時のリベラリストの一人として、摂政の宮に代表される既成の社会体制に声高な抗議を行い、初期のキーツはそうした彼を賛美していた。しかし、ハントから離反したある時期以降のキーツには、ハントのそうした言動もまた既に確立している社会体制の一部として、彼の攻撃対象である既存の社会制度と同様に、反発をもって捉えられていたのではないだろうか。キーツにとって完成した最後の物語詩である『レイミア』では、哲学者アポロニウス (Apollonius) が蛇女レイミア (Lamia) を激しく攻撃しているが、作品中でレイミアが王威を身に帯びた存在として描かれている点はきわめて興味深い。レイミアに対するアポロニウスの糾弾を、王権を持つ者に対する知識人の攻撃として解釈することができるからである。物語の語り手は、レイミアを排斥しようとするアポロニウスの権威の抛り所である哲学を、「冷酷な」 (“cold”) (2. 230) と形容している。この物語の語り手とアポロニウスの関係に、ハントが体現した当時のリベラリストの言動とそれに対するキーツの評価の緊張関係を読みとることができるように思うのである。

II

1819年の6月末から9月の初めにかけて、キーツはロバート・バートン (Robert Burton) の『憂鬱の解剖』 (*The Anatomy of Melancholy*) (1621) 中の一挿話をもとに、物語詩『レイミア』を書き上げた。¹¹ これは、人間の言葉で話す蛇がヘルメス神の助けを借りてレイミアという美しい人間の女に変身し、リシアス (Lycius) という若者を誘惑するが、賢人であるアポロニウスに正体を見破られて悲鳴とともに消え去ってしまうという物語であ

る。物語の舞台は古代ギリシャに設定されている。

凝視によってレイミアから力を奪い、さらにレイミアとの結婚に関して社会的な認知を受けようとしていたリシアスを結果的に死に至らしめるアポロニウスは、物語の中で詩的靈感や青年の性的成熟あるいは社会的独立に対する父権的な抑圧者として機能している。彼は、既成の社会秩序を維持しようとする体制側の人間として描かれているのである。その抑圧者アポロニウスの容貌は、作品中で次のように描写されている。

... [A]s one [Apollonius] came near

With curl'd gray beard, sharp eyes, and smooth bald crown,

Slow-stepp'd, and robed in philosophic gown: (1. 363-65)

アポロニウスの灰色のあごひげと禿頭、それに鋭い目は、彼が男性性と老齢、厳格さを表象する人物であることを示す記号として解釈できる。アポロニウスは父親が不在であることの多いキーツの作品の中で、父性を帯びて物語の表面に直接登場してくる例外的人物である。また、この作品が神話時代のギリシャに舞台をおいていることや、彼が身にまとっている「哲学者の衣」(“philosophic gown”)から、彼の役割が古代ギリシャの哲学者であることは明らかである。哲学者としての彼の衣服は、彼がホメロスが謡ったアガメムノンやオデュッセウスのような諸都市の王や貴族達ではなく、むしろプラトンの『饗宴』に描かれているような哲学者であることを示している。¹² つまり、蛇退治を行う哲学者アポロニウスが維持を努める社会秩序と権威の拠り所は、テセウスやオイディプス、アガメムノンなどのギリシャの王侯達に備わっていた血筋によって受け継がれる支配権ではなく、ソクラテス、プラトン、アリストテレスらの持つ、言葉によって継承される知識人の力なのである。

語り手が作品中で、アポロニウスを「哲学者」(“philosopher”) (2. 245) と呼ぶほかに、「詭弁家」(“sophist”) (2. 172, 291) と呼んでいることも注目に値するであろう。「知恵を愛する者」という意味を持つ“philosopher”ではなく、単なる「知恵ある者」である“sophist”という言葉の多用は、弁論・修辞の職業教師アポロニウスの“philos”すなわち「愛」に欠けた詭弁家としての側面を明らかにしている。紀元前五世紀の民主制が栄えた時期のアテネに輩出したソフィスト達は、プラトンやアリストテレスらに否定的に描かれ、ギリシャの政治を混乱に導いた元凶の一つと考えられている。ソクラテスがソフィスト達に憎まれて死刑に処せられたことは、つとに有名

である。「詭弁家」というアポロニウスの定義は、レイミアを排斥して秩序を維持しようとするアポロニウスの言葉が、詭弁によって弄されるものにすぎない可能性を示唆するものである。また、物語の最終局面でのリシアスの弾劾も、詭弁家的なアポロニウスの権威の危うさを言葉としてあらわなかたちで読者の意識に昇らせる。リシアスは初め、レイミアに向かって、アポロニウスのことを「あれは賢人アポロニウスだ。私の信頼している指導者であり、立派な先生なのだ」(“’Tis Apollonius sage, my trusty guide / And good instructor”) (1. 375-76) と紹介している。しかし、彼は物語の緊張が頂点に達したときに自分の師であったアポロニウスを「無慈悲な男」(“ruthless man”) (2. 277) ,あるいは「悪党」(“wretch”) (2. 278) であると弾劾し、

. . . [L]eaving thee forlorn,
In trembling dotage to the feeblest fright
Of conscience, for their long offended might,
For all thine impious proud-heart sophistries,
Unlawful magic, and enticing lies. (2. 282-86)

となじっているのである。引用文後半の「お前の不敬で尊大な詭弁、不法な魔法、人を釣り込むような嘘」という箇所に含まれる「不敬な」(“impious”) という語は、普通、「神への信仰心がない」という宗教的な含みをもって使われる言葉であるが、*OED*によれば、これはもともと「尊敬の念がない」という意味の言葉であるという。この場面でのこの言葉の使用は、ここでリシアスのかつての指導者として体制側的な支配力を発揮しているアポロニウスが、実は彼よりもさらに上位にあり十分に敬意を払うべき権威に対し、不従順な者であることを示唆していると考えられる。また「詭弁」が「魔法」や「嘘」と同列におかれている点にも注意したい。「魔法」はここでは「不法な」(“unlawful”) ものとされている。つまり、リシアスの弾劾中の言葉は、アポロニウスの権威と力を生ぜしめる哲学が、従うべき権威に対して不敬であり、しかも権威の定める法に反する「詭弁」、「魔法」、あるいは「嘘」でもあり得ることを明らかにするのである。

それに対し、蛇女であるレイミアについては王権を暗示させる言葉が幾度となく使われている。蛇であったときの彼女は「頭の上に彼女は青ざめた炎をかぶっていた / アリアドネの宝冠のような、星ぼしをまき散らした炎を」(“Upon her crest she wore a wannish fire / Sprinkled with stars, like Ariadne’s tiar.”) (1. 57-58) と語られている。クレタの王女アリアドネの宝冠

のような彼女の頭頂部の炎は、後の行でヘルメス神によって「汝の星のように光る王冠」(“thy starry crown”) (1. 90) として言及される。ここで使われる“crown”という語は、先ほど引用したようにアポロニウスの頭部の描写に関しても「なめらかな禿頭」(“smooth bald crown”) (1. 364) という表現で使用されている。アポロニウスの“crown”は単に「頭頂部」の意であり、レイミアのそれは彼女がまとう「炎」を指しているという違いはあるが、むきだしの頭部と星をちりばめたような冠をかぶった頭部という両者の違いは、両者の属する階級の違いを暗示するとも考えられる。アポロニウスの方の“bald”という語は、無毛で飾りのない頭部つまり冠としての“crown”がない、ということをも示しているのに対し、蛇の“crown”は、君主制のメトニミーとしての冠になりうるのである。

また、この蛇と対話するヘルメス神も、この物語の中では王権と強いつながりを持つ存在である。このヘルメス神がパートンの原話には登場しないことは、留意しておくべきかもしれない。彼は蛇によって「羽毛の冠を戴く方よ」(“crowned with feathers”) (1. 68) と、やはり“crown”と関連した言葉で呼びかけられている。さらに蛇が語る夢の中で、ヘルメスは「黄金の玉座」(“a throne of gold”) (1. 70) に座り、「深紅のうすぎぬ」(“purple flakes”) (1. 76) を身にまとい、君主としての姿をあらわにしている。神として王侯の威厳を表すヘルメスは、ヘルメスが蛇に蛇の姿から人間の女に変身するような魔法をかけるかわりに、蛇はヘルメスの探しているニンフが彼の目に見えるようにしてやるという魔法の契約を蛇と結ぶ。キーツの創作によるこの交換は、蛇が天上の神々の一人であるヘルメスと親交を持ち、さらには取り引きを行うことさえできる能力を持つ貴種であることを明らかにするものであり、蛇の潜在的な権力を暗示するものとして機能しているといえよう。

人間になってからのレイミアは頭に冠こそかぶっていないが、やはり君主の権威と無縁ではない。青年リシアスが初めてレイミアに出会い、彼女に声をかけられる場面では、彼女の首が「帝王にふさわしい白さ」(“regal white”) (1. 243) と形容されている。また、リシアスが婚礼の客を呼びにいった留守の間、彼女は「堂々と(王者らしく)」(“regal”) (2. 133) 装って自分の宮殿の中を歩き回っている。さらに、リシアスに招かれてやってきた婚礼の客が目にするのは「堂々とした(国王にふさわしい)張り出し屋根の付いた玄関、贅沢に造成された美しい領地」(“That royal porch, that high-built fair demesne”) (2. 155) である。アロット (Miriam Allott) の注によれば、

リシアスとレイミアが歩いてコリントの町に到着した時のこの宮殿の入り口は 1820 年に出版されたテキストでは、

A pillar'd porch, with lofty portal door,
Where hung a silver lamp, whose phosphor glow
Reflected in the slabbed steps below,
Mild as a star in water (1. 379-82)

と描写されているが、「柱で飾られた張り出し屋根付きの玄関」(“A pillar'd porch, with”)という箇所は、清書段階では「堂々として(国王にふさわしく)正方形に区切られた」(“A royal-squared”)という表現にされていたという。¹³ こうしたテキスト中の“regal”あるいは“royal”という言葉は、本来血統によって示されるものである王侯の権威をレイミアに認めるものである。『レイミア』の語り手は、女主人公が蛇である間も人間の女の姿になってからも、彼女に王威を与えているのである。

伝統的にロマンスの様相を色濃く残す作品においては、登場人物達の正義は血筋によってほぼ決定されていると考えられる。『テンペスト』のプロスペローとアントニオや『リア王』のエドガーとエドモンドがそうであるし、ゴシック小説であるアン・ラドクリフの主人公達など、例を挙げれば枚挙にいとまがない。¹⁴ 彼らが正当な支配者である王あるいはそれに値する人物に系図の上でどれだけ近いが、またはどれだけ忠実であるかに応じて、物語の父権的秩序が回復され世界の調和がもたらされる大団円において、それぞれの正義が認められるのだ。だが、この『レイミア』の最終場面では、父性と正義を主張し、かつ敵対者を排除する力を行使するのは、蛇という特殊な出自を持ち王威を身に帯びたレイミアではなく、言論の士であるアポロニウスなのである。この物語の語り手は、アポロニウスに最終的な秩序維持者の権能を与えているにも関わらず、彼の力について次のようなコメントを与えている。

Do not all charms fly
At the mere touch of cold philosophy?
There was an awful rainbow once in heaven:
We know her woof, her texture; she is given
In the dull catalogue of common things.
Philosophy will clip an Angel's wings,
Conquer all mysteries by rule and line,

Empty the haunted air, and gnomed mine—
 Unweave a rainbow, as it erewhile made
 The tender-person'd Lamia melt into a shade. (2. 229-38)

これは、物語のクライマックスの直前の、レイミアがアポロニウスの凝視によって蛇に魅入られた蛙のようにその力を失おうとしている部分に挿入されている。ただ触れるだけで「あらゆる魅力」(“all charms”)が消え失せる力を発揮する「冷酷な学問」(“cold philosophy”)こそが、「哲学者の衣」(“philosophic gown”) (1. 365) を身にまとうアポロニウスの力である。ここでレイミアは、ロマンスの源泉ともいべき「あらゆる魅力」を象徴する「畏怖の念を覚えさせる虹」(“an awful rainbow”) を体現するものとされている。引用から明らかであるように、この虹は織物として描写されている。17-18世紀の光学の発達により、キーツの時代には既に、虹は光の屈折によって目に見える現象であることが明らかになっていた。¹⁵ 従って、この物語の語り手は虹をあえて織物として描いたと考えられる。トマス・グレイ (Thomas Gray) の作品『吟唱詩人 ピンダロス風オード』(“The Bard. A Pindaric Ode”) の例を挙げるまでもなく、織物には比喩的に詩人が言葉によって創り出す作品という意味を担ってきた伝統がある。¹⁶ 作品『レイミア』の主題役であるレイミアは、この引用の部分で、語り手によって織物としての虹になぞらえられることにより、作品そのものの具現としても解釈されるのである。レイミアという虹の織り目を「ほぐす」(“Unweave”) することは、作品の「あらゆる魅力」を「ほぐす」ことであり、また作品を「おもしろくない目録」に変えてしまうことにつながるのだ。アポロニウスの権威の源である「哲学」の力は、「冷酷な」(“cold”) という形容詞を冠せられていることから明らかである通り、決して語り手からは是認されてはいないのである。

III

いうまでもなく、キーツは、国王の処刑にまで突き進んだ1790年代のフランスの革命主義者のような急進思想を信奉していたわけではない。過去に彼が、自由主義思想の旗手とみなされていたハントの意見に共感を寄せていたことがあったにしても、彼がこの作品を書いた1819年の時点で、その年上のジャーナリストの政治的な姿勢に全面的な支持を寄せていたわけでもない。また彼は、P. B. シェリー (P. B. Shelley) がそうであったような

革新的な社会主義者でもなかったのである。

近年の新歴史主義的な批評は、これまでほとんど無視されてきたキーツの政治的な側面に光を当てることに懸命になるあまりに、彼の思想の革新的な部分を拡大解釈する傾向にあったのではないかと思われる。確かに、様々な資料から、キーツは進歩的な社会批評を行っていたハントやシェリーやウィリアム・ハズリット (William Hazlitt) らと交友関係にあり、彼自身も当時の社会の動向に関心を持ちリベラルな考えを持っていたといえよう。だが彼は、それらの同時代人のように、自分の政治的な思想を直接的かつ活発に社会に訴えかけることはしておらず、むしろ声高なりベラリストであるハントに反発を表明するようになっていたのである。完成した彼の最後の物語詩である『レイミア』に描かれた、王権を備え「魅力」(“charm”)を体現するレイミアと、彼女を打ち壊す詭弁家アポロニウスの関係は、ロマンスの語り手としての彼の思想の政治的あるいは社会的革新性が、保守反動とも受け取られかねないような反動に対する反動という性質を備えていることを示しているのである。

作品中に描写されるレイミアの宮殿には、現実に摂政時代の英国で造営された宮殿といくつかの不思議な共通点がある。その現実の宮殿とは、ロンドン南方の海沿いの保養地であるブライトンに、ハントが非難していた当の摂政の宮の命令によって建築されたロイヤル・パビリオンのことである。

この作品が描かれた当時、イギリスの美術界では、エルギン卿がギリシアから持ち帰ったエルギン・マーブルへの関心が熱狂的なまでに高まっていた。ハントからの精神的な離反と前後してキーツが親しくなったヘイドン (Benjamin Robert Haydon, 1786-1846) は、雑誌『美術年鑑』に深く関わっているが、この雑誌はエルギン・マーブルの国家による管理の重要性を強く主張した雑誌であり、キーツの *Ode on a Grecian Urn* が初めて掲載されたのもこれである。エルギン・マーブルの美術的価値が喧伝されるに伴い、イギリス国内ではギリシャ様式の美術への関心が高まった。その結果、建築の分野でもネオ・クラシズムと呼ばれる神殿のような柱をあしらった様式が広く上流あるいは富裕な市民階級に好まれた。このギリシャ様式の流行は、18世紀の絶対王制の爛熟期にフランスを中心に好まれた凝った装飾を伴うロココ様式に対抗するものとして、フランス革命当時の共和主義者らに好まれたことを考慮するべきかもしれない。ロイヤル・パビリオンは、そうした一般的なギリシャ様式の流行に対抗するかのよう

の装飾に象徴される中国趣味の限りを尽くした内装で装われており、東洋の専制君主の住居の意匠を模倣しようとしていたかのように見える。最終的にナッシュ (John Nash, 1752-1835) の設計によって完成されたこの建物は、イギリス建築史上でも特異な存在とされている。¹⁷ 建築史上の流れからいえば、ホレス・ウォルポール(Horace Walpole, 1717-97)がストロベリー・ヒルに建てた屋敷のようなゴシック様式の大建築は、1750 ~ 60年代を中心に流行したものであり、また中国趣味も18世紀に非常に流行した様式であった。つまり、摂政の宮のものものしい東洋風のロイヤル・パピリオンは、それが建築された当時、既に時代遅れになっていた様式で建築されたとも言えるのである。

ロイヤル・パピリオンとレイミアの宮殿には、現実と架空という違いはあるにしろ、その設営目的、意匠、所有者について奇妙な類似が存在する。まず、摂政の宮がブライトンに離宮を設置したのも、元来は議会の干渉のうるさいロンドンを離れて、愛人である フィッツハーバート夫人 (Mrs Fitzherbert) と二人で過ごすためであった。それに対し、キーツの作品の中でレイミアが魔法で作り出す宮殿も、レイミアがコリントの町の人目を避けて、愛人のリシアスと過ごすため作り出したものである。¹⁸ 恋人たちが隠れ潜む場としてのレイミアの宮殿は、物語の中で “That purple-lined palace of sweet sin” (2. 31) と描写されている。つまりどちらの宮殿も、社会の干渉を避けて恋愛を成就させることを目的としているのだ。また、蛇女レイミアの宮殿の内装は次のように表現されている。

Fresh carved cedar, mimicking a glade
 Of palm and plantain, met from either side,
 High in the midst, in honour of the bride:
 Two palms and then two plantains, and so on,
 From either side their stems branch'd one to one
 All down the aisled place; (2. 125-30)

この宮殿には、「ヒマラヤ杉」(“cedar”)のような旧約聖書に登場する樹木のほかに、「椰子」(“palm”)や「プランテン」(“plantain”)といった東洋風の熱帯の植物が意匠を凝らして飾られている。このように東洋風の疑似庭園をそのまま室内に持ち込むのは、中国趣味として知られる様式に特徴的な形態であり、ロイヤル・パピリオンのミュージック・ルームの壁画にも椰子のような熱帯風の植物が描かれている。ロイヤル・パピリオンの

内装には東洋風の動植物のほかに、蛇のモチーフが多用されているのだが、特にダイニング・ルームの天井やミュージック・ルームの柱に施された蛇あるいは竜を型どった装飾は、まるでそこが蛇の宮殿であるかのような強烈な印象を与える。レイミアの宮殿の持ち主が蛇であることはいうまでもないであろう。

フランス革命以後もなお絶対王制を信奉した最後の君主といわれるジョージ四世、すなわち当時の摂政の宮の造営した宮殿と、レイミアの魔法の宮殿の描写の一致は、単なる偶然の域を超えているように見える。ロイヤル・パビリオンが、ブルジョワ階級の勃興に際して過去の栄光を懐かしんだ君主の嗜好が産み出した宮殿であるのに対し、レイミアの宮殿は賢人哲学者が振りかざす正義によって「あらゆる魅力」が破壊されることを語るロマンスの語り手によって描写されたものである。二つの宮殿は、どちらも東洋風の装飾を持ち、蛇がその主として中心に潜んでいる点で一致している。この両者の一致は、近代市民社会が成立しつつあった当時の社会では実現不可能であった両者の願望が、蛇という二律背反する複雑なイメージを持つ生物と遙か離れた地である東洋に仮託されたためであると解釈できよう。だが、両者の願望は表面上似ているにしても、その根本のところでは異なっている。摂政の宮の動機が専制君主制への懐古的あこがれや懐旧であるのに較べて、キーツのそれは専制君主制への抗議に対する抗議の要素を含んでいると考えられるためである。アポロニウスの“cold philosophy”に対するキーツの冷淡さは、ロマンスの語り手としての彼の、ロマンスの基盤を破壊しかねないリベラリズムへの反感を示唆していると解釈することができる。確かに、ロウなど近年の研究者達が指摘する彼の思想のリベラルな面や自由主義の批評家への共鳴は、キーツの作品を理解する上で無視することができない。だが、ロウは彼の著書のタイトルで、キーツの作品世界を「同意しない文化」(the culture of dissent) に基づくものであると示唆してもいるのだ。キーツの「不同意」の姿勢は、ハントやシェリー達が抵抗した既存の文化に示されたのみならず、キーツの先行者であったハント達の文化、すなわち理性的すぎる言葉によってロマンスの源泉を破壊する可能性を持つ声高なりベラリズムにも向けられたのだと考えられるのではないだろうか。

注

¹ Vincent Newey, “Keats, history, and the poets,” *Keats and History*, ed. Nicholas Roe (Cambridge: Cambridge UP, 1995) 165-93. Nicholas Roe, *John Keats and the Culture of Dissent* (Oxford: Clarendon, 1997). 1981年の時点において Marilyn Butler は, *Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and its Background 1760-1830* (Oxford: Oxford UP, 1981) で, “Keats’s ‘Hyperion’, and the revised version ‘The Fall of Hyperion’, as well as ‘The Ode to Autumn’, are not now read as political or public poems. Yet . . . [t]here is evidence in the letters that Keats . . . had become interested in the French Revolution and in the greater revolution that was still accomplishing” (151) と指摘している。だがその彼女も “an apparently unpolitical poet like Keats” (145) と述べている。

² タイトルも含め、以下のキーツの詩の引用は全て *The Poems of John Keats*, ed. Jack Stillinger (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1978) からのものである。ほかに、*The Poems of John Keats*, ed. Miriam Allott (London: Longman, 1970); *John Keats: The Complete Poems*, ed. John Barnard, 3rd ed. (London: Penguin, 1988) を参考にした。また、英語の作品タイトルの表示の仕方については、Jack Stillinger, *The Hoodwinking of Madeline and Other Essays on Keats’s Poems* (Urbana: U of Illinois P, 1971) や、Susan J Wolfson, *The Questioning Presence; Wordsworth, Keats, and the Interrogative Mode in Romantic Poetry* (Ithaca: Cornell UP, 1986) 等における表示方法に従った。

³ Jerome McGunn, “Keats and the Historical Method in Literary Criticism,” *MLN* 94 (1979): 996-99. Roe, “Keats’s Commonwealth,” *Keats and History* 194-211.

⁴ Geoffrey Alderman は、*The Oxford Companion to British History*, ed. John Cannon (Oxford: Oxford UP, 1997) 408-10 において、三つの “[p]opular misconceptions about George III” を指摘している。それによれば、ジョージ三世は故意に伝統的な政治形態を覆そうとはしていないし、アメリカ植民地の喪失も彼個人に責任があるわけではなく、また彼は “mad” になったわけではない、ということである。

⁵ Dorothy Marshall は *Eighteenth Century England*, 2nd ed. (London: Longman, 1974) 522 において次のように述べている。“George III was a sober, hardworking man, dedicated to duty, devoid of personal extravagance . . . His domestic life was both happy and respectable and, unlike both his predecessors and his successor, there were no mistress. George, Prince of Wales, was a complete contrast. By 1783, when he come of age, he had already accumulated debts of some £ 60,000; he was a man of fashion and pleasure; he gamed; he had mistresses.”

⁶ 不敬罪に当たるとされたのは、1812年3月22日付けの『エグザミナー』の “The Prince on St. Patrick’s Day” と題された巻頭記事である。その記事はアイルランドの守護聖人の祭日に催されたある政治的な会合において、摂政の宮のための乾杯が拒否されたことを報告している。結果的には無視されてしまったその乾杯を提唱した政治家は晩年のシェリダ (Richard Sheridan) (1751-1816) であった。『エグザミナー』については、*The Examiner*, 15 vols. (London: Pickering; Tokyo: Maruzen, 1996)

を参照した。また、当該の『エグザミナー』には他にも摂政の宮に関する記事が掲載されているが、Alexander Ireland, “Hunt, James Henry Leigh.” *Dictionary of National Biography* (Oxford: Oxford UP, 1917-) は、問題となったのが “the assembled company significantly omitted the usual toast of the prince regent” に関するものであったとしている。

⁷ John Keats, *The Letters of John Keats: 1814-1821*, ed. Hyder Edward Rollins, vol. 1 (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1958) 224. 以下のキーツの書簡の引用は、すべてこの版からのものである。

⁸ *Letters* 2. 11.

⁹ Roe を参照。

¹⁰ Butler の研究を含め、1980 年代以降の研究はおおむねそうした傾向にあると思われる。

¹¹ Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, ed. Holbrook Jackson (1621; London: Dent, 1978).

¹² プラトンの『饗宴』をシェリー (P. B. Shelley) が 1817 年に英訳している。既にこの年の初め頃にはキーツはシェリーと面識があり、何度か食事をともにしている。Percy Shelley, *Shelley's Poetry and Prose*, ed. Donald H. Reiman and Sharon B. Powers (New York: Norton, 1973).

¹³ Allott, 633.

¹⁴ William Shakespeare, *William Shakespeare: A Textual Companion*, ed. Stanley Wells and Gary Taylor (Oxford: Oxford UP, 1987); Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, ed. Bonamy Dobree (Oxford: Oxford UP, 1980).

¹⁵ Philip P. Wiener, ed. *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*, vol. 3 (New York: Charles Scribner, 1973) 418.

¹⁶ Thomas Gray, *The Poems of Thomas Gray, William Collins, and Oliver Goldsmith*, ed. Roger Lonsdale (London: Longman, 1966) 177-200.

¹⁸ 当時の建築様式やロイヤル・パビリオンの装飾とその成り立ちについては John Morley, *The Making of the Royal Pavilion Brighton: Designs and Drawings* (Boston: Godine, 1984) を参考にした。

¹⁸ 摂政の宮は 1785 年にフィッツハーバート夫人と秘密裏に結婚したのだが、この結婚は無効と考えられている。正式には、摂政の宮は後にジョージ四世となつてから、キャロライン・オブ・ブランズウィック (Caroline of Brunswick) と結婚している。

テスのアイデンティティをめぐって

『ダーバヴィル家のテス』の家系図的構造

鈴木 淳

I

カジャ・シルバーマン(Kaja Silverman)は、かつてジェンダーと言語という観点から『ダーバヴィル家のテス』(*Tess of the d'Urbervilles*)を再読し、テキストのなかの複雑な視点が「植民地化、境界決定、配置、記入」などの一連の過程を経て、どのように対象を構築していくのかを論じた。その際に、彼は、語りによる肉体の描写を逃れることで、テスは作品中のヒエラルキーを排除できるが、差異がなくなることで、同時にアイデンティティを失うと述べた。テスのアイデンティティの問題については、ジョン・バレル(John Barrell)も、地理学的な側面から論じている。彼は、テスの視点に注目し、テスが自己のなかに地理的な中心点を保持している限りにおいて、テスのアイデンティティは存在していたと述べている。その他にも、キャスリーン・ブレイク(Kathleen Blake)が、タイプと個人という側面から、テスのアイデンティティについて論じている。彼女によれば、ハーディの描写は、作品全体としてはタイプを描きながら、そこに知識の限界を認め、女性の脱神秘化へと移行する。だが、彼女は、やはりハーディの描く愛と芸術は理想化に負うところが大きいとし、一概に個人に重きを置くのを避けている。

従来テスのアイデンティティの問題を扱った批評は、そのほとんどがジェンダーと言語を機軸とした、フェミニズムや社会学的なものであった。しかし、テスのアイデンティティをめぐる悲劇は、ジェンダーや社会言語という外的要因による悲劇よりも、むしろ作品それ自体に内在している「逃れられない悲劇」であるように思われる。したがって、本論では、テスのアイデンティティの問題を作品構造との関連で論じていく。その場合に重要なのが、『テス』のトポグラフィーと家系との関係である。ここで言うトポグラフィーとは、その特定の地理に付随する逸話の特徴をも含ん

でいる。つまり、作品中のトポグラフィーは、そのほとんど全てがダーバヴィル家の逸話を通して描写されるのである。それは、作品構造全体にダーバヴィル家の歴史が刻み込まれていることを意味する。すなわち、作品中におけるテスの地理的な移動は、いわばテスがダーバヴィル家の「家系図」の上を辿っているのに等しいのである。しかしながら、作品中のトポグラフィーや、他の様々な構成要素のなかには、ダーバヴィル家の家系の枠では捉えられない部分も、同時に存在する。この異質な部分は、作品構造にどのように関わっているのだろうか。

一連の問題を論じる上で鍵となるのは、トールボットヘイズにおけるテスとエンジェルのお話である。何気なくテキストに差し込まれたお話であるが、実は、そこに作品構造を読み取るための手がかりが隠されているように思われる。以下に、テスとエンジェルのお話に注目しながら、テスのアイデンティティがどうなっていくかを作品構造との関連で見えていくことにする。

II

トールボットヘイズ農場において、テスとエンジェルは、ある興味深い会話のやり取りをしている。エンジェルは、花占いをしているテスに対して、学問をやらないかと言うのである。このとき、エンジェルが学問として薦めているのは「歴史」であった。しかしながら、テスの返答は「今すでに知っていることよりももっと多くのことを知りたくはない」(99)というものであった。それはなぜかと問いたずらエンジェルに対し、テスは、次のように答える。

“Because what’s the use of learning that I am one of a long row only—finding out that there is set down in some old book somebody just like me, and to know that I shall only act her part; making me sad, that’s all. The best is not to remember that your nature and your past doings have been just like thousands’ and thousands’, and that your coming life and doings’ll be like thousands’ and thousands’.” (99)

テスの返答は、歴史を学ぶことで、自らの存在が過去から続く長い列の一部であり、単なる過去の繰り返しにすぎないことを知って何の意味があるのかというものであった。テスは、常に、自分が「すでに存在していた誰

かの役を再び演じているにすぎない」と感じていたのである。このようなテスの不安は、詩のなかでも繰り返して述べられている。ハーディは、後に、家系について触れた“Pedigree”という詩のなかで、上記のようなテスの不安を再び繰り返して述べているのである。²

Said I then, sunk in tone,
 ‘I am merest mimicker and counterfeit!—
 Though thinking, *I am I,*
And what I do I myself alone.’
 —The cynic twist of the page thereat unknit
 Back to its normal figure, having wrought its purport wry,
 The Mage’s mirror left the window-square,
 And the stained moon and drift retook their places there.

(*Complete Poems* 461)

詩のなかにおいて、語り手である「わたし」は、テスと同様に、自分の存在が単に過去の誰かの模倣でしかないことを嘆いている。家系図を手にした「わたし」は、月光の効果で鏡と化した窓のなかに、同じ顔をした何世代にも渡る先祖たちの姿を見るのだ。そのとき、この「わたし」は、真実を見抜く。すなわち、「わたしが頭のなかや雰囲気や言葉のなかに作り出すあらゆる高まり、うねり、動きは、長い間、先祖によって同じように作り出されてきたものとして、鏡のなかに映し出されたのだ」と。

テスにしても、語り手である「わたし」にしても、ここで問題にしているのは、自己のアイデンティティの喪失である。テスは、自らの行為が単に過去の誰かの繰り返しにすぎないと感じている。つまり、テスは、そこに自分の存在意義を見い出せないのだ。テスにとって、歴史は、そのように否定的な意味を持っていた。しかしながら、テスは、結果的に、歴史のなかに巻き込まれてしまう運命にある。それは、どうしてなのだろうか。以下に、テスの悲劇への道筋を追っていくことにする。

III

ジャン・B・ゴードン(Jan B. Gordon)が指摘しているように、ハーディの小説は「連続性の欠如、つまりは、一族の年代記のなかの空白のページ」(115)から始まる。具体的には、それは、ダーバヴィル家の血統である父ジョンが現在ダービーフィールドとしてかつての先祖の栄華とは無縁な

困窮した生活を送っていることを示している。そのような年代記の空白を埋めるために、テスは、遠い親戚だというアレックのもとに向かわされるのだ。というのも、ゴードンによれば、「家系の再興こそが、人間が歴史のなかで生きていくための唯一の方法だからである」(115)。しかしながら、ダーバヴィル家との関係を再興することは、同時に、テスが忌み嫌う「歴史」のなかに放り込まれることでもある。そこでは、個人のアイデンティティは認められない。おそらくテスやハーディ自身が歴史を嫌悪したのは、まさにこういった意味においてであった。

しかしながら、テスにしても、ハーディにしても、必ずしも、歴史、あるいは家系を完全に忌避しようとしているわけではなかった。そこには、家系に対するプライドや先祖に対する敬意の念が、同時に働いていたのだ。そのため、伝記が示すように、ハーディは、常に自分が由緒ある家系の出身ではないかと想像していたし³、また、次の引用からも明らかのように、テスの家系に対する態度にも曖昧な点が見られるのである。

On one point she was resolved: there should be no more d'Urberville air-castle in the dreams and deeds of her new life. She would be the dairymaid Tess, and nothing more. Her mother knew Tess's feeling on this point so well, though no words had passed between them on the subject, that she never alluded to the knightly ancestry now. (78)

アレックとの事件、そしてソローを失った後、テスは、ダーバヴィル家という過去から逃れ、「記録の存在しない場所」(“some nook which had no memories”)で酪農婦として生きようと決心する。すなわち、それは、歴史のなかで続いてきた由緒ある家系からの決別を意味しているといつてよい。そうすることで、テスは、社会的に見れば名もない酪農婦として生きようというのである。しかし、家系という社会的な肩書きはないものの、そこではテスの個人としての存在が尊重されている。「酪農婦テス」(78)は、家系に束縛されることなく、野性の動物のように「発芽の息吹」(“stir of germination”)を感じ、新たな生へ向かおうとしているのだ。

一見すると、テスは、上記の引用において、ダーバヴィル家からの決別を表明しているかのように見える。しかしながら、テスは、ここで矛盾した態度を示してもいるのである。というのは、テスの家系からの決別を語った直後に、テスの家系に対しての意識が提示されているのだ。

Yet such is human inconsistency that one of the interests of the new place to her was the accidental virtue of its lying near her forefathers' country (for they were not Blackmore men, though her mother was Blackmore to the bone). The dairy called Talbothays, for which she was bound, stood not remotely from some of the former estates of the d'Urbervilles, near the great family vaults of her granddames and their powerful husbands. (78)

テスは、トールボットヘイズの農場をダーバヴィル家との関わりで認識している。テスのトールボットヘイズへの関心は、その場所が先祖の領地の近くにあったことによるものであった。

作品中のトポグラフィーがダーバヴィル家との関連で捉えられるというのは、何もトールボットヘイズに限ったものではない。『テス』においては、ほとんど全てのトポグラフィーが、ダーバヴィル家との関係を基準にして語られているのである。たとえば、ウェルブリッジ(Wellbridge)の宿に泊まったときの描写は、次のようなものであった。

Immediately behind it stood the house wherein they had engaged lodgings, whose exterior features are so well known to all travellers through the Froom Valley; once portion of a fine manorial residence, and the property and seat of a d'Urberville, but since its partial demolition a farm-house. (170)

ウェルブリッジは、かつてのダーバヴィル家の領地の一つであった。それが、家系の没落以来、農場内の家屋となっていたのだ。その事実を知るエンジェルは、テスに対して「君の先祖の建物へようこそ」(170)と言う。エンジェルの言葉は、より家系と地理の間の関係を強調するものとして機能を果たしている。

その他にも、キングズビアー(Kingsbear)などは、ダーバヴィル家の墓のある一族の縁りの地として描写されている。五百年もの間一族の歴史を刻んだその土地は、いわば「ダーバヴィル家の故郷」(285)なのだ。『テス』のなかのトポグラフィーは、ほとんど全てにおいて、このように家系との関連で描写されている。その点については、地方の歴史家でもある牧師トリンガムが、かつて父ジョンに対して次のように話したことがあった。

“None; though you once had ’em in abundance, as I said, for your family consisted of numerous branches. In this country there was a seat of yours at Kingsbear, and another at Sherton, and another at Millpond, and another at Lullstead, and another at Wellbridge.”

(3)

トリンガムによれば、現在は没落しているために一つも領地が残っていないが、かつては多くの土地がダーバヴィル家の領地であった。しかも、ここで言及されている土地以外にも、テスの視点からは、あらゆる土地が家系との関連において認識されている。トラントリッジもそうであったが、フリントコム・アッシュ(Flintcomb-Ash)についても、アレックとの再会の場というダーバヴィル家の影が付きまとっているのだ。このように見ると、作品中におけるテスの地理的な移動は、表面的には単なる物理的な場所の移動だが、実質的には「家系」という地平上を移動しているものであることが分かる。すなわち、『テス』のなかに描かれたトポグラフィーの構造は、まさしくダーバヴィル家の「家系図」のようなものなのだ。さらに、そこを移動するテスは、家系を辿り、歴史の痕跡を自らの足で確認しているようなものなのである。テス・オートウール(Tess O’Toole)は、「ハーディの作品のなかで、しばしば肉体と背景の場所が類似的に描かれることがあり、それらの両方とも歴史の痕跡が記録されたキャンパスとして機能している」(22)と述べている。『テス』の場合には、たとえば、ウェルブリッジの宿に飾られていたダーバヴィル家の婦人の肖像画は、次のように描写されていた。

The unpleasantness of the matter was that, in addition to their effect upon Tess, her fine features were unquestionably traceable in these exaggerated forms. (170)

注目すべきは、そこにテスの顔の特徴が見て取れることである。すなわち、先ほど“Pedigree”という詩のなかで語り手の「わたし」が鏡のなかに自分と同じ歴代の先祖の顔を見たように、テスは、肖像画のなかに代々ダーバヴィルの家系に継承されてきた自分の顔を確認することになるのだ。結果として、テスは、詩のなかの「わたし」同様に、益々自分が過去の先祖の「模倣者」であることを意識し、家系の「長い列」のなかに埋没していくのである。

ゴードンは、テスがダーバヴィル家の「歴史の一部」となっていくこと

には、エンジェルとの結婚が大きく関わっていたと述べている(125)。ゴードンは、テスとエンジェルの結婚がそれ自体「制度」という「歴史」であることを指摘する。しかも、テキストから分かるように、「エンジェルにとっては、テスがダーバヴィル家の出身であることは、世界中の他の誰にとってよりも重要な意味を持っていた」(165)。すなわち、エンジェルが結婚したのは、テス個人ではなく、あくまでも「ダーバヴィル家のテス」だったのだ。

しかしながら、結婚と家系の関係については、エンジェルよりも、アレックの方がより重要な意味を持っている。もちろんそれはアレックがダーバヴィルの名前を名乗っているためでもあるが、それ以上に、テスは、エンジェルを自分の夫とはみなしていないのだ。テスが夫としているのは、あくまでも「ダーバヴィル家のアレック」なのである。たとえば、ヘロンの宿屋(The Herons)を訪れたときのエンジェルに対して、テスは「彼(アレック)は、わたしにとって夫だったわ。あなたは一度もそうではなかったけど」(299)と言う。さらには、エンジェル自身も、アレックについて、かつて次のように述べたことがあった。

How can we live together while that man lives?—he being your husband in Nature, and not I. If he were dead it might be different.

(190)

引用部分からも明らかなように、テスだけでなく、エンジェルの立場から見ても、アレックはテスの夫なのだ。⁴ すなわち、アレックとの事実婚によって、テスは、自他共に認めるダーバヴィル家の「歴史の一部」となっているのである。

興味深いのは、このときのエンジェルのセリフである。エンジェルは「もしアレックが死んでいるなら、状況は異なるだろう」と言っているのだ。もちろん、この場合の状況とは、アレックが死んでいれば、テスが重婚の罪にならずに、合法的にエンジェルと暮らすことができるというものである。しかし、後のテスによるアレック殺害が意味したものは、エンジェルの言葉が示唆していたものだけではなかった。すなわち、テスは、アレックの血を流すことで、自分を束縛するダーバヴィル家の血を絶やそうとしたのだ。⁵ トニー・タナー(Tony Tanner)は、アレックを殺害し、自らを祭壇に捧げることで、テスはそれまで自分を苦しめてきた血を全て流し、彼女に唯一残された死という安息の場の扉を開いたと述べている(204)。

しかしながら、実際には、それでもテスはダーバヴィルの家系を逃れたとは言えなかった。というのは、エンジェルは、テスのアレック殺害をまさにダーバヴィル家の悲劇の血によるものとみなしているのである。

... what obscure strain in the d'Urberville blood had led to this aberration, if it were an aberration. There momentarily flashed through his mind that the family tradition of the coach and murder might have arisen because the d'Urbervilles had been known to do these things. As well as his confused and excited ideas could reason, he supposed that in the moment of mad grief of which she spoke her mind had lost its balance, and plunged her into this abyss. (304)

ダーバヴィル家の血は、殺人に関係している。すなわち、テスは、ダーバヴィル家の血を絶やすために、まさにダーバヴィル家に受け継がれてきた忌まわしい血を覚醒させてしまっているのだ。このように、あらゆる状況下において、テスの運命は、家系に縛られている。では、テスは、自らが置かれた状況、つまり、作品全体のトポグラフィーが示している「家系図」という構造から逃れることはできないのだろうか。

IV

これまで見てきたように、『テス』のトポグラフィーは、あたかもダーバヴィル家の家系図であるかのような構造をしていた。そのなかで述べられるエピソードは、ダーバヴィルの家系との関係を通じたものがほとんどであった。一見したところ、そこには逃れることのできない決定論が存在しているように思われる。しかしながら、問題は、作品のそのような一貫した論理では捉え切れない部分にある。実は、テスとエンジェルが歴史についての会話をしていたとき、エンジェルは、テスのある返答に対して答えることができず、返事をうやむやにするのだ。そのときの会話は、次のようなものであった。

“What, really, then, you don't want to learn anything?”

“I shouldn't mind learning why—why the sun do shine on the just and the unjust alike,” she answered, with a slight quaver in her voice.

“But that's what books will not tell me.”

(99)

個々の人間性を否定する「歴史」を学ぶことを嫌がるテスは、代わりに「なぜ太陽は正しい人間とそうではない人間の両方に降り注ぐのかということなら知っても構わない」と答える。だが、そのような返答を聞いたエンジェルは、テスに対して「テス、そんな皮肉はやめなさい」(99)と言う。何の前触れもなく突然に作品のなかに言及されたこの太陽のモチーフは、一体、作品構造のなかでどのように機能しているのだろうか。

この太陽のモチーフは、最後のストーンヘンジの場面のための伏線であり、テスをダーバヴィル家の網から逃れさせ、同時に、テスのアイデンティティを取り戻すための鍵となるものであった。アレックを殺害した後、テスはエンジェルと逃亡生活を送るが、その結果、最終的に彼等がたどり着いたのがストーンヘンジであった。そのときのテスとエンジェルの会話は、次の通りである。

“It is Stonehenge!” said Clare.

“The heathen temple, you mean?”

“Yes. Older than the centuries; older than the d’Urbervilles! . . .”

(310)

「太陽に捧げられた」(311)とされるストーンヘンジは、異教徒の神殿であった。しかも、それ以上に重要なのは、ストーンヘンジの歴史が「ダーバヴィル家よりも古い」ということである。すなわち、『テス』という作品全体にはびこっていたダーバヴィル家の影響は、このストーンヘンジのある場所においては、全く存在しないのだ。そのトポグラフィがテスの父の家系であるダーバヴィル家の所有地ではないことは、次のテスの言葉からも明らかである。

“One of my mother’s people was a shepherd hereabout, now I think of it. And you used to say at Talbothays that I was a heathen. So now I am at home.”

(311)

テスは、エンジェルに、かつてストーンヘンジの辺りで母親の一族が羊飼いをしていたことを語る。すなわち、そこは、異教徒の聖地であると同時に、テスの母の故郷でもあったのだ。テスは、以前から、自分のなかには母親の血も流れていることを意識していた。それは、名士であるダーバヴィル家の血筋とは正反対の酪農婦の血であった(80)。すなわち、テスがそのような母親の血に関係のあるストーンヘンジにたどり着いたことは、それまでの間テスが辿ってきたダーバヴィル家の「家系図」とも言うべき作

品構造を解体しているのである。

では、テスの母方の一族である酪農婦などの農業労働者について、ハーディは概してどのような見解を持っていたのだろうか。それについては、『テス』の執筆に深く関係している『ドーセット州の農業労働者』（“The Dorsetshire Labourer” 1883）のなかで明らかにされている。

But suppose that, by some accident, the visitor were obliged to go home with this man, take pot-luck with him and his, as one of the family. For the nonce the very sitting down would seem an undignified performance, and at first, the ideas, the modes, and the surroundings generally, would be puzzling—even impenetrable; or if a measure penetrable, would seem to have but little meaning. But living on there for a few days the sojourner would become conscious of a new aspect in the life around him. He would find that, without any objective change whatever, variety had taken the place of monotony; that the man who had brought him home—the typical Hodge, as he conjectured—was somehow not typical of anyone but himself. (170)

Six months pass, and our gentleman leaves the cottage, bidding his friends good-bye with genuine regret. The great change in his perception is that Hodge, the dull, unvarying, joyless one, has ceased to exist for him. He has become disintegrated into a number of dissimilar fellow-creatures, men of many minds, infinite in difference; some happy, many serene, a few depressed; some clever, even to genius, some stupid, some wanton, some austere; some mutely Miltonic, some Cromwellian. . . . (170)

ハーディは、このエッセイのなかで、通称「ホッジ」（“Hodge”）と呼ばれていた当時のドーセットの農業者たちが本当はいかに個性のある、魅力的な人物たちであるかを伝えている。彼等は、一般的には、単調で、愚鈍な存在として認識され、従来から蔑視の対象となってきた。しかし、ハーディは、実際は、彼等の生活が色彩に富み、彼等自身もステレオタイプ化された存在ではないことを提示している。このことは、『テス』において、エンジェルがツールポットヘイズで働く「農業者たち」に次第に感じるようになっていったときの様子と同じものであった。

It was amazing, indeed, to find how great a matter the life of the obscure dairy had become to him. And though new love was to be held partly responsible for this it was not solely so. Many besides Angel have learnt that the magnitude of lives is not as to their external displacements, but as to their subjective experiences. The impressionable peasant leads a larger, more dramatic life than the pachydermatous king. Looking at it thus he found that life was to be seen of the same magnitude here as elsewhere. (120-21)

“The typical and unvarying Hodge ceased to exist. He had been disintegrated into a number of varied fellow-creatures, beings of many minds, beings infinite in difference; some happy, many serene, a few depressed, one here and there bright even to genius, some stupid, others wanton, others austere; some mutely Miltonic, some potentially Cromwellian. . . .” (93)

エンジェルは、農業者たちの生活が、鈍感な国王のそれよりも劇的で、より重要性を携えたものであることを知る。彼等の生活の偉大さは、彼等の主体的な経験にあるのだ。さらに重要なのは、このとき、エンジェルが「乳搾り女」にすぎないテスの「パーソナリティー」(120)に圧倒されていることである。エンジェルは、他の箇所でも、ブレイズ・パスカル(Blaise Pascal)の言葉を思い出している。それは、人間存在における「個性」の尊重について述べたものであった。パスカルによれば、知性のある人間こそ、あらゆる人間の個性を感じ取ることができるという(93)。その結果、世間で言うところの単なる「乳搾り女テス」は、エンジェルにとって「もはやいいかげんに扱ったり、無視することのできない存在」(121)になっているのである。

テスは、ダーバヴィル家の血の影響を受けない「乳搾り女」である限りにおいて、自己のアイデンティティを保持していた。しかし、アレックやエンジェルと出会い、自分がダーバヴィル家の血筋であることを意識させられることで、テスは、家系の列の一部となり、次第にそのアイデンティティを失っていったのである。だが、作品の結末で描かれた異教徒の神殿であるストーンヘンジは、テスに流れている母親の異教徒の血を目覚めさせ、失われかけていた本来の人間性を取り戻させるためのシンボルとしての機能を果たした。タナーは「完全に人間であることは、ある部分で異教

徒であることである」(202)と述べている。

だが、ここで忘れてならないのは、ダーバヴィル家の血を解体したテスの母親の血が、実は、テスの悲劇の根本的な原因でもあったことである。最初の出会いの場面でアレックを魅了したのは、テスに受け継がれた母親の特徴であった。

She had an attribute which amounted to a disadvantage just now; and it was this that caused Alec d'Urberville's eyes to rivet themselves upon her. It was a luxuriance of aspect, a fullness of growth, which made her appear more of a woman than she really was. She had inherited the feature from her mother without the quality it denoted. (30)

しかも、テスの母親ジョーンは、自分自身でも自らの血の持つ力の大きさを認識していた。アレックとテスの結婚を目論んでいたジョーンは、それを決定付ける際の切り札として、ダーバヴィル家の正当血統ではなく、自分の血を挙げているのだ。

“Well, as one of the genuine stock, she ought to make her way with ‘en, if she plays her trump card aright. And if he don't marry her afore he will after. For that he's all afire wi' love for her any eye can see.”

“What's her trump card? Her d'Urberville blood, you mean?”

“No, stupid; her face—as ‘twas mine.” (38)

母親ジョーンの血は、テスと「ダーバヴィル家」を結び付けるための切り札として用いられた。テスに受け継がれた母親の顔は、もともとは困窮した家系を再興するために、アレックを引き付ける道具として機能していたのである。すなわち、テスの母親の血は、テスの悲劇を解体する力を持ちながら、その一方でテスの悲劇を誘引するといった矛盾を抱えるものでもあったのだ。さらに、ジョーンは、作品の冒頭において、すでにテスの悲劇的な運命を示唆してもいた。オートウールによれば、ジョーンが好んで歌っていたバラッド「まだら牛」(“The Spotted Cow”)の内容は、若い娘の処女喪失の話を語ったものであった(86)。すなわち、それは、テスの処女喪失を暗示していたのである。その他にも、占いや迷信を信奉するジョーンの血は、まさしく後にダーバヴィル家の馬車の逸話や、ダーバヴィル家に継承されてきた罪の偏向に心理的に翻弄されるテスに引き継がれてい

た。すなわち、テスは、ジョーンの血によっても、ダーバヴィル家の悲劇の歴史と密接に繋がっていたのである。その結果、物語のベクトルは、悲劇の方向を向いたままとならざるをえない。

しかしながら、ローズマリー・モーガン(Rosemarie Morgan)は、ストーンヘンジから処刑場へ向かうときのテスの「用意ができたわ」(313)という言葉のなかに、テスの主体的な意志決定の要素を読み取っている(109)。モーガンによれば、テスは、もはや単なる犠牲者ではなくなっているのだ。その他にも、モーガンは、J・S・ミル(J.S. Mill)からの引用を挙げ、当時の女性についての一般概念とテスの様子を比較し、テスの精神は、当時の女性には見られなかった「自己統制と不屈さを保持している」と論じている(95)。また、テキストのなかの、テスが自分をアルテミスやデメーターにたとえようとするエンジェルに対して「わたしをテスと呼んでください」(103)という部分にも、一般的に女性の男性への従属を当然のことと考えられていたなかで、エンジェルによる「一般化」に対するテスの個人としてのアイデンティティの主張を読み取ることができよう。⁶

さらに、テスのアイデンティティについては、逆説的ではあるが、テスの死が重要な鍵を握っている。というのは、作品の前半部分で、テスは、自分の死ぬ日を予想したときに、ジェレミー・テイラー(Jeremy Taylor)の考えを思い起こし、「自分を知っている人達が、将来いつか、今日はいかいそうなテス・ダービーフィールドが死んだ日だ」と言うだろうと心のなかで思うのである(76)。ここで重要なのは、テスが死の際にダーバヴィルではなく、ダービーフィールドとして周りの人達に認識されていることである。もちろんそれは、テスの想像にすぎない。だが、テスは、将来いつか必ず来るであろう自分の死をあくまでもテス・ダービーフィールドとして受け止めようとしているのだ。オートゥールは、名前の機能を考察した際に、ダーバヴィルという名前を発見したことが「テスのアイデンティティの回復ではなく、むしろその喪失につながった」(76)と述べている。しかしながら、この場合、テスは、それ以前のダービーフィールドという社会的に無名の名字を自分の死と結び付けている。そこに示されているのは、あくまでもダービーフィールドとして死を迎え、ダービーフィールドとして周囲の人達に記憶されたいというテスの無意識のうちの願望である。それは、すなわち、ダーバヴィル家というあまりにも大きな過去の呪縛を逃れたいと願うテスの自己のアイデンティティの主張であるともいえよう。

V

では、テスのアイデンティティは、果たして回復されたのだろうか。その答えは、小説の最後の場面にあると思われる。そこでは、テスの処刑について「正当な処置がとられた」(314)というセリフの後で、語り手が「神々の長は、テスに対する戯れをようやく終えた」と述べている。重要なのは、これまでの間、この戯れが「ダーバヴィル家の末裔テス」に対してなされてきたということである。しかし、神々は、テスの死によってその戯れを終えた。逆に言えば、もはやテスをダーバヴィルの家系に縛りつけるものは何もないのだ。さらに、語り手は、この最終場面において、テスとダーバヴィル家の先祖たちをそれぞれ独立した存在として捉えている。というのも、「ダーバヴィル家の騎士と貴婦人たちは、テスの処刑を知らずに、眠り続けている」(314)のである。つまり、テスは、逆説的であるが、自らの死の瞬間にダーバヴィル家の歴史の鎖を断ち切り、個人としてのアイデンティティを回復したのだ。「わたしをテスと呼んで下さい」というテスの願いは、最後の瞬間になってようやくかなえられたのである。たしかに、テスは、死という代償を逃れられなかった。その点では、この作品の結末は、悲劇的であるといえよう。だが、テスの死は、決して否定的な意味だけを持っているわけではなかった。なぜなら、テスは、先に見たように、死後は「テス・ダービーフィールド」として人々に記憶されていくことを想像していた。それは、自由であり、且つ「パーソナリティ」を備えていた「酪農婦テス」の姿を指していた。さらに、テスは、ダービーフィールドという名前を選択することで、結果的には、死後にダーバヴィル家の「家系図」に記録されるのを拒んだことにもなる。言い換えれば、それは、テスがダーバヴィル家の「過去から続く長い列の一部」から脱したことを意味しているのである。すなわち、テスは、もはや「過去の誰かの模倣者」などではない。「ダーバヴィル家のテス」の死と引き替えに、テスは、求めていた自分のアイデンティティを手にしたのである。

注

¹ とりわけ、ハーディは、歴史と言っても、家系という意味での歴史に関心を持っていた。それは、タイトルの『ダーバヴィル家のテス』や、伝記の1888年の項

目で、ハーディ家の衰退について言及されていることから明らかである。伝記のなかで、ハーディ家の衰退の様子は、“So we go down, down, down” (281)と述べられている。この衰退は、ハーディ家のある男性が自分よりも品位の劣る、身分の低い女性と結婚したことから起こったと記されている。

² 実際にこの詩が書かれたのは、ハーディが小説の執筆から決別し、詩人となってからであって、1916年とかなり晩年になってからであった。しかしながら、このような家系への関心は、晩年のハーディ特有のものではなく、20年以上前の『テス』の執筆段階から常に意識されてきたものなのである。

³ 伝記によれば、ハーディは、自分の父方の祖先を15世紀の Clement le Hardy, Bailey of Jersey であるとしている。さらに、ハーディは、自分のことを Thomas le Hardy と呼んでいた(*Early Life* 5)。

⁴ テスは、家族でキングズピアーに向かうときも、ジョーンに出会った紳士は誰かと聞かれたときに、アレックを本当の意味での夫ではないかと感じている。最初は認めようとしなかったが、肉体的な意味でアレックが夫であるという意識が、テスに次第に重くのしかかってくるのである(282)。

⁵ ハーディは、1889年の伝記の項目で、次のようなことを述べている。“When a married woman who has a lover kills her husband, she does not really wish to kill the husband; she wishes to kill the situation.” (*Early Life* 289) 丁度この時期は『テス』の構想段階と重なるため、おそらくここで述べられていることは、テスのアレック殺害を示唆していると思われる。テスが消したかった状況とは、ダーバヴィル家の血に縛られた自らの運命ではなかったか。

⁶ オートゥールは、エンジェルが文化的なアーキタイプを好んで、個々のアイデンティティを見過ごしていると指摘している(57)。さらに、エンジェルに対する批判に関しては、モーガンがエンジェルをテス以上に過去によって形成された人物と見ている。モーガンによれば、エンジェルは、テスが過去を逃れた後も、相変わらず過去の犠牲者であるという(108-09)。

Works Cited

- Barrell, John. “Geographies of Hardy’s Wessex in ‘Tess of the d’Urbervilles.’” Widdowson. 157-71.
- Blake, Kathleen. “Pure Tess: Hardy on Knowing a Woman.” *Thomas Hardy’s Tess of the d’Urbervilles*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1987. 87-102.
- Gordon, Jan B. “Origins, History, and the Reconstitution of Family: Tess’s Journey.” *Thomas Hardy*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1987. 115-35.
- Hardy, Frolence. *The Life of Thomas Hardy*. 1930. London: Studio Editions, 1994.
- Hardy, Thomas. *Tess of the d’Urbervilles*. Ed. Scott Elledge. London: Norton, 1991.

- . *The Complete Poems of Thomas Hardy*. Ed. James Gibson. London: Macmillan, 1994.
- . *Thomas Hardy's Personal Writings*. Ed. Harold Orel. London: Macmillan, 1990.
- Miller, J. Hillis. *Fiction and Repetition*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1982.
- Morgan, Rosemarie. *Women and Sexuality in the Novels of Thomas Hardy*. London: Routledge, 1991.
- O'Toole, Tess. *Genealogy and Fiction in Hardy*. London: Macmillan, 1997.
- Silverman, Kaja. "History, Figuration and Female Subjectivity in 'Tess of the d'Urbervilles'." Widdowson. 129-46.
- Tanner, Tony. "Colour and Movement in *Tess of the d'Urbervilles*." *Thomas Hardy: The Tragic Novels*. Ed. R. P. Draper. London: Macmillan, 1991. 190-215.
- Widdowson, Peter, ed. *Tess of the d'Urbervilles*. London: Macmillan, 1993.

.....●▶●◀●.....
書 評
.....●▶●◀●.....

ビル・レディングズ著，青木健，斎藤信平訳，
『廃墟のなかの大学』（法政大学出版局，2000年）

中村 隆

『廃墟のなかの大学』というタイトルは，私のように大学に職を得ている人間にはやや不気味な響きを持つ。とはいえ，タイトル自体は微妙な興味を誘ったものの，私は，初め，本書にそれほど食指を動かされなかった。それは，開巻するや否や，あまりにもまじめな調べが聞こえてきたからでもある。いわく，「高等普通教育のプロジェクトが『信頼に背き』，『破綻している』という嘆きが満ちあふれている。研究を優先して教育は軽視され，一方，実社会の要求，あるいは『一般読者』の理解から研究はますますかけ離れてきている」（1頁）。このようなまじめさには多少の戸惑いをおぼえたが，とりあえず読み続けた第1章のなかに見つけたある一節は，妙に私の心をくすぐったのも事実である。それは次のようなものである。

もはや大学は，国民文化を生み出し正当化することによって国の威信を守るよう求められていないことを意味する。大学はしたがって，他の多くの機関 国営の航空会社のような に類似していて，ますます弱体化する国家から近い将来，資本提供を大きく削減される運命にある。 (19頁)

この言葉は，図らずも，日本の国立大学に取って代わる存在として脚光を浴びている「独立行政法人」という謎めいた名称を持つ団体を，文字通り，浮き彫りにする暗合と思えたのである。とにかく，この先，日本の大学が進むであろう将来の姿や，あるいは岐路に立たされた大学が取るべき道を示唆してくれるのかもしれないという思惑で，私は本書を読み始めた。結論を少し先取りすると，その現実的な思惑はやや肩透かしをくらっ

てしまったのは否めない。というのも本書は、実践的であるよりは理論的な書物だからである。

著者であるビル・レディングズは本書の第4章から第7章にかけて、大学という機関と国家文化の親密度の変遷を歴史的に概観している。言い換えるなら、大学が国民国家の中心でありえた時代から、徐々に文化の周縁にずり落ちていった転落の軌跡の分析である。本書では、近代の大学は、カントやドイツ観念論者の理想の実現から始まったとされている。このような近代の大学では哲学が国民文化の中心として機能していた。なぜなら、大学の上級学部であった神学、法学、医学からもたらされる知識は権威的であったために、「迷信的な尊敬の対象」(79頁)になりやすかったのに対し、それが単なる迷信であるか否かを判断できるのは、純粹理性と同義である下級学部の哲学において他になく、「カント的大学」(78頁)において、哲学研究は、大学における自己批判を具体化する力であり、迷信から自由な、理性的な国家を支えるものとされたからである。ところが、19世紀から20世紀にかけて、特に英語圏の大学で、国民文化の主体としての哲学が文学に取って代わられる。なぜなら、文学は紛れもなく国民特有のものであるとの認識のもとで、「文学は、一つの言語の国民意識に他ならない」(104頁)と考えられたからである。こうして英国では、国民文学と国民文化の堂々たる旗艦としてシェイクスピアが誕生した。しかし、T.S.エリオットが指摘した英国17世紀に胚胎する「感性の分離」のために文学の言語とコミュニケーションの言語の間に走った亀裂は、20世紀の英国文化においていよいよ明らかなものとなり、シェイクスピアに収斂していくような有機的統一力は急速に失墜し始める。F. R.リーヴィスが、このような大衆文明の傾向に対抗し、少数の優越な文化の復権を図るために、批評の機能の必要性を説いたのは、このためである。他方、移民民主主義で立国したアメリカでは、イギリスのように文化的アイデンティティはもとより単純ではなく、国民文学の規範をどこに置くかで、常に論争が繰り返されてきた経緯があった。その過程で、国民文化の主体としての文学は、もはや大学の「内在的原理」(118頁)ではありえないということが明らかになり、その結果、文化そのものを、数多くの研究の一对象とするカルチュラル・スタディーズが出来ることになる。文化研究は、文化の中心へ向かうのではなく、周縁や境界を探り、そのために、文化は「向こうにある」(140頁)ことが前提とされた。そして象牙の塔の中で、急に活況を呈することになったカルチュラル・スタディーズは、「周边的特異性」を喧伝し、自己を、敢えて文化の中心から外してしまおうとする。これが

推し進められた結果、著者は「今日の学会で発言するためには、周辺性という立場を想定することが強要され」(153頁)していると慨嘆する。

かくして文化の中心としての大学に空洞化がおき、大学は国民文化の比重を著しく弱めた。そして、国民文化の保護育成に代わって、今日の大学に要求されていることは大学におけるエクセレンスである。エクセレンスとは、要約するなら、資本主義市場で流通する貨幣に基づく価値判断と同断であり、自由競争下で計量される大学という企業体の基礎体力の優良さの度合いである。教育、研究、管理運営のシステム、等々がエクセレントであること、それが現代の大学の今日的な意義を計る尺度となっている。自らを左翼シンパであると名乗るレディングズは、しかし、そもそも大学の新しい存在意義とされるこのエクセレンスの概念は極めて恣意的な数値化であると批判し、エクセレンスのディスクールに与することは、資本主義的な官僚システムの中に自らを投棄し、思考を停止することに他ならないと、強い疑義を呈している。

では、どうすればいいのだろうか。本書の後半部で展開されるレディングズの議論は、誤解を怖れずにいうなら「あまりに哲学的な」思弁である。レディングズはいう。「大学を知の生産、流通、消費のための官僚的な機関とする考え方が問題とされるべきだ」(222頁)と。なるほど、その通りかもしれない。しかし、彼が、「空疎なエクセレンスの理念を、空疎な思考の名称に置き換えるように努めるべきだ」(217頁)といい、思考が「真実という不可思議なイデオロギーをつくりあげないように常に監視する必要がある」(217頁)と述べる時、レディングズの言葉は急速に哲学の装いで固められていく。少々、雑な要約かもしれないが、つまり、グローバルな規模で、全国各地の大学で台頭しつつある資本主義的な能率一点張りの空疎なエクセレンスの理念に対抗するために、彼がなすべきであると考えているのは、思考が常に「疑問として機能するために」(217頁)ひたすらに思考するということなのである。しかもその思考行為において、どのように問題に「注目したらよいかは、まだ決定していない」(261頁)という。(私のように)理論に疎い人間ならば、ここで、思考は何も生み出さないのだから、何らかの実際的な行動を取るべきではないか、見る前に跳ぶことも時には必要だろう、と批判の一つもいいたくなるというものだ。しかし、私たちは、もう少し注意深く、レディングズの言葉に耳を澄ますべきなのかもしれない。第12章で、彼は大学という共同体においては、あらゆるメンバーがいつでも誤解を生み出さずただちにコミュニケーションがとれる自己透明性のユートピアはもはや遠い夢であると述べ、大

学においては、むしろ私たちは隣り合ったままで、それぞれが思考すべきであると論じている。無論、これらの思考は、発話され、そして受け手がある。このコミュニケーションのモデルは、バフチンのポリフォニー、すなわち「対話式討論法」に近いもので、この時、「二人の会話は、どちらも支配者ではない言説的行為の中で意味を持つことになる」(211頁)。その紙背の意味を忖度するならば、大学において、支配者が存在する余地がそもそもない並行なコミュニケーション——例えば、学生と教員の関係であれ、教員と教員の関係であれ、教員または学生と管理者の関係であれ——が、エクセレンス(優越と卓越)という垂直的なヒエラルヒーを打破する唯一の契機となるということを著者はいっているように見える。だとすれば、それもまたあまりに民主的で、ユートピア的なコミュニケーションのモデルのようにも思われる。しかし、権威的な支配に疑問を持つこと。そして、疑問を持ったら、とりあえず、一人残らず全員が、ばらばらな状態で考えてみることをレディングズが、ひそかに提唱しているとするなら、それはたぶん意味のあることである。レディングズが真摯な疑惑のまなざしを向けよ、と警告している欧米におけるエクセレンスの大学とは、日本にあてはめるなら、それはとりもなおさず、独立行政法人化されようとしている国立大学の将来像と重なる。そして、私を含めて、当事者であるはずの大学人は、目前に迫っている独立行政法人という名称のエクセレンスに対して、どこか冷めきっているように見える。または、それ自体を見たくないか、あまり深く考えたくないと思っている。しかし、大学が、レディングズの想定するような慎重な思考行為が、各人において展開される場であるならば、このようなノンポリ主義はありうべからざることであるにちがいない。

ここで唐突だけれども、私は、1969年(昭和44年)の学園闘争に直面し、全共闘に思想的に共鳴したがために、自己の敗北を痛感し、京都大学を辞した高橋和巳を想起する。この時の苦悩の体験が刻まれている『わが解体』の中に、「清官教授」という言葉が出てくる。これは、学生にシンパシーを持ち、倫理的に「清く」ありながら、なお「官職」にしがみついている学者に向けられた痛烈な野次であった。自分は「清官教授」かもしれないと悩んだ『邪宗門』の作者は、疲れ果て、やがて『論語』の語句を呪文のようにつぶやく。それは「如何せん如何せんと言うことなき者、我これを如何せん」という一節だった。高橋和巳の愛誦した『論語』「衛靈公」の中の思弁の欠如を誇るこの言葉は、思考が常に「疑問として機能するために」努めて思考せよ、とするレディングズの言葉と符合すると考え

たらそれは牽強附会であろうか。

『わが解体』の中でまた、高橋和巳は、学園紛争に際して、傍観者に甘んじた自分を批判して次のように述べている。

その構図とは、その身の非力ゆえに、抗争を思想的な高みに押しあげえず、やがて 暴力 排除の名目のもとに、全体としては思想の行動的表現全体に圧力がかかる、しかし現実的には単純な腕力沙汰と映る局面で教師という立場ゆえに、傍観という場にはじき出され、しかもその傍観を、同じく傍観しているより若い世代のものや、専門的傍観人である報道関係者などになじられ、詰問されるという構図である。

こうして、大学内部で学生が発した暴力的なエネルギーを封殺した権力による「暴力沙汰」でしかない暴力を傍観するしかなかった一人のすぐれた小説家であった大学教師は、傍観した、もしくは傍観するしかなかった自分を恥じて、大学を去る。傍観に耐えられない教師がせめて出来たのは、無力な私は、私自身を苦しめるほかはない という言葉とともになされたハンストという無抵抗の抗議のみであった。しかし、『わが解体』から聞こえてくる通奏低音があるとすれば、それは、語り手による「思想的な高みに押し上げ」ようとする絶え間ない思考の試みであり、大学人としての、己への徹底的な問いかけという自己検証の行為である。奇しくも、レディングズの『廃墟のなかの大学』の第9章「1968年 研究の時節」は、欧米の大学を席卷した学園紛争を扱っているが、しかし、レディングズがこの章で試みているのは学園紛争が意味したことの分析であり、学園紛争にコミットし、巻き込まれ、敗北したと感じた高橋和巳の痛切な個人的体験とは趣が異なるものである。いうまでもなく、これは、レディングズが1960年の生まれであり、学園紛争を実体験としては知りえなかったという事情も関係するだろう。レディングズによると、60年代末の学園紛争という「事件」が明るみに出したことは、知は生産され、流通し、消費される商品であるという資本主義的な前提（「進歩的モダニズム」）への反発だったが、他方、学生たちは自分たちがもはや文化の一部ではなくなったと感じ、伝統的な文化を共有できないと考えており、この意味では、「保守的ノスタルジア」もまた拒否された。つまり、学園紛争は、確信するに足る文化はもはや無いという虚無感を演出していた。それにもかかわらず、現在の大学の教室でなされるべきことは次のようなものであるとレディングズは考えている。「議論が闘わされる時の共通語が欠落しているにもかかわらず、議論がなされる必然性と不可能性である。こ

の意味では、思考は、空虚な超越性を持つが、それは尊敬されたり、信じられるものではなく、教育に参加した人々に、自分たちの立場がいかに根柢の薄いものであったかを思い知らせるものである・・・つまり、思考することは・・・必然的に最小の意味での政治的な問いかけとなる」(219-20 頁)。高橋和巳は、廃墟と化した京都大学を去り、『わが解体』という鎮魂歌にその体験を封印してしまっただが、レディングズは、廃墟のなかにある大学でなされるべき営みは、大学人が自己の無力さを引き受けて、個々が、政治的な問いかけとして、思考し続けることだと考えている。自己の文化への自信が根底から覆された学園紛争であれ、能率主義のエクセレンスが支配する大学であれ、廃墟の危機に瀕した大学の中の大学人に残されている選択肢は、結局のところ、二つしかないということをごこれら二つの書物は明らかにする。大学人は潔く大学を去るか、さもなくば、出口が見えず、相互の「共通語が欠落しているにもかかわらず」自らに問い続けることである。京都大学文学部教授会に見切りをつけた高橋和巳には、創作という大いなる営みの可能性が残されていた。もし、私をはじめとする大学関係者が、創作という手段を持たず、(それゆえに?) 大学に居座るつもりならば、私たちは、何一つの確信も保証もない虚無的な未来に向けて、エクセレンスの大学に強い疑念を抱きつつ、思考し続ける義務がある、とレディングズは指摘しているように思われる。ただし、公平に見て、もう一つの明快な選択肢がある。それは、大学が資本主義のシステムを積極的に是認し、市場経済原理のもとで、国家による補助金すらも一切拒否する企業体に変貌することである。しかし、それは危険である、とレディングズはいう。というのも、例えば、サッチャー政権下のイギリスの大学が経験したように、人文科学系の学問は、「たわごとを言う以上になにもしないとして、骨抜きにされ」(178 頁)る公算が大きいからである。このような抹殺の運命は、自然科学も免れることはできず、すでにアメリカ合衆国は、超伝導のような基礎研究を「最大のおもちゃ」と見なし始めており、その結果、「自然科学がもはや自ら研究の将来計画を立てることができない」(178 頁) 状態であるとレディングズは述べる。いずれにしても、様々な意味において、本書は、岐路に立ち、右顧左眈し、右往左往を始めた大学を内部から告発する自己批判的な「黙示録」にはちがいない。なお、悲劇的なことに、著者のレディングズは、1994 年 10 月 31 日のアメリカン・イーグル 4184 便の墜落事故により、34 歳の若さでこの世を去っている。だから、本書を手取る人は、アカデミズムへ向けられた彼の遺書を読むことになる。

最後に訳者について触れておきたい。訳者は、青木健氏と斎藤信平氏で、両氏とも、ディケンズ・フェロウシップの日本支部会員である。私事で恐縮だが、私もフェロウの一員に名を連ねていることが、本書を取り上げた一つの理由である。「本書の訳出は非常に難儀であった」と訳者あとがきにある通り、哲学的言辞がちりばめられ、アフォリズムや逆説の少ない本書は、さぞかし訳出が困難であったと推察される。ともあれ、日本の大学がおかれた今の状況に十分に示唆的な議論を投げかける本書を上梓してくれた両氏に心から感謝したい。

川内レビュー第2号執筆者（掲載順）

| | |
|----------------|--------------------|
| Peter Robinson | 東北大学大学院文学研究科外国人教師 |
| 福 士 航 | 東北大学大学院文学研究科博士課程後期 |
| 佐 藤 恵 | 三島学園女子短期大学講師 |
| 齋 藤 智香子 | 東北大学大学院文学研究科博士課程後期 |
| 鈴 木 淳 | 東北大学大学院文学研究科博士課程後期 |
| 中 村 隆 | 山形大学人文学部助教授 |

編集後記

『川内レビュー』第2号をお届け致します。今号は、創刊号に引けを取らぬ力作の論文が揃いました。さらに、詩、書評、翻訳と多彩な形式による発表も含んでおり、一層充実した内容となっています。無事2号を重ねた『川内レビュー』を、このまま継承・発展させてゆきたいと考えております。そのためには、院生、OBの方による積極的なご投稿が必要不可欠です。今回のように、発表形式は論文以外に、書評・研究ノート等も受け付けております。次号の『川内レビュー』への皆様のご投稿をお待ちしています。

今号の発行に関して、東北大学英文学研究室の原英一先生には、前号に引き続き印刷業務について多大なご尽力を戴きました。心からの謝意を表したいと思えます。ならびに、御寄稿を賜りました東北大学のピーター・ロビンソン先生、山形大学の中村隆先生、また編集・会計実務を担当された前編集委員長の釧路公立大学・伊藤正範先生にも併せて感謝を申し上げます。(A. K.)

川内レビュー 第2号

2001年7月1日印刷発行
発行 東北大学英語文化比較研究会
代表 原 英 一
〒980-8576 仙台市青葉区川内
東北大学大学院文学研究科 英文学研究室
電 話・FAX 022(217)5961
振替口座番号 02280-1-45583
「東北大学英語文化比較研究会」
印 刷 (株)東北プリント