

KAWAUCHI REVIEW

COMPARATIVE STUDIES IN ENGLISH LANGUAGE AND CULTURE

翻 訳

Nineteen Poems (translations)Peter Robinson 1

論 文

『ハイド・パーク』におけるセクシュアリティ表象の
双方向性について福士 航 21

The Absurd in Hardy's "The Doctor's Legend"
.....Jun Suzuki 41

世紀末の「夜の子供たち」 『ドラキュラ』における
アブジェクションの作用岩田美喜 59

The Crying of Lot 49 における都市早坂 静 79



ISSN 1345-837X

KAWAUCHI REVIEW

**COMPARATIVE STUDIES IN
ENGLISH LANGUAGE AND CULTURE**

No. 3

March 2004

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.3

Department of English Literature

Graduate School of Arts and Letters

TOHOKU UNIVERSITY

Kawauchi, Aoba-ku, Sendai 980-8576 Japan

Tel. & Fax : 022-217-5961

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



目 次



翻 訳

Nineteen Poems (translations) Peter Robinson 1

論 文

『ハイド・パーク』におけるセクシュアリティ表象の双方向性について
..... 福士 航 21

The Absurd in Hardy's "The Doctor's Legend"
..... Jun Suzuki 41

世紀末の「夜の子供たち」

『ドラキュラ』におけるアブジェクションの作用
..... 岩田 美喜 59

The Crying of Lot 49 における都市

..... 早坂 静 79



NINETEEN POEMS

Translated by

PETER ROBINSON

Pierre Reverdy

TURNING ROAD

There's a terrible dusty grey in the weather
A south wind with strong wings
In the capsizing dusk dull echoes of water
And in the wet night pouring down at the turn
 some rugged voices that complain
On the tongue a taste of ashes
An organ's sound in the lanes
The ship of the heart which pitches
All the vocation's disasters

When the desert's fires are quenched one by one
When the eyes are wet like blades of grass
When the dew goes down bare feet on the leaves
Morning just risen
There's someone who looks for
An address lost on the hidden road
The polished stars and flowers tumble down
Across the shattered boughs

And the dark stream wipes soft lips barely open
 When upon the counting dial the walker's tread
 regulates movement and pushes the horizon
 All the cries have gone and all the times meet
 And me I walk towards the sky my eyes in the gleams
 There's some noise for no reason and names in my head
 The living faces
 All that's happened in the world
 And that feast
 Where I've wasted my time

Pierre Reverdy

NOTE

The twelve notes will awake an emotion
 vibrating in the silence and the night
 In the square of the sky another all alone
 detaches itself
 The words shine on the table
 From whence this feeling comes
 At times the author has none and his work carries us away
 The words assembled formed a whole
 more alive than a character in the music-hall
 The spectators were turning round the table as they
 brushed by the walls
 They were watching
 The luminous diadem came from behind
 and nailed the table to the ground
 The music
 The words

the artificial lighting
 And the author disappeared bearing off his secret
 All the assistants understood what he'd wanted to say
 A unique emotion estranged them
 Before long they'll forget the author the table the words the
 lighting
 Nothing will remain but the emotion sublime — detached
 from all — humanity

André Frénaud

THE CANALS OF MILAN

for Elio and Ginetta Vittorini

Tender quotidian Sunday by the water
 of a still emerging antique quarter,
 isle of calm so remote from you, Milan,
 amidst your clamour.

Naviglio grande where enormous slabs
 edge the lemon-coloured water,
 tar floats almost as far as *San Gottardo*.
 Sweet water forgotten by time and town councillors,
 diminishing commerce, barges
 loaded with grey sand and stones.

Minute gravel, washerwomen fiercely slapping,
 the faint beat of laundry hung in pale air,
 and kids chasing one another on the dirty water
 just like infant gods.

Debonnaire in its gardens, the trattoria,
with boules and small musicians under its trellis,
the table with squat legs, red wine in large beekers,
blinds above the gallery, the laurels.
Equally genial, the light and shadow
on the narrow balcony where a yellow sun's
entangled at dusk and disappears.

Ticinese, Ticinese. All the Chinese
work in offices these days.
They destroy the lot, *Ettore Mezzo.* Neon
nullifies the oil's antique clarity.
And the sports cars roar on the autostrada
where one time weary water flowed
for the simple joy, before their houses,
of ordinary workaday people.

Umberto Saba

THE NANNY GOAT

I've spoken with a nanny goat.
She was tethered, all alone
in a meadow. Drenched by rain,
fed full of grass, she'd bleat.

That steady bleating was fraternal
to my sorrow. And I answered her in play
at first, but then as sorrow is eternal,

has a voice and doesn't vary.
This voice heard the moan
in a nanny goat alone.

In a nanny goat with semitic face
it heard each's complaint,
everybody's fate.

Eugenio Montale

THE CUSTOMS OFFICERS' HOUSE

You don't recall the customs officers' house
on the precipice above the rocky shore:
it awaits you desolate since the evening
when the swarm of your thoughts went in
and restlessly remained there.

Years south-westerlies have lashed the old walls
and your laugh's tone is joyful no more:
at random the compass crazily swirls
and the dice throw no longer succeeds.
You don't recall; other time impedes
your memory; a thread is unwound.

I still hold an end; but the house loses ground
and atop its roof the smoke-stained
weathervane turns without pity.
I hold an end; but alone you stay behind
nor breathe here in the obscurity.

Oh the fleeting horizon, where the rare
 light of the petrol tanker flares!
 Is this the way through? (Breakers still seethe
 over the rock-face that crumbles beneath...)
 You don't recall the house of this evening
 of mine. And I don't know who stays and who's leaving.

Fernanda Romagnoli

THE THIRTEENTH INVITED

Thanks — but what am I waiting for here?
 Here I can't find myself. Among you
 I'm like the thirteenth invited,
 for whom a stool is found
 and unaccompanied he eats from the plate.
 And among all those talking — he listens.
 Among so much laughter — he attempts a smile.
 Unable, though eager,
 to uphold that weight of splendours,
 he's grateful if casually somebody takes
 notice of him. When at heart
 he's bewildered, anguished, 'I'm about to cry!'
 And all of a sudden he understands
 that sat in his place is a shadow:
 that — entering — he's stayed shut outside.

Fernanda Romagnoli

LEASED

Possible? Existence had by lease.
I wanted to possess it — but the purchase
needed patience, not rage.
That's why my windows look on
where the builder opened them,
not I: so in the distance,
over the courtyard, I torment my gaze
with a swarm of seas
or forests. And the incomplete
furnishings blush at my back, in this room
towards sunset. And the door's
not even mine
that I lock at night: though nothing I possess
attracts thieves. And I'll myself open,
at an unforeseen hour, to the landlord
who — courteous, immovable — comes,
the expired lease in his pocket.

Franco Fortini

ENGLISH CEMETERY

Still, when evening comes, in October
and down avenues on plane trees the mist
but lightly casts a veil, as on those days
of ours, between ivied walls and cypresses
of the English Cemetery, custodians

burn twigs and dry laurel.

Green,

the branches' smoke
like that of charcoal burners
in mountain woods.

They died

with, to us, sweet torment, those evenings
already slightly chill. At that time I was fond
of seeking your wrist to caress it. Then
there were hesitant lights, great shadows
in gardens, the gravel, your tread firm and calm,
and all the length of the railing-topped walls
stone had, you said, October's smell, and smoke
smacked of countryside and harvest.
Your dear mouth opened, rounded in darkness,
slow and ready grape.

Now it's all

so long ago, I've no idea where you are, perhaps
seeing you I'd not remember how you look.
You're certainly alive and think sometimes
of what love there was, those years, between us,
and how much life's gone by. And sometimes
with your memory, as mine now speaking to you,
unendurable and vain, an aching groans
within you; an aching to return, the one
the poor dead feel perhaps, to live
there, one more time, again to see
what once you were, go out again
through those dusks of a time that no longer exists,
that doesn't have place any more

even though now and then I go down those avenues
of Florence where on plane trees the mist
but lightly casts a veil and in gardens
the melancholy laurel fires burn.

Luciano Erba

LA GRANDE JEANNE

It made no difference to la Grande Jeanne
whether they were French or English
so long as they had hands
the way she liked them
she lived in the port, her brother
was working with me
in 1943.

When she saw me at Lausanne
walking by in summer clothes
she told me I could save her
and that her world was there, in my hands
and my teeth which had eaten hare in high mountains.
At heart
la Grande Jeanne would have liked
to become a respectable lady
she had a hat already
broad, blue, and with three turns of tulle.

Maria Luisa Spaziani

MARCH IN RUE MOUFFETARD

Stinking and cheerful, the Mouff descends
through gregorian rhythms and mosque laments.
The geranium pierces the rubble, a windy
backdrop from Algeria wrangles
beyond decrepit roofs, amongst the hundred

eyes in ambush at Contrescarpe.
 Dried cod, arquebuses, incunabulum,
 seal's lard, damasks, cymbals
 over the paprika and cinnamon river.
 At dusk, a subtle fever
 perturbs the labyrinth, it calls
 the anthill to the fire. Quiet, Patriarchs
 with daggers in deep clay necropolises
 engrave the millennia
 on the tender moon.

At night, blacks rumbas stir
 the derelict refuge of Verlaine.

Johann Wolfgang von Goethe

AT MIDNIGHT

At midnight, I'd cross the graveyard
 reluctantly, a little lad, run straight
 to my dad's house, his vicarage; stars
 shining, how bright the whole sky was;
 at midnight.

When later, though still far back in life,
 drawn towards love, obliged to wait,
 with stars and the aurora borealis at strife,
 I'd breathe all hope, possibility, safe;
 at midnight.

Then, just now, into this deep obscure
came a full moon's haze-blurred light,
also thoughts, unaided, quick and sure,
rushing to embrace the past, the future;
at midnight.

Ingeborg Bachmann

EXILE

A dead man am I who wanders
not registered any more anywhere
unknown in the prefect's realm
superfluous in golden towns
and in countryside grown green

annulled a long while
and on nothing fed

Unless on wind on time and on noise

so that under people I can't live

I with the German tongue
this cloud about me
which I keep round the house
driven through all the tongues

O how they themselves eclipse
the dark rain-tones
unless a few fall

Then in better-lit zones they bear the dead man up

Ingeborg Bachmann

NO DELICACIES

Nothing satisfies me any more.

Had I better
furnish out a metaphor
with an almond blossom?
crucify the syntax
on a light effect?
Who comes to shatter their own skull
over so superfluous a thing —

I've gathered an insight
with the words,
which are there
(for the lowest classes)

hunger
 shame
 tears
and
 darkness.

With unpurified sobs,
with desperation
(and I despair at desperation)
at so much misery,
numbers off-sick, the living costs,
I grow to cope with them.

I don't neglect the writing,

only myself.
The others know how
God knows
to help themselves with words.
I am not my assistant.

Had I better
take a thought captive,
ravish it to an inspired phrase-cell?
feed up eye and ear
with the finest word-morsels?
explore vowels' libido,
determine our consonants' lover's values?

Must I
with my hail-wrecked head,
with the writer's cramp in this hand,
under three hundred nights' pressure
tear up the paper,
sweep out the scraps of drafts,
abandoning thus: I you and he she it

we you-plural?

(Still it had better. The others had better.)

My part, it had better get lost.

Rolf Dieter Brinkmann

AFTER SHAKESPEARE

The hand of winter falls
and lies in the garden, where now
a wooden frame has been
erected. Dusky summer

fallen as the hand.
Your head is frozen.
The autumn with its
dead fish on the

river bed is
like the stall with aged
woman, who sits and reads
the daily paper, till anyone

comes, buys one of the cold
legs of chicken which lie
in the fat-bespattered glass
container. The passerby

pays, eats, slings the bone
after the invisible angel.
And spring comes, scatters
the car headlights through

tinny leafage in the evening
which with the wooden frame
sinks under in the stream.

Álvaro de Campos

A CROSS ON THE TOBACCONIST'S DOOR

A cross on the tobacconist's door!
Who's died? What, Alvez himself? Away
To the devil the well-being he bore.
The town has changed since yesterday.

Who was he? Oh, the man I used to see.
I used to see him every day.
Now I'm without that monotony.
The town has changed since yesterday.

He owned the tobacconist's shop.
Morning and night I passed that way.
A reference point for who I am.
The town has changed since yesterday.

My heart has hardly any cheer,
And this says death is where I stay.
The tobacconist's shop's shut horror!
The town has changed since yesterday.

But somebody noticed him at least,
He was fixed, while I who pass,
If I die I won't be missed, and none shall say:
The town has changed since yesterday.

14 October 1930

Álvaro de Campos

THEY DIDN'T HAVE ANY ELECTRICITY THERE

They didn't have any electricity there.
So it was by the light of a guttering candle
That I read, tucked under the covers,
What there was at hand to read —
The Bible, in Portuguese (curious!) for protestants,
And I read *One Corinthians* again.
The excessive stillness of night in the provinces
Perversely made a great din all around me,
Had me on the edge of tears from loneliness.
One Corinthians...
I re-read it by the light of a suddenly age-old candle,
And a vast sea of feeling opened within me...
I am nothing...
I'm a fiction...
What dare I expect of myself or the rest of the world?
'Though I have not charity'.
And down the centuries, a sovereign light proclaims
The great message redeeming the soul...
'Though I have not charity'...
Oh God, and I, that have not charity!...

20 December 1934

Rafael Alcides

THE LUCKY ONE

All my life's been a disaster
which I don't regret.
Made a man by lack of childhood,
I'm sustained by love.

Prison, hunger, all of that;
it's all been good to me:
the stabbings in the dead of night
and dad I never knew.

And so, from what I didn't have,
what I am is born:
not a lot, it's true,
but one great lucky hound.

Rafael Alcides

CINEMA LEAVES

I remember, when a boy,
the leaves on the trees fell
fast in the movies to mean
years passing. A strong wind
beat at them, some snowflakes
and the leaves fell

without anguish. Completely unrealistic.
Today I remember that wind
and those leaves
with anguish. It was so. Just like a film.
Completely unrealistic.

Rafael Alcides

AT THE COMMON MAN'S FUNERAL

When a funeral with just two cars
passes and no one takes notice, I tremble, I shiver,
I throb: feel afraid of being a man.

But I overcome it.

Something important has happened in the world
and so I start humming the national anthem.
My heart from these heights can do nothing more.
I'd followed the funeral with my gaze.
All of a sudden I begin to run,
catch up with the ones who've reached the ditch,
give myself courage, me too, and let earth fall.
That dead man's a triumph of the species for me,
that anonymous corpse was the soul of struggle, doubtless,
but, now, he's
only that dead man:
with no other victory than silence.
And I cry soldier's tears at the grave of my one general.

NOTE

The original texts I have used in making these translations can be found in the following places:

Pierre Reverdy (1889-1960), 'Chemin Tournant', 'Note', *Sources du vent* (1929; Paris: Gallimard, 1971), pp. 63-4, 224-5.

André Frénaud (190-1993), 'Les canaux de Milan', *Il n'y a pas de Paradis: Poèmes 1943-1960* (Paris: Gallimard, 1962), pp. 215-6.

Umberto Saba (1883-1957), 'La capra', *Casa e campagna* (1909-10), in *Poesie scelte* ed. G. Giudici (Milan: Mondadori, 1976), p. 21.

Eugenio Montale (1896-1981), 'La casa dei doganieri', *Le occasioni* ed. D. Isella (Turin: Einaudi, 1996), pp. 144-6.

Fernanda Romagnoli (1916-1986), 'Il tredicesimo invitato', 'In affitto', *Il tredicesimo invitato* (Milan: Garzanti, 1980), pp. 12, 80.

Franco Fortini (1917-1995), 'Camposanto degli Inglesi', *Una volta per sempre: Poesie 1938-1973* (Turin: Einaudi, 1978), pp. 106-7.

Luciano Erba (1922-), 'La Grande Jeanne', *Il male minore* (1960) in *Poesie 1951-2001* (Milan: Mondadori, 2002), p. 56.

Maria Luisa Spaziani (1924-), 'Marzo in Rue Mouffetard', *Le Acque del sabato* (1954) in *Poesia italiana: il Novecento* 2 vols. ed. P. Gelli and G. Lagorio (Milan, 1980), ii, p. 967.

Johnann Wolfgang von Goethe (1749-1832), 'Um Mitternacht', *Goethe: Selected Verse* ed. D. Luke (Harmondsworth: Penguin Books, 1964), p. 305.

Ingeborg Bachmann (1926-1973), 'Exil', 'Keine Delikatessen', *Werke* 4 vols. ed. C. Koschel, I. von Weidenbaum and C. Münster (Munich: Piper, 1978), i, pp. 153, 172-3.

Rolf Dieter Brinkmann (1940-1975), 'Nach Shakespeare', *Westwärts 1 & 2- Gedichte* (Hamburg: Rowohlt, 1975), p. 175.

Álvaro de Campos (1890-1935), 'Cruz na porta da tabacaria!', 'Ali não havia

eletricidade', *Fernando Pessoa: Poète Pluriel* ed. P. Aribaizar (Paris: Centre George Pompidou, 1985), pp. 294, 282.

Rafael Alcides (1933-), 'El agradecido', 'Las hojas en el cine', 'En el entierro del hombre común', *Agradecido como un perro* (1983) in *Anthología de poetas cubanos: La Generación de los años cincuenta* (Florence: Atheneum, 1989), pp. 138, 140, 142.

My thanks to Marcus Perryman for help with the Italian, to Brigitte Schmitz for the Ingeborg Bachmann, and to Christine Garzón for the Spanish and Portuguese.

『ハイド・パーク』における セクシュアリティ表象の双方向性について

福士 航

1668年7月11日、ジェイムズ・シャーリー（James Shirley）作『ハイド・パーク（*Hyde Park*）』の国王一座による再演に足を運んだサミュエル・ピープス（Samuel Pepys）は、当日の日記に以下のように記している。

At the office all the morning. After dinner to the King's playhouse, to see an old play of Shirly's [*sic*], called *Hide Parke*, the first day acted—where horses are brought upon the stage, but is but a very moderate play; only, an excellent epilogue spoke by Beck Marshall. So thence home and to my office, and then to supper and to bed — and overnight took some pills. ¹

ピープスの日記が、王政復古期の劇場をめぐる状況を知る上で絶好の資料であることは、広く知られている。また彼はチャールズ朝の芝居の再演についても多くを書き残しており、前時代の演劇が、再演の際にどこが受け入れられ、どういう部分が好まれなかったのか、ひとつの目安を示してくれてもいる。この数行からは、『ハイド・パーク』はどうやら彼の好みの芝居ではなかったことが窺える。マーシャルの語る後口上と、舞台上を馬が駆け回る競馬の場面は記録に値したようだが、それ以外は「節度を保っただけの芝居」だ、と否定的な一言で片付けている。ピープスにとっては特記事項がほとんどない劇だったということは、少なからず驚きをもたらすものだろう。² というのも、1632年に初演されたこの劇は、『快樂夫人（*The Lady of Pleasure*）』（1635年初演）と並んでシャーリー喜劇の名作であり、また風習喜劇の先駆けとしても良く知られたチャールズ朝の傑作喜劇の一つだと、通常は理解されているからだ。³

『ハイド・パーク』が芝居通ピープスの興味をそそらなかったのは

現代の批評家の興味もまたそれほど向いているとは言い難いが、あるいはハイドパークという場所自体が、既に当時の人々の嗜好にそぐわないものだったからだと言えるのかもしれない。⁴ 王政復古期随一の社交場は、ウィチャリー（William Wycherley）の『森の恋愛（*Love in a Wood, or St. James's Park*）』の舞台となったセントジェームズ・パークであった。エセレッジ（George Etherege）の『当世風紳士（*The Man of Mode*）』などにおいては、単に「公園」として言及されながらも、そこを指すことが明白である程に、セントジェームズパークは流行の中心地だったのである。舞台として設定される特定の場所がプロットと大きな関わりを持つ喜劇を、リチャード・パーキンソン（Richard Perkinson）は「トポグラフィカル・コメディ」と呼び、場所の特定による真実味とその場所に相応しい筋の展開との組み合わせが効奏し、チャールズ朝以降、一連のトポグラフィカル・コメディの流行があったのだと論じている。⁵ 彼の論に従えば、トposとして魅力の薄いハイドパークを舞台にした劇が、王政復古期の観客に歓迎されなかったのは当然の帰結と言えるのかもしれない。⁶

しかし本論では、ピープスがこの劇を「節度を保っているだけの芝居」と否定的にみていた事実を足掛かりにして、『ハイド・パーク』を、空間表象を問題にする視座とは別の角度から検討してみたい。この劇は風習喜劇の先駆として、王政復古期へと続く演劇史的連続性を持つものであるが、ピープスの記述に明らかなように、それと同時に王政復古期の観客にはある違和感を覚えさせるような、前時代的な要素をも持つ芝居であったはずだ。本論ではその両方に等しく注意を払い、まずジョン・ハリントン・スミス（John Harrington Smith）の「陽気なカップル」（‘gay couple’）という区分を参照しつつ、フェアフィールド（Fairfield）とキャロル（Carol）の関係を吟味することで、『ハイド・パーク』が王政復古期の風習喜劇へと連なる作品であることを確認する。その上で、劇中に表象されるセクシュアリティに注目し、主にボンヴィル（Bonvile）とジュリエッタ（Julietta）のプロットを精査することを通じて、王政復古期喜劇におけるセクシュアリティ表象との明らかな差異が、劇に内包されていることを示したい。それは性的な欲望の表象を推進するような方向性と、それに対抗するような方向性とが同居する劇作法に見出せるだろう。最終的には、この劇とチャールズ朝の宮廷文化との関わりを考察し、そうした差異の淵源を探ってみたい。宮廷において、プラトニックな恋愛観が流行しながらも、それとは相反する価値観もまた同時に存在していたことと、『ハイド・パーク』に見られる双方向的なセクシュアリティ表象との間に相互的な関係があること

を、テキストを精査しつつ示したい。

ジョン・ハリントン・スミスは、王政復古期の風習喜劇の最大の特徴を、機知に富んだ会話を繰り広げる男女の関係性に見出した。

The gay couple, that pair in comedy who begin their relationship as antagonists rather than collaborators, whose attraction for each other develops in the course of a sprightly courtship game, and who, even when caught by love and about to be married, still persist in seeming not to take their situation seriously, chiefly flourish in the early years of the Restoration period.⁷

恋愛を一種のゲームととらえ、機知を武器として競い合うライヴァル関係にある男女を、スミスは「陽気なカップル」と呼んでいる。このような男女は数多く登場し、またそのほとんどが中心的な役柄であることから、王政復古期喜劇において「陽気なカップル」が最も重要な構成要素のひとつであるという彼の指摘は、正鵠を得ていると言えるだろう。

スミス自身、王政復古期の陽気なカップルを前時代の芝居とは区別しつつも、その系譜をエリザベス朝の劇から見出そうとしているように、彼の区分は広く風習喜劇全般に適用できるように思われる。⁸ コングリヴ (William Congreve) の『この世の習い (*The Way of the World*)』におけるミラベル (Mirabell) とミラマント (Millamant) のように、あるいはベイン (Aphra Behn) の『放浪貴族 (*The Rover*)』におけるウィルモア (Willmore) とヘレナ (Hellena) のように、『ハイド・パーク』においては、フェアフィールドとキャロルの二人が、互いに手練手管を弄しながら求愛のゲームに勝利を収めようとする陽気なカップルであると言えるだろう。風習喜劇の先駆として、『ハイド・パーク』は王政復古期との劇作法上の連続性を持つのである。

それは例えば、彼女に求婚している男たちによって、キャロルが劇中幾度となく「暴君 (tyrant)」であると言及される点や、また彼女自身アマゾンの女性達への賛歌でも書き記そうかと口にする程 (1.2.31-7)、男性に対して優位を保とうとし、男性をライヴァルと見るような、放縦なヒロインであるところに、まずは見受けられるだろう。⁹ 男性中心の様々な規則や慣習に従わない女性は、時に「娼婦」、あるいはキャロルのように「暴君」と呼ばれ、侮蔑的または否定的な呼称を与えられることが非常に多い。しかし男性を排除した戦闘的女系社会というアマゾンの神話を賛美すること

で、キャロルは自らすすんで「暴君」としてのイメージを引き受ける。それは『放浪貴族』におけるヘレナが常に「手に負えない(wild)」と形容されつつも、自ら選んだ相手を、自らの力で手に入れるべく行動する姿と重なって見える。自分を籠絡しようとする男性に対して臆することのないヒロインが風習喜劇には不可欠であるが、キャロルの存在はその条件を満たすものとして捉えられるだろう。

キャロルを口説き落とそうとするフェアフィールドと、それに対抗する彼女のやりとりは、王政復古期の陽気なカップルのせめぎあいと、策略の応酬や機転のきいた言葉遣いにおいてほとんど変わるところがない。フェアフィールドはキャロルに対して常に優位に立とうとするが、彼女も同様に、二人の関係において上位に位置することを常に意識している。二幕四場において、フェアフィールドはキャロルにひとつの策を弄し、劣勢を挽回しようとする。その策とは、彼女にこれ以上求愛しないことを告げに来たが、別れ際のお願いをひとつだけ聞いて欲しい、という捨て身とも思えるものだった。彼は続けて、わたしの願いを聞く前に、これだけは容認できないというものを挙げてくれて結構だ、と持ちかける。この言わば決闘の申し込みをキャロルは受けて立ち、以下のように応じていく。

CAROL. First, you shall not
Desire that I should love you.
FAIRFIELD. That's first; proceed.
CAROL. No more but "proceed"—D'ee know what I say?
FAIRFIELD. Your first exception forbids to ask
That you should love me.
CAROL. And you are contented?
FAIRFIELD. I must be so.
CAROL. [*Aside*] What, in the name of wonder, will he ask me?
You shall not desire me to marry you.
FAIRFIELD. That's the second.
CAROL. You shall neither directly
Nor indirectly wish me to lie with you.
Have I not clipped the wings of your conceit?
FAIRFIELD. That's the third.
CAROL. "That's the third!" is there anything
A young man would desire of his mistress,
When he must neither love, marry, nor lie with her?
FAIRFIELD. My suit is still untouched. (2.4. 87-101)

キャロルは順に、ひとつ、愛してくれと言ってもだめよ、ふたつ、結婚してくれと言ってもできないわ、三つ、どうにか寝てくれと言ってもお断

り、とフェアフィールドが望みそうなことを列挙していくが、一向に彼はこたえる様子がない。訝しがりながらも攻撃の手を緩めないキャロルであるが、「僕の願いにはまだ届いておりませんね」と余裕を見せる彼の狙いは、全く彼女の予想外のところにある。彼の最終的な一撃となるのが以下の台詞だ。

FAIRFIELD. In few words thus receive it: by that oath
I bind you never to desire my company
Hereafter; for no reason to affect me;
This, I am sure, was none of your exceptions. (2.4. 142-5)

「今後もう二度と会おうなどと思わないでくれ」という彼の「願い」は、逆にキャロルの嫉妬心や好奇心をあおり、自分へ気を惹こうとする彼の最大の策略だった。この策は見事に成功し、彼女の興味を一気に自分へと向けさせることになり、従って、二人の恋の戦いは激しさを増していくことになる。言葉での戦いが、二人の関係をより親密なものへとしていくのだ。

後手を踏んだキャロルだが、彼女のやり返しの舌鋒は鋭い。彼女はフェアフィールドが用いた策略の弱点を的確に突いていく。

CAROL. In vain, I see, I should dissemble w'ee,
I must confess you have caught me; . . .
FAIRFIELD. Thou say'st right.
CAROL. O love, I am thy captive;— but I am forsworn,
Am I not sir?
FAIRFIELD. Ne'er think of that.
CAROL. Ne'er think on't!
FAIRFIELD. 'Twas a vain oath, and well may be dispensed with.
CAROL. Oh, sir, be more religious; I never
Did violate an oath in all my life;
Though I have been wild, I had a care of that. (3.2.68-81)

自分の攻撃が成功し、優勢な立場にあると手ごたえを感じたフェアフィールドは、この場面で彼女との戦いに終止符を打とうとする。「あんな効果のない誓いなんでなしで済まされるさ」と求愛を急いでしまう彼に対して、キャロルは彼の以前の策を逆手にとって、「もっと信心深くおなりなさい」とやりこめる。誓いを簡単に破ってはいけないと論ず彼女であるが、その言葉には、牧師のような重々しい説教の響きは聞き取れない。ここには王政復古期の陽気なカップルに見られる、ゲームとして恋愛を認識する感覚がそのままあると言えるだろう。

フェアフィールドとキャロルのような関係を受け継ぐ男女は、王政復古

期の陽気なカップルのなかに数多く見出すことができる。『この世の習い』のミラベルとミラマントは、その典型的な一例だ。

MIRABELL. Have you any more conditions to offer? Hitherto your demands are pretty reasonable.

MILLAMANT. Trifles—as, liberty to pay and receive visits to and from whom I please, to write and receive letters, without interrogatories or wry faces on your part; . . . These articles subscribed, if I continue to endure you a little longer, I may by degrees dwindle into a wife.

MIRABELL. Your bill of fare is something advanced in this latter account. Well, have I liberty to offer conditions, that when you are dwindled into a wife, I may not be beyond measure enlarged into a husband?

MILLAMANT. You have free leave; propose your utmost, speak and spare not.

MIRABELL. I thank you. *Imprimis* then, I covenant that your acquaintance be general; . . . (4.1.182-206)¹⁰

このいわゆる「但書きの場 (proviso scene)」で、二人はいざ結婚へ向かおうという時においてさえも、様々にそのための条件を提示しあっている。ミラマントの台詞にあるように、女性の自立意識が強まっていることは見逃してはならないが、ここで注目したいのは、二人の関係のなかで基底にあるゲーム的な恋愛観だ。お互いが恋愛においてはライヴァルであり、それ故に結婚に至るためにも、自分に有利な条件を提示しあわずにはいられない。恋愛は戦いであり結婚は契約である、という認識の下にいる二人だが、同時にお互いに惹かれあっており、軽妙な機知を戦わせながら好意を深めあい、恋愛の戦いを楽しんでもいる。このような関係はフェアフィールドとキャロルのそれと同質のものであると言えるだろう。

更に、『放浪貴族』において、ウィルモアとヘレナが結婚の同意へと至る場面を見てみよう。ここでは『ハイド・パーク』と王政復古期喜劇との連続性と明らかな差異とが、興味深い形で提示されている。

WILLMORE. 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;—

HELLENA. One kiss! how like my Page he speaks; I am resolv'd you shall have none, for asking such a sneaking sum,—he that will be satisfied with one kiss, will never dye of that longing; good Friend, single kiss, is all your talking come to this?—a kiss, a caudle! farewell Captain, single kiss.

WILLMORE. Nay if we part so, let me dye like a bird upon a bough, at the Sheriffs charge, by Heaven both the *Indies*, shall not buy thee from me. I adore thy Humour and will marry thee, and we are so of one Humour, it must be a bargain—give thy hand.— (5.1. 435-46)¹¹

「屈服することによってしか」ヘレナを「陥落」できない、と語るウィルモアの逆説的な台詞は、二人の関係が戦いであり、一種の講和条約によってしか終わることができないことを端的に示している。ウィルモアは停戦のしるしに「一回のキス」を申し出て、結婚の約束をしようとするが、ヘレナはそれをも機知をもって切り返す。彼女には「一回のキスで満足するような男」は願い下げよ、と言つてのけることができる力がある。ヘレナの「手に負えない」と形容される性質の中には、性的な放縦さの意味合いが強いことがここで見て取れるが、それが前時代の陽気なカップルの一員であるキャロルよりも数段強いものになっている点は注目すべきであろう。しかしここで同じように強調しておきたいことは、ウィルモアとヘレナの二人も、フェアフィールドとキャロルの二人と同様に「陽気なカップル」であるという点だ。フェアフィールドとキャロルの関係のような恋愛の決闘は、多少の変遷を経験しながらも、王政復古期の舞台において繰り返し演じられ続けていたのである。

このように『ハイド・パーク』と王政復古喜劇との劇作法上の連続性を確認してみると、ある面では両者の間にある差異もまた見て取ることができる。先にベインの『放浪貴族』との比較で言及したように、性的な欲望の表象にその違いが表れている。ウィルモアやミラベルのような洒落者(gallant)は、王政復古期には「レイク・ヒーロー(rake hero)」として描き出される。¹² 女性を口説き落とすことを生き甲斐とする男性が、活力を持つ魅力的な主人公として数多く舞台に登場したのだ。一方でチャールズ朝の芝居では、『ハイド・パーク』でもフェアフィールドがレイク・ヒーローとは決して呼べない人物であるように、性的な欲望を前面に押し出した人物が肯定的に表象されることはほとんどない。¹³ また王政復古期に多く見られる芝居の型は、『放浪貴族』などに明らかのように、機知の戦いとセクシュアルな欲望のせめぎあいが同一のプロットで展開するというものである。対して『ハイド・パーク』においては、性的欲望は、フェアフィールドとキャロルのプロットとは別の、ポンヴィルとジュリエッタの関係に

において表象されるのだ。これらの点には共通してセクシュアリティの表象が関係している。とすれば、王政復古喜劇と『ハイド・パーク』との間にある差異は、性的な欲望の表象を検証することではっきりと見えてくるだろう。

この芝居における一貫した性的欲望の表象戦略が、ボンヴィルの人物設定には凝縮されている。まず確認しておかなければならないことは、ボンヴィルがジュリエッタを執拗に追い回すプロットのはじまりが、彼がジュリエッタのアイデンティティを誤認するところにある点である。ジュリエッタの恋人トライアー（Trier）は、ボンヴィルをけしかけること、その名の通り、彼女の貞潔さを試そうとする。彼女が娼婦であるとの嘘偽の報告を受けて（2.3.46）、ボンヴィルの欲望が彼女に向けられて行くことになる点は、強調しておかねばならない。また同様に、ボンヴィルに備わる好色さも強調しておく必要がある。プロットのはじまりは誤認によるものであるが、実は彼の登場以前から彼の好色さは観客に知らされている。

VENTURE. What's he [Lord Bonvile]?

TRIER. A sprig of the nobility.

That has a sprit equal to his fortunes;

A gentleman that loves clean napery.

VENTURE. I guess your meaning.

TRIER. A lady of pleasure; 'tis no shame for men

Of his high birth to love a wench; his honor

May privilege more sins. Next to woman,

He loves a running-horse.

Setting aside these recreations,

He has a noble nature, valiant, bountiful. (1.1.71-80)

興味深いのは、「女の次に馬が好き」というボンヴィルの描かれ方である。娼婦との戯れと競馬とが彼の好みとして併置され、ボンヴィルが女性とのセクシュアルな関係を一種の「娯楽」として捉えていることが提示されている。この考え方自体は王政復古期のレイク・ヒーローのそれと近いものであるが、その提示のされ方が決定的に異なってもいる。つまり、「これらの娯楽を別にすれば、彼には高貴な性質が備わっている」とトライアーが述べているように、女性との性的な関係をゲームとして楽しむという態度は、高貴さという美点と明確に対比されているのである。ボンヴィルには、ジュリエッタを娼婦と聞いてとたんに色めき立つところに顕著であるように、「ゲームとしての女遊び」を楽しむ好色さが確実に備わっている。しかし一方で、そうした性質とは別に彼には高貴さがあることが言明されており、ジュリエッタに迫っていくのにも、彼女を娼婦と誤認したため

あるという弁解が成り立つように設定されてもいる。性的なものに対して相反する態度を抱えた人物として描かれているのだ。

性的な意味を暗に含む言葉の多用が、相反する作用を劇にもたらす上で極めて有効に機能している。その一つが‘servant’という語の使用法に見られる。まず二幕一場で、その多義性が明示される。

BONAVENT. What’s the gentleman she [Mistress Bonavent] has married?

SERVANT. A man of pretty fortune, that has been Her servant many years.

BONAVENT. How do you mean?

Wantonly? Or does he serve for wages?

SERVANT. Neither, I mean suitor. (2.1.16-20)

7年ぶりに帰郷したボナヴェントは、自分の妻が他の男と再婚しようとしているところに遭遇する。その相手がここ何年ものあいだ‘servant’だった人だと聞き、彼は「それはツバメだったということか、給仕だったということか」と再び問い直す。従者の答えは結婚を申し込む「求愛者」だった、ということで、この場面自体は、この語の持つ重層的な意味を使ったよくある言葉遊びのひとつにすぎない。しかしこの言葉に含まれる性的な含意がここで観客（または読者）に明示されていることは、重要な役割を果たしている。それはこの場面のすぐ後、ボンヴィルがジュリエッタに言い寄る場面で、再び同様の言葉遊びが行われる場面を見ると明らかになるだろう。

BONVILLE. I am not willing

To leave you alone, lady.

JULIETTA. I have a servant.

BONVILLE. You have many; in their number pray write me;

I shall be very dutiful. (2.3.95-8)

ここでジュリエッタはボンヴィルの手を逃れようと、「あなたを一人にはさせられません」と迫る彼に向かって、「私には従者がおりますので」と告げて立ち去ろうとする。それを受けて「何人もいるだろうとも。その中に私も書き加えてくれないかね」と再び口説き出すボンヴィルの言葉においては、明らかにツバメもしくは求愛者という性的な意味でこの語は用いられている。先述したボナヴェントの帰郷の場面のすぐ後にこの場面が配置されているために、観客はその言葉の重層性に即座に気付かされることになるのだ。

興味深い点は、貞節な人物であるはずのジュリエッタの台詞に、性的な

含意のある語が滑り込んでいることだ。ここにはボンヴィルの人物設定に見られた性的欲望の表象戦略が、ねじれた形で提示されている。ボンヴィルには、明確に対立する形で高貴さと好色さが備わっていた。ジュリエッタの気質の基調には、貞潔さが確固として存在する。その一方で、明示されることはないけれども、それとは逆の方向性、つまり性的なものを許容できる性質が彼女にも備わっているように見えるのだ。

多義的な言葉の使用されるもう一つの場面を見ると、性的なものに対して相反する作用が働いていることがより鮮明になるだろう。賭けの用語として使われる‘venture’という語が、ジュリエッタとボンヴィルの会話で繰り返し用いられる場面が三幕一場にある。

BONVILE. Will you venture anything, lady?
 TRIER. Perhaps she reserves herself for the horserace.
 JULIETTA. There I may venture somewhat with his lordship.
 BONVILE. [Aside] That was a witty one. (3.1.54-7)

競馬が始まる直前に、ジュリエッタは「閣下と同じ側に少し賭けましょう」と賭けに乗ることを明らかにしている。それを聞いたボンヴィルは「これは気の利いたことを」と満足そうに述べているが、それには相応の理由があるのだ。もともとこの語には、「何かを失う危険を犯す」という基本となる意味があり、そこから派生して賭けの用語として使われる。こうした意味の広がりの可能性は賭けに限られてはならず、思いきって文字どおり身を任せるといった性的な含意も、この語は帯びている。¹⁴ この場面の直前で、その性的な含意が観客に提示されていることを確認しておかなければならない。

JULIETTA. She had a cruel heart that would not venture
 Upon the engagement of your honor.
 BONVILE. What?
 What durst thou venture now, and be plain wi' me?
 (3.1.19-21)

ボンヴィルに信用がおけるかどうかの話題が展開される中で、ジュリエッタは彼の約束することを「あえて信じようとしな(would not venture)」女性は心が冷たいのだ、と彼の高貴さを弁護する。それを受けてのボンヴィルの言葉は、性的な含意に満ちあふれている。何を「思いきってしよう (venture)」としているのか、と尋ねる言葉には、明らかに身を任せるといった性的な意味が含まれている。また自分に対して「率直に (plain)」なってくれるのか、と尋ねる言葉は、語義にある「平らな」の意味を想起さ

せ、ベッドで横になるイメージが付与されてもいる。このようなやりとりの直後に、前述したジュリエッタの「閣下と同じ側に少し賭け（venture）しましょう」という台詞が配置されていることは、ただ単に喜劇的な状況を生み出すというだけにとどまらない。貞潔さを基盤としながらも、彼女の性質の中には、ボンヴィルの猥雑さを受け入れ、更には自らもその猥雑さに歩み寄ることができる能力が備わっているように見受けられるのである。

ここまで確認してきたことから、大別すれば、『ハイド・パーク』と王政復古喜劇との間には、性的なものの表象の仕方において二つの差異があると言えるだろう。一つは、機知の戦いと性的欲望の戦いを、この劇では二つのプロットに分割している点だ。陽気なカップルのフェアフィールドとキャロルにおいては、性的な言葉が二人の関係の中で積極的に用いられることはなく、メイン・プロットでは機知や策略の応酬が前景化され、サブ・プロットであるボンヴィルとジュリエッタのやりとりにおいては性的な欲望が表象される。¹⁵ 性的なものと、機知という理性の高次にあるものとの間に一線が画されていることが、プロットの役割分担からは窺える。もうひとつには、ジュリエッタの貞潔という理性に属する性質が、表面上はボンヴィルを改心させるに至るのだが、それにも関わらず、ジュリエッタの言葉には端々に性的含意が滑り込んでいることが挙げられるだろう。性的なものを表象しようとするベクトルとそれを押しとどめようとするベクトルが混在した、巧妙に構成されたセクシュアリティ表象が、この劇の大きな特徴の一つとなっているのだ。それは『放浪貴族』においてヘレナが性的な言語を自らのものとし、ウィルモアとの恋の戦いのなかでそれを自由に駆使している姿とは、確かな隔りがあるだろう。

それでは、『ハイド・パーク』に特徴的なセクシュアリティ表象は、どこにその淵源を見出すことができるのだろうか。この芝居においては、先述したように性的な表象を推進する力とそれを押しとどめる力が共存しつつ作用している。ここからは、その二つの力の力点が、テキストを検証することによってどのような位置に見えてくるのかを提示したい。

この点に関して、まず宮廷と演劇との関わりあいという観点から考察してみたい。というのは、例えばアルフレッド・ハーベッジ（Alfred Harbage）がチャールズ朝期の演劇の特徴として、この時期になってはじめて宮廷の影響力が演劇に強く表れるようになったと述べていることから、それらの関係を検証することは有益であるように思われるからだ。¹⁸ 宮廷の影響

力という点では、王政復古期においても同様に、チャールズ二世の演劇好みも舞台に多大な影響を及ぼしていたが、そこでは王を中心とした宮廷人たちの奢侈と放蕩を好む姿が、多くの風習喜劇において描き出されている。チャールズ朝の芝居において、宮廷の影響力が如実に表れる点の一つは、いわゆる「プラトニック・カルト」の表象においてであるだろう。¹⁷ 芝居におけるプラトニズムの主題は、宮廷で上演された仮面劇などの場合に特に顕著であるが、王妃を中心とする宮廷との密接な関わりを明らかに示すものであったのだ。¹⁸

チャールズ朝の宮廷において、プラトニズムはフランス出身の王妃ヘンリエッタ・マライア (Henrietta Maria) を中心にして発達したものであった。¹⁹ 女優の存在を当然のものとする大陸風の演劇形態に加えて、フランスのサロン文化、またそこでもてはやされていた、言動における上品さを追求した「プレシオジテ (préciosité)」の風潮やプラトニック・ラブの概念を、彼女がイギリスに持ち込んだとされている。とくに性愛上の価値観に関しては、性的な感情を挟まない異性間の相互的尊敬、さらには愛や美という徳の崇敬が、宮廷で重視されるようになったのである。²⁰

そして、王妃がこの劇の作者であるシャーリーに与えた影響が少なからぬものであったということは、従来指摘されてきている。一つには、彼はヘンリエッタ・マライア座の座付作家を勤めた時期があり、王妃の宮廷に仕えていたこともあったためである。²¹ また、王妃が仮面劇などで舞台にあがることを厳しく批難したウィリアム・プリン (William Prynne) を、『籠の鳥 (The Bird in a Cage)』に付した献辞で辛辣に諷刺し、更にはプリンが巻き起こした論議に終止符を打つ仮面劇『平和の勝利 (The Triumph of Peace)』を書いたのも、他ならぬシャーリーであったということからも、彼と王妃との繋がりが深いものであったことが指摘されてきている。²² 彼のキャリアから判断して、劇作家シャーリーの視野の片隅に、常に王妃ヘンリエッタ・マライアの姿があったと推測できるだろう。

このような文化的な背景を念頭に置くと、『ハイド・パーク』には女性主体に共感する視点を読み取ることができ、それがジュリエッタにおいて最も明白な形で見るることができるのは、非常に意味深い。自分を試していた恋人トライアーに向かって、絶縁状を叩き付けるかのごとくに別れの言葉を言い放つ場面には、ジュリエッタへの共感がはっきりと見て取れる。

TRIER. . . . Know, lady, I have tried you.
JULIETTA. You have, it seems!

TRIER. And I have found thee right
And perfect gold, nor will I change thee for
A crown imperial.

JULIETTA. And I have tried you,
And found you dross; nor do I love my heart
So ill, to change it with you.

TRIER. How's this?

JULIETTA. Unworthily you have suspected me,
 And cherished that bad humor, for which know
 You never must have hope to gain my love.
He that shall doubt my virtue, out of fancy,
Merits my just suspicion and disdain. (5.2.6-16)

トライアーが「王冠ともかえられない程の金」と喩えているように、女性であるジュリエッタは結婚の市場においては交換される対象である。自分の立場を十分に理解した上で、自らの貞節を試されていた彼女は逆にトライアーの価値を試していたのであり、彼女自身を「クズ鉄」の男とは交換できないと断言する。この場面は、ジュリエッタが従順であることを敢えて踏み越え、自分の価値観を主張する数少ない場面の一つである。そうした見せ場の一つにあって、ジュリエッタは、自分の美德が疑われ、試されていたことに対して強烈な嫌悪感を見せるのだが、それは彼女の気質の基調をなすプラトニズムにおいて重要視される、男女間の情慾を超えた精神的な連帯という考え方を、トライアーがまったく共有していないからなのである。

また、ジュリエッタがボンヴィルを一応は改心させる場面において、彼女が用いるレトリックを確認してみると、彼女がプラトニック・カルトを体現していることが更によくわかる。エリカ・ヴィヴァース (Erica Vevers) は、プラトニック・ラヴの概念を形成する諸要素は、いくつかのコンヴェンションとなっていると指摘し、その型を要約している。²³ なかでも一番の基盤をなす概念は、女性の貞潔 (virtue) という美德の遵守と男性によるそのための奉仕 (service) であるが、ジュリエッタがボンヴィルに要請し続ける点は、まさに彼が「美德への友 (A friend to virtue)」(5.1.132) となることに尽きるのだ。彼女のプラトニズムにのっとりた態度と、それと対極にあるボンヴィルの態度が以下のやりとりにはよく表れている。

BONVILE. . . . I'll be a convertite within these two days,
 Upon condition you and I may have
 One bout tonight; nobody hears.

JULIETTA. Alas!

You plunge too far, and are within this minute,
Further from heaven than ever. (5.1.153-4)

彼女の嘆息混じりの言葉からは、人の外面の美は内面の美德の表れであると同時に天との結びつきを示すものである、というプラトニズムの考え方が下敷きにされていることは明らかであるだろう。対して彼の口説きの言葉は、ジュリエッタを娼婦と誤認しているとはいえ、劇中一貫して一夜限りの関係の承諾をとりつけようとするだけのものであり、この場面のような思想的な背景のある会話においても変わらない。しかしこのような説得を受けて、劇の終りには（表面的にはあるが）ボンヴィルが改心に至るという筋立てからも、プラトニック・ラヴの理想主義的な面が、この芝居において性的欲望の表象を押しとどめる力となっていると言えるだろう。

『ハイド・パーク』に見られるセクシュアリティ表象の淵源を探る作業は、これだけで終わることはできない。性的な欲望の表象を推進するような力の出所にも、等しく注意を向ける必要があるからだ。何度となく指摘してきたように、ボンヴィルの改心は決して額面通りに受け取ることができないものであり、その意味を改めて考察しなければならないだろう。

終幕におけるボンヴィルとジュリエッタのやりとりは、一見すると彼が彼女の説得に同意して改心したことを示すようであるが、そこにも巧妙に改心を留保する仕掛けがなされていることに注意しなければならない。

BONVILE. . . . Fair lady, will you write
Me in your thoughts? If I desire to be
A servant to your virtue, will you not
Frown on me then?
JULIETTA. Never in noble ways;
Nor virgin shall more honor you.
BONVILE. By thy cure
I am now myself, yet dare call nothing mine,
Till I be perfect blessed in being thine. (5.2.124-30)

「あなたの思想のなかに私を書き加えてくれないか」と語りかけるボンヴィルの言葉は、ジュリエッタのプラトニズムを受け入れたことを明示しているように見える。しかしこれまでに確認してきたように、‘servant’という語が持つ意味の多重性は、言葉遊びのなかで十分に観客に提示されてきているために、ここでの彼の台詞においても、その語が「美德への奉仕者」というプラトニズムののりつた意味だけに限定されないように響く

だろう。さらに芝居を締めくくる最後の一行で、彼が「たしかな祝福をうけるまでは」という条件をつけているために、彼の改心が確実に果されないままに幕が降ろされるという可能性が残されたままになっているのだ。彼の「改心」は疑わしいものでしかなく、劇中一貫してジュリエッタを口説いていた彼の姿は、観客の目から払拭されることはないだろう。

このようなボンヴィルの態度は、王政復古期のレイク・ヒーローたちと共通するところがある。『放浪貴族』のウィルモアが、ヘレナとの結婚に同意し、お互いに名前を明かす段で“*I am call'd Robert the Constant.*”(5.1.456)と名乗る時、「一途な」という言葉の意味を、観客も、当事者のヘレナも文字どおりには受け取ることはいできない。ヘレナが“*I'm call'd Hellena the Inconstant.*”(5.1.461)とやり返すように、ウィルモアの改心は、あくまでも陽気なカップルのかけあいの一つとしか受け取ることができないのであって、彼が放蕩を捨てて結婚に向かっているのではないということが、彼の言葉からは逆説的に示されている。執拗にジュリエッタを口説き落とそうとするボンヴィルの言葉や、劇の終りにあってさえも放蕩を完全に改心したわけではない彼の姿には、レイク・ヒーローの先取りをする一面が確かに見られるのである。

ここでボンヴィルとジュリエッタのやりとりが、大きなプロットの一つを構成するほどになっていることに、改めて注意を払う必要があるだろう。というのも、劇のなかで大きな割合を占める部分が、当時の観客にとっての見せ場を多く含んだものであったものだろうと考えることは、それほど的外れではないように思われるからだ。その見せ場が、ジュリエッタがプラトニズムの価値観を盾に、延々とボンヴィルの誘いを断り続けるところにのみ存在すると言い切ることは難しい。王政復古喜劇のレイク・ヒーローたちとある面で共通したところを持つ彼の口説きの文句も同様に、観客にとっては十分に面白味のあるものであったはずである。

再び当時の宮廷の様子に目を向けてみたい。先に述べたように、王妃によってもたらされたプラトニズムの価値観が宮廷で影響力を持っていたことは確かであるが、それが当時の宮廷人たちにどれだけ浸透していたかという点に関しては、それほど徹底したものではなかっただろうと捉える向きが強い。²⁴ そうした意見を支えるひとつの典型的な例として、ヘンリエッタ・マライアの寵臣であったヘンリー・ジャーミン (Henry Jermyn) が、王妃の従者に私生児を孕ませた事件があったことが報告されている。²⁵ またマルコム・スマッツ (Malcolm Smuts) が指摘しているように、恋愛詩などでは、プラトニズムとは対極の扇情的なものがむしろ多く残されてお

り、プラトニックな恋愛観とは裏腹な状況を描くものが、人々の関心の的になってもいたのである。²⁶ これらを考えあわせると、宮廷においては、いわゆる退廃的な傾向が消えてなくなることはなく、放埒な振る舞いにも興味を示すような状況があったのだと理解するのが妥当だろう。²⁷

このような状況を考慮すると、この劇において、性的欲望の表象を押し進める力と、それを押しとどめる力は発生源を共有していることが見て取れるだろう。プラトニズムのみならず、それとは相反する態度も受け入れられるような、多様性のある宮廷文化が劇の背景にあり、同様に『ハイド・パーク』のテキストもまた、セクシュアリティに焦点を当てて精査してみても、決して一筋縄ではいかない複雑さを有していることが確認できただろう。マーティン・バトラー (Martin Butler) はこの劇を宮廷の墮落に対する異義申し立てをするものだとして政治的な要素を集中的に読み込んだが、そのような一元的な読解では、テキストの内包する多様な要素が示すものを見落とすことになりかねない。²⁸ むしろテキストは、性的な欲望を表象する時に、そこに作用している相反する力の両方を、どちらにも過度に肩入れすることなく提示しているように思われる。

冒頭に引いたピープスの日記からは、彼がどの点を指してこの劇を 'moderate' であると評したのか特定することはできない。あるいはこれまで確認してきたような、この劇の持つ双方向性、あるいは一線を越えようとしなない態度に対して否定的な評価をしたのかもしれない。しかし現代の視点から考えてみるならば、この劇は、少なくとも風習喜劇の先駆としての点と、当時の文化的な状況との関わりあいをよく示すテキストであるというふたつの点において、「節度を保った」だけの芝居だと切って捨てることはできないだけの興味を喚起するものであるように思われるのである。

注

本稿は第41回シェイクスピア学会におけるセミナー4「チャールズ朝の喜劇」での口頭発表「チャールズ朝喜劇のセクシュアリティ表象 *Hyde Park* と *The Lady of Pleasure* を読む」に加筆修正を加えたものである。セミナーメンバーの佐々木和貴氏、末廣幹氏、南隆太氏には多くの有益な示唆を頂戴した。記して感謝申し上げたい。

¹ Eds. Robert Latham and William Matthews, *The Diary of Samuel Pepys*, Vol. 9 (Berkeley: U of California P, 1976), 260.なお、本稿における引用文中の下線による強

調は全て筆者によるものである。

² ジェラルド・ベントリーは、舞台上の馬はこの再演における「新しい呼び物」であったと述べているが、この点は注意する必要があるだろう。と言うのは、再演に際して国王一座の関係者も、何か新しいアトラクションを付け加える必要性を覚えていたであろうことがこの演出上の新機軸からも窺えるからだ。Gerald Eades Bentley, *The Jacobean and Caroline Stage*, Vol. 5 (Oxford: Clarendon Press, 1967), 1123 を参照。

³ 例えば Richard Levin, 'The Triple Plot of 'Hyde Park', *Modern Language Review* 62 (1967): 17-27 を参照。

⁴ *Hyde Park* のみを取り上げた論文は、驚く程少ない。筆者の知る限り、上記註3のレヴィン論文以外に過去40年以内に書かれた英語論文は、わずか一つしかない。Albert Wertheim, 'Games and Courtship in James Shirley's *Hyde Park*,' *Anglia* 90 (1972): 71-91 では、競馬の場面の考察を中心に、劇中のゲーム的要素が芝居全体のモチーフとなっていると述べている。Ira Clark, *Professional Playwrights: Massinger, Ford, Shirley and Brome*. (Lexington: UP of Kentucky, 1992), 138-54 も参照。

⁵ Richard Parkinson, 'Topographical Comedy in the Seventeenth Century,' *ELH* 3 (1936): 270-90 を参照。パーキンソンは、トポグラフィカル・コメディのはじまりは Ben Jonson の *Bartholomew Fair* にあると述べ、ジェームズ朝のシティ・コメディの一種のサブジャンルとしてトポグラフィカル・コメディを定義している。

⁶ 『ハイド・パーク』が17世紀中に再演された記録は、ピープスが観賞した時期以外に残っていない。Ed. William Van Lennep, *The London Stage 1660-1800*, Part 1 (Carbondale: Southern Illinois UP, 1963), 139 を参照。

⁷ John Harrington Smith, *The Gay Couple in Restoration Comedy* (1948: New York: Octagon Books, 1971), 3.

⁸ Smith, *The Gay Couple*, 3-28 を参照。スミスは陽気なカップルの起源をシェイクスピアの『空騒ぎ (*Much Ado about Nothing*)』のベネディック (Benedick) とベアトリス (Beatrice) にまで遡って検証している。しかし、王政復古期の陽気なカップルに強く見受けられるのは、相手を選ぶ動機がより個人的な欲望に立脚している点であり、他者に促されてお互いに関心を寄せあっていくベネディックとベアトリスとは、ゲーム的な恋愛観において多少の差異があるだろう。

⁹ James Shirley, *Hyde Park*, eds. Russel A. Fraser and Norman Rabkin, *Drama of the English Renaissance II: The Stuart Period* (New York: Macmillan, 1976), 743-770. 以後の引用は全てこの版を用い、括弧内に幕・場・行数を示す。

¹⁰ George Etherege, *The Way of the World*, ed. Brian Gibbons, *New Marmalades* (London: A&C Black, 1994).

¹¹ 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。

¹² レイク・ヒーローの類型を検証する研究がいくつかなされているが、なかでも Harold Weber, *The Restoration Rake-Hero: Transformations in Sexual Understandings in Seventeenth-Century England* (Madison: U of Wisconsin P, 1986), 特に一章から三章までを参照。

¹³ 例えば *The Lady of Pleasure* においては、アレティナ (Aretine) やアレグザンダ

一・キックショウ (Alexander Kickshaw) の好色さは徹底して風刺され、からかいの対象になっている。

¹⁴ Wertheim, 'Games and Courtship,' 82-5 を参照。

¹⁵ リチャード・レヴィンは、『ハイド・パーク』の三つのプロットに「内的統一」(internal coherence)があると論じ、ボナヴェント夫妻の「偶然、変装、そしてまったくの見世物」であるプロットにも等しく注意を払っている。しかし本論では、便宜的に、レヴィンがそれぞれ「上流喜劇」('high' comedy)と「感傷喜劇」(sentimental comedy)と呼んだ、フェアフィールドとキャロルのプロットをメイン・プロットとし、ボンヴィルとジュリエッタのプロットをサブ・プロットとして重点的に焦点を当てることにする。

¹⁶ ハーベッジは、宮廷が演劇に熱心に関わろうとした様子を、「侵略」という言葉を用いて説明している。Alfred Harbage, *Cavalier Drama: An Historical and Critical Supplement to the Study of the Elizabethan and Restoration Stage*, (1936: New York; Russell & Russell, 1964), 7 を参照。

¹⁷ Sophie Tomlinson, 'She That Plays the King: Henrietta Maria and the Threat of the Actress in Caroline Culture,' Gordon McMullan and Jonathan Hope eds. *The Politics of Tragicomedy: Shakespeare and After* (London: Routledge, 1992), 189-207, 190 を参照。チャールズ朝期の宮廷で流行したプラトニック・ラブのモードが、精神的繋がりを希求する理想とは裏腹な状況も多分に含んでいたことは従来指摘されている。R. Malcolm Smuts, *Court Culture and the Origins of a Royalist Tradition in Early Stuart England* (Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1987), 192-8 を参照。理想にすぎない部分を含んだプラトニック・ラブのモードを'the cult'と呼んだトムリンソンやスマッツに倣って、チャールズ朝の性愛上のプラトニズムを本論ではプラトニック・カルトと呼ぶことにする。また本論では「プラトニズム」という語が孕む哲学的・思想的な意味合いは捨象して、専ら性愛上の用語として用いることにする。

¹⁸ Erica Veevers, *Images of Love and Religion: Queen Henrietta Maria and court entertainments* (Cambridge: Cambridge UP, 1989), 48-9 を参照。

¹⁹ Harbage, *Cavalier Drama*, 10-20, Tomlinson, 'She That Plays the King,' 189-92, Julie Sanders, *Caroline Drama: The Plays of Massinger, Ford, Shirley and Brome*. (Plymouth: Northcote House, 1999), 30-42 を参照。プラトニズムの言説とヘンリエッタ・マライアとを一元的に結び付けることに反対する見解もある。Veevers, *Images*, 37-9, Julie Sanders, 'Caroline Salon Culture and Female Agency: The Countess of Carlisle, Henrietta Maria, and Public Theatre,' *Theatre Journal* 52 (2000): 449-464 を参照。

²⁰ Sanders, *Caroline Drama*, 32 を参照。

²¹ シャーリーがヘンリエッタ・マライア座の座付作家であったということに関しては、Bentley, *The Jacobean and Caroline Stage*, Vol. 1, 226-7 を参照。マライアに仕えていたということに関しては、Tomlinson, 'She That Plays the King,' 196 を参照。

²² Harbage, *Cavalier Drama*, 16-7, Sanders, *Caroline Drama*, 37 を参照。

²³ Veevers, *Images*, 17-8 を参照。

²⁴ その代表的な例がハーベッジだろう。Harbage, *Cavalier Drama* 36 を参照。

²⁵ Quentin Bone, *Henrietta Maria: Queen of the Cavaliers*. (Urbana: U of Illinois P, 1972), 84 を参照。

²⁶ Smuts, *Court Culture*, 195 を参照。

²⁷ 王政復古期の放蕩者たちを支えたいわゆる「リバティン思想」(libertinism)が、その時期に突発的に表れたものではなく、前時代から陸続きのものであったとする意見もある。James Grantham Turner, *Libertines and Radicals in Early Modern London: Sexuality, Politics, and Literary Culture, 1630-1685*. (Cambridge: Cambridge UP, 2002), ix-xvi を参照。

²⁸ Martin Butler, *Theatre and Crisis, 1632-1642*. (Cambridge: Cambridge UP, 1984), 175-80 を参照。

Bibliography

Primary Texts

Behn, Aphra. *The Rover. Or, The Banish't Cavaliers*. Ed. Janet Todd, *The Works of Aphra Behn*. London: William Pickering, 1996.

Congreve, William. *The Way of the World*. Ed. Brian Gibbons. London: A & C Black, 1994.

Pepys, Samuel. *The Diary of Samuel Pepys*. Eds. Robert Latham and William Matthews. Berkeley: U of California P, 1976.

Shirley, James. *Hyde Park*. Ed. Russell A. Fraser and Norman Rabkin, *Drama of the English Renaissance. II: The Stuart Period*. New York: Macmillan, 1976.

Secondary Texts

Bentley, Gerald Eades. *The Jacobean and Caroline Stage*. Oxford: Clarendon Press, 1967.

Bone, Quentin. *Henrietta Maria: Queen of the Cavaliers*. Urbana: U of Illinois P, 1972.

Butler, Martin. *Theatre and Crisis, 1632-1642*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.

Clark, Ira. *Professional Playwrights: Massinger, Ford, Shirley and Brome*. Lexington: UP of Kentucky, 1992.

Harbage, Alfred. *Cavalier Drama; An Historical and Critical Supplement to the Study of the Elizabethan and Restoration Stage*. 1936: New York; Russell&Russell, 1964.

Levin, Richard. 'The Triple Plot of "Hyde Park".' *Modern Language Review* 62 (1967): 17-27.

Parkinson, Richard. 'Topographical Comedy in the Seventeenth Century.' *ELH* 3 (1936): 270-90.

Sanders, Julie. *Caroline Drama: The Plays of Massinger, Ford, Shirley and Brome*. Plymouth: Northcote House, 1999.

———. 'Caroline Salon Culture and Female Agency: The Countess of Carlisle, Henrietta Maria, and Public Theatre.' *Theatre Journal* 52 (2000): 449-464.

Smith, John Harrington. *The Gay Couple in Restoration Comedy*. 1948: New York: Octagon Books, 1971.

Smuts, R. Malcolm. *Court Culture and the Origins of a Royalist Tradition in Early Stuart England*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1987.

Tomlinson, Sophie. 'She That Plays the King: Henrietta Maria and the Threat of the Actress in Caroline Culture.' Eds. Gordon McMullan and Jonathan Hope. *The Politics of Tragicomedy: Shakespeare and After*. London: Routledge, 1992, 189-207

- Turner, James Grantham. *Libertinism and Radicals in Early Modern London: Sexuality, Politics, and Literary Culture, 1630-1685*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Van Lennep, William, ed. *The London Stage 1660-1800*, Part 1. Carbondale: Southern Illinois UP, 1963.
- Veevers, Erica. *Images of Love and Religion: Queen Henrietta Maria and court entertainments*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- Weber, Harold. *The Restoration Rake-Hero: Transformations in Sexual Understanding in Seventeenth-Century England*. Madison: U of Wisconsin P, 1986.
- Wertheim, Albert. 'Games and Courtship in James Shirley's *Hyde Park*.' *Anglia*

The Absurd in Hardy's "The Doctor's Legend"

Jun Suzuki

I

It has generally been recognized that heredity and genealogy are predominant in the poetry and fiction of Thomas Hardy. As Sophie Gilmartin has said, "[f]ew objects, animate or inanimate, escape his attention to repetition, lineage, and the opposing concepts of regeneration and 'cancelled cycles.'" She has also pointed out the function of genealogy in his writings as "a narrative within the narrative." Tess O'Toole, treating this subject, a narrative within the narrative, has suggested a useful and interesting idea of "narrative coercion," and argued that "Hardy does so often seem to emphasize the discomfort of the subject who discovers her place in a story already scripted." Generally in Hardy's writings, there is little original individual experience. Instead, a character's personal history never fails to be connected with and, above all, informed by the genealogical family history. In short, the family history is considered to be the foundation or origin of all things in the text.¹ Consequently, it is only natural that so many characters in his texts have come to feel a kind of determinism inherent in their own lives. In the texts, they are both crushed by, and subjected to, something like an absolute being inevitably connected with the family history, from which they cannot escape by any means. As a result, they have come to accept their tragic fate unwillingly and have completely lost their power and energy to resist. Other critics also seem to accept this interpretation made about Hardy's genealogical fiction.²

At first glance, as above-mentioned, genealogy and narrative seem to have accomplished such imperative roles in Hardy's texts. However, when we investigate them from another viewpoint, one curious thing appears. Actually, contrary to expectations, the obtrusive effect of their deeds has revealed a frailty or defect in the strategy of narrative coercion, in the light of "the narrative authority." Ross

Chambers has called this the "seduction" of, "interest" in, or "fascination" with the narrative on the part of narratee. According to him, the power or authority of the narrator partly depends upon whether he can keep his audience focusing on his narrative or not. In this case, the term particularly suggests that the narrative which has been told is always expected to be accepted as "real" and "thoroughly reliable." This is one of the narrative conventions of traditional realist fiction. Peter Rabinowitz has argued that when we are reading such fiction, "we temporarily take on certain minimal beliefs in addition to those we already hold" (96). On the other hand, as Wayne C. Booth has said, in narration, the narrator is always with us as we move through the texts, "controlling rigorously our beliefs, our interests, and our sympathies" (5). In that way, the narrator has also consistently exercised his "authoritative telling."

However, in Hardy's narrative texts, such a conventional technique for achieving "narrative authority" seems to be challenged. We notice that the excessively obtrusive subordination of the characters to a certain precise pattern of genealogical narrative only serves to weaken narrative authority for the readers. In fact, there exists some sense of ambiguity or even discontinuity about the forms of narrative authorization in the texts. In this essay, I aim to show how narrative authority which has been thought of as powerfully present in Hardy's genealogical fiction is undermined and finally disintegrated. We usually think of *Tess of the d'Urbervilles* (1891) or *Jude the Obscure* (1895) when we talk of Hardy's genealogical fiction. But here I prefer to choose one minor work, "The Doctor's Legend," published in March 1891. Though it has not been regarded as important, it can suggest some significant literary themes beginning to bud in Hardy's fiction – themes which will surely develop in his later writings in relation to the "absurd."

II

This short story takes the form of a didactic fiction, in which the avaricious Squire is finally punished for his sin of injuring a girl's life and other blasphemous acts; consequently his family becomes extinct. Before discussing, I want to confirm one thing. In telling stories, it is mostly the intention or plot of the story-teller or authoritative narrator that interconnects and incorporates a series of seemingly separate, irrelevant actions into the organized whole – usually "by hindsight." As Peter Brooks has said, plot is a "design" or "logic" reconstructing

the varied actions:

Plot is, first of all, a constant of all written and oral narrative, in that a narrative without at least a minimal plot would be incomprehensible. Plot is the principle of interconnectedness and intention which we cannot do without in moving through the discrete elements — incidents, episodes, actions — of a narrative: . . . (5)

Brooks has also stated that narrative itself is originally “a form of understanding or explanation” (10). One of the functions of plot is to put various and scattered elements in order and make them more understandable for the audience or readers. That being the case, what is it that principally interconnects or gives an explanation to each incident or episode in the text? In response to such a question, one can safely say that it is the “descriptive words” of the narrator.

In this story, the conventional forms of the narrator’s recitation seem much emphasized. For one thing, it is the direct words of the narrator, rather than the actions of the characters, that determine the meaning of the whole. The narrator literally appears to “make” sense. For another, he is designed by Hardy as an omniscient narrator – a conventional figure of realist fiction. He already knows almost everything, including what will take place “afterwards.” That is why the incident about the “poor woman with an only child” is told as if it were closely concerned with another that is to be told at a later stage:

This child had been so unfortunate as to trespass upon the Squire’s lawn on more than one occasion, in search of flowers; and on this incident, trivial as it was, hung much that was *afterwards* of concern to the house and lineage of the Squire. (173, Italics mine)

The whole tragic story starts from this simple description. After a simple introduction of the Squire’s dislike for intrusion and his jealous guarding of his estate, the narrator begins his narrative. This set-up helps produce the vivid contrast between the villainous Squire and the innocent child. Then, the child is pursued by the Squire to “teach her by chastisement what she would not learn by exhortation” (174). His “victim” is so horrified that “she fell on the ground in an epileptic fit” (174). Because of the severe shock she receives, the girl is deprived of her reason; and her nervous malady does not go away. This is the episode of “Death’s Head,” a nick-name or “*sobriquet*” given to the victimized girl by reason of her appearance (175). The narrator emphasizes her “startling likeness to that bony relic of mortality.” Why does the narrator need to describe her figure as such? And why

is the "lineage" of the Squire mentioned as in the previous quotation?

One simple answer to these questions, especially to the latter one, is that the narrator is speaking "intentionally." The purpose of such prior comments is concerned with the narrative technique for controlling an audience's or reader's "memory" in relation to the plotting. Brooks has defined the function of memory in these terms:

(. . .) memory (. . .) is the key faculty in the capacity to perceive relations of beginnings, middles, and ends through time, the shaping power of narrative. (11)

It is probable, then, that the narrator has deliberately made his comments in order to make his audience remember them at a later stage. While they are listening to his narrative, the memory of his comments will always be hovering about in their minds. In consequence, it will help them to interpret the story in a unitary sense. In the act of reading also, we are not a little affected by such "memory," whether conscious or unconscious.

Thus, when the narrator mentions the tale of the poor widow again in the middle of a later episode, we cannot help remembering the earlier one. They are apparently connected with each other, however irrelevant they may actually be. So what does the narrator particularly wish to convey to his audience? Probably, in the early stage, he has emphasized the Squire's sinful act towards the girl. Furthermore, he repeats the first episode to direct and strengthen the whole meaning of the story, to make it easier for him to construct the plot in accordance with the cultural discourse of Christian theology. In this case, it suggests the idea of "divine justice" or "retribution" by God (182). All the episodes in the text are to be understood, as it were, as at once the criminal records of the Squire and as processes leading to "the Day of Judgement."

This story is said to have derived from a traditional Dorchester legend. Hardy himself wrote about it in 1905 to the Revd Herbert Pentin, a local historian and the current vicar of Milton Abbas:

What a sinister figure arises from the past in the person of Ld Dorchester! "The evil that men do lives after them." You probably know the traditionary story about him & the Monks' bones, &?

We must first pay attention to the sentence, "The evil that men do lives after them." It clearly suggests the theological idea of "retribution" above-mentioned. One curious thing is that Hardy wrote out a similar

remark in his literary notebook – one which concerned the theology of retributive justice. There he traced its origin back to an Aeschylean idea about “the indelible nature of sin, & how it recoils upon the 3rd & 4th gen” (144). Moreover, he noted down the most significant point: this Aeschylean theology anticipates “one of the most marked features in Xtian theology” (144). That is why, in Hardy’s texts in general, the distinction between these two theological notions is dissolved and almost identified with each other, because of their similarity and historical continuity in nature. In God’s words, punishment for the sins or iniquitous acts of parents will descend to their children from one generation to another. It follows that the children’s lives are already determined by the acts of their parents before the birth, as the parents’ or grandparent’ lives have been by those of their ancestors, too. In the Biblical world, determinism or predestination overwhelms the possibility of individualism.

When we consider that the story is constructed on the basis of such a religious conception, the narrator’s comments take on a more profound significance. They have transformed and organized the narrated events into a single moral fable by placing them in a unitary perspective. Actually, the originally personal story of the poor woman has been changed into a social justice without our realizing it. As a result, we also come to understand the episode in the religious context. Those who are familiar with the contents of Bible narratives will be very likely to connect the revenge of the “envenomed” widow with the Scriptures (176). The event of a child born to the necrophobist Lady Cicely, who is the Squire’s wife and has witnessed the death-like shape in the graveyard, is followed by the narrator’s insinuating comment:

However the event which they were all expecting took place, and, to the joy of her friends, no evil consequences seemed to have ensued from the terrifying incident before-mentioned. The child of Lady Cicely was a son and heir. (177)

We should not overlook the fact that here the narrator has reminded us of the revenge of the widow together with the “Death Head” episode, and that, by the intentional use of the term “seem,” he has planned to make us perceive in advance the utterly different consequences to come. The last sentence is also very important in relation to Biblical discourse. As in Bible narratives, here again the family lineage is foregrounded. It is clear the narrator’s focus is firmly on the motifs of genealogy or family history. The ground of his interest will be

revealed in the last scene in more evident form.

After this, the familial motifs are successively mentioned, and each time the Squire's child is pointedly called "a son and heir." On the other hand, the Squire, "our illustrious self-seeker" (178), constructs "an ingenious and creditable genealogical tree" and, despite his son's disgust, purchases an Abbey (177). All things seem to be going well. However, these actions and episodes are never presented to us in a simple way. Things are given further meaning by the "plotting." When the Squire sells the Church bells because of the "intrusion" of the villagers who want to ring them, the narrator adds the following comment to the simple description of the incident: "It was just after this time that the first shadow fell upon the new lord's life. His wife died" (179). By means of this intermediary comment, we are led to interpret the death of the Squire's wife as one of the gloomy "shadows" befalling him. This coincidence is, from the narrator's standpoint, taken as the beginning of the retributive justice prompted by the Squire's past deeds. Since the narrator has placed the plot in such a context, he can refer to the death of the poor widow again at the point where there seems no need to do so (178). It is probably done with a view to reminding his audience of the widow's vengeful curse. In short, she works as one of the instrumental devices to direct the plot to a certain predetermined goal.

On the whole, then, the narrator has told things in order consistently to guide the plot. When he tells the strange episode concerning the bones of a mitred abbot, he also accompanies it with the following information:

The servants looked uneasily at each-other, for the old Catholicism had not at that time ceased to be the religion of these islands so long as it has now, and much of its superstition and weird fancy still lingered in the minds of the simple folk of this remote nook.

(180)

This reveals the framework in which he has told the story. He has delivered the episodes or incidents in terms of the creeds of old Catholicism and its related superstitions, including the retributive justice of God. Thus, even when the "son and heir" of the Squire sees the allegorical marble of "death" and commits suicide using a pistol, "though his reason for the act was absolutely inexplicable to the outer world" (182), the narrator insinuates to his hearers that the Squire knew the scandal had much to do with his sin. By the directive power

of narration, the narrator clearly accounts for the son's death in relation to retribution for the "Death's-Head" episode. With respect to people's responses, the narrator repeats that they have looked on the case as "retribution upon the ambitious lord for his wickedness, particularly that of cursing the bones of the holy men of God" (182). Finally, the narrator reports that the Squire himself died, "some say like Herod, of the characteristics he had imputed to the inoffensive human remains" (182). But the narrator's plotting is not finished yet. After the retributively just death of the Squire, it is also reported by the narrator that "the title was extinct, and now not a relative or scion remains of the family that bore his name" (182). This suggests the final moral messages from the Bible on which the story has been dependent and with which it will conclude.

From the following episode about "a venerable dissenter," we can see the material source of this story. The narrator describes how after the Squire's funeral "a venerable dissenter, a fearless ascetic of the neighborhood" (182), preaches a sermon. The text which the dissenter uses is from the Book of Isaiah (XIV. 10-23):

Art thou also become as we? Art thou become like unto us? Thy pomp is brought down to the grave, and the noise of thy viols: the worm is spread under thee, and the worms cover thee. How art thou fallen from Heaven, O Lucifer, son of the morning! How art thou cut down to the ground, which didst weaken the nations. . . . I will rise up against him, saith the Lord of hosts, and cut off from Babylon the name, and remnant, and son, and nephew, saith the Lord.
(182-3)

Though somewhat altered from its original sources, the quotation still conveys the same admonitory messages of God against the wicked. The dissenter, repeating them, preaches to the people how natural it is that "the Lord of the hosts" has planned the "sweeping" out of evildoers "with the broom of destruction" (Isaiah. 14:23).

Such religiously moralistic pattern is typical of Hardy's genealogical fiction. It is as if the transgressors are all doomed to be exterminated from the text in one way or another, producing a peaceful sense of coherence or unity. Closed structures of literary works dealing with religious themes will necessarily contribute to conserve order and stability in society. However, it is also true that, in the late Victorian age, agnosticism was widespread. According to Jan Jedrzejewski, Darwin's *On the Origin of the Species* (1859) and the dispute about evolution held between Thomas Henry Huxley and the Bishop of

Oxford, Samuel Wilberforce, or the publication of *Essays and Reviews* (1860) had already undermined "many of the basic tenets of the traditional understanding of Christianity, such as the history of Creation and the direct Divine inspiration of the Bible" (11).³

III

The narrator of "The Doctor's Legend" says, "I give the superstition for what it is worth" (182). Concerning the moral value of the story, Pamela Dalziel has also argued that the story "is less susceptible to narrow-minded moralistic misinterpretation, and it is certainly true that the overt moral allegory emphasizing the inevitability of judgement and the ultimate downfall of the wicked would be difficult to misconstrue" (xxviii). However, to interpret this story consistently is not so easy. Considering this problem, Dalziel has pointed out that:

In so far as the story can be read as a moral fable its central 'message' seems clearly, like the narrative itself, to be 'thrown back into a second plane or middle distance.' (xxix)

This ambivalence or secondariness of the moral message is significant, since it may reflect Hardy's doubt about the value of moral discourse. In fact, he says in the latter part of the aforesaid letter to Herbert Pentin: "it is extraordinary how firmly it [retribution] was believed in by the old men who used to repeat it to me when I was young."

Particularly, Hardy's interest lies in the elements of "artificiality" and "fictionality" immanent in the creed and even the Bible narratives themselves. His biography describes Hardy noting "evidences of art in Bible narratives":

They are written with a watchful attention (though disguised) as to their effect on their reader. Their so-called simplicity is, in fact, the simplicity of the highest cunning." (Life 222)

The word "art" implies not simply the "artistic," but also the "artful" or "artificial" – that is, the "intentional," the "not natural." It might also include the magic arts which can dexterously change "what Nature offered" (222), something less ordered and rather chaotic, into a more consistent, understandable and organized form. Hardy always had in mind this question about Bible narratives: "Is not the fact of their being so convincing an argument not for their actuality, but for the actuality of a consummate artist who was no more content with what Nature offered than Sophocles and Pheidias were content?" (222)

In view of Hardy's own comment, it is evident that the fiction based on Biblical discourse does not necessarily represent the "actuality" of life or "what Nature offered," which the novelist really wants to describe. Such fiction is merely a secular reproduction of Bible narratives. For Hardy, an affected and dexterous style of "the highest cunning" is not art. Such an artificial manipulation of stories sacrifices, for the sake of the unity and beauty of the texts, the possibility that other events than the pre-arranged ones may happen and exist in the texts. Instead of such a "dead style" (borrowing his own expression), Hardy once presented his confirmed idea of "a living style," one which he has "long held, as a matter of common sense, long before [he] thought of any old aphorism bearing on the subject: 'Ars est celare artem'" (*Life* 138). According to him, "[the] whole secret of a living style and the difference between it and a dead style, lies in not having too much style – being – in fact, a little careless, or rather seeming to be, here and there" (138). This "brings wonderful life into the writing" (138).⁴

From such a point of view, we can gradually see the true reason why Hardy has the narrator tell such a moral story. At the end of the telling, the narrator himself subverts the narrative authority of such didactic tales. On the surface, the story-line seems to have been tightly clinched with some "moral" words from the dissenter. However, an accompanying explanatory description of the dissenter by the narrator turns our attention away from the justice of Christian morality. According to the narrator, the dissenter has neither moral sense nor qualities of any kind. He preaches just an ironic sermon because he "had been deprived of his opportunities through some objections taken by the peer" (182). In a word, the sermon is not offering a social message, but is nothing other than a private expression of his grudge and urge to revenge. He has no intention of teaching a moral lesson to the people. In consequence, the expected moral message of the story comes to nothing. The sermon placed at the close apparently giving moral authority to the narrative does not really produce such effect. Ironically, the didactic story not only contains an immoral element but also relies on that for its moral authorization. The narrator has finally fissured his story by trying to underline it.

Another deconstructive aspect of the narrator's Christian moral recitation is foregrounded. It may also clearly reflect Hardy's skepticism about the justice of Christian morality through the voice of the narrator. After telling his didactic story, the narrator questions the dis-

sender's behaviour as a Christian moralist:

Whether as a Christian moralist he was justified in doing this I
leave others to judge. (183)

Here the narrator leaves the final judgement about the dissenter's cold-hearted and mean attitude in others' hands, ending his narrative at this point. Such a confusing and contradictory narratorial comment prevents the audience from constructing a definite or unified meaning of the whole story. For now we have found two kinds of dynamics working in the story – one which is in accordance with the Christian moral discourse, and the other which questions and deconstructs it. As a result, as Rabinowitz says, though the narrative audience is usually supposed to "suspend disbelief willingly" (95-6), it is no longer possible for us to believe that the morality of the story is "authentic" and above all, "justified" in a simple, conventional way. The narrator himself has deconstructed the unified sense of his narrative and besides, has entrusted its closure to an infinite of "others." He has already given up control of the plot that has been supposed to lead to the *telos* or one moral end. Finally the implied author presents himself in the text and describes the condition of the narrator (the doctor) and his listeners:

Here the doctor concluded his story, and the thoughtfulness which
it had engendered upon his own features spread over those of his
hearers, as they sat with their eyes fixed upon the fire. (184)

At the end, there is nothing left but this "thoughtfulness." We could say that it has spread all over the text, and probably may even go beyond it limitlessly, no one providing any simple and decidable explanation. The excess of equivocal and uncertain thoughtfulness has made it almost impossible to make sense of it. What is worse, owing to a complete silence (though eloquent in meaning), we can not even gain a hint of a possible unified interpretation. There remains just a blank or a sense of ambiguity in the text.

Traditional didactic fiction has been considered to "instruct" some morality or ethics to the audience or readers. However, this story does not do any such thing. On the contrary, it collapses the common value of order by not offering any judgement nor explanation on the conclusion of the story. This is partly because the narrator does not use any conclusive remarks conventional in traditional didactic fiction. His silence makes the story thoroughly unable to accomplish any expected

social moral function. This structural ambivalence and open-endedness, which is obviously quite different from the simple and univocal form of traditional Victorian realist fiction, reveals a new horizon beginning to be seen in the literature of that period. It is also voiced by the Squire's son who suggests the "errors" in Christian creeds (178). The presence of such a minor voice contradicting the apparent aim of the text should not be undervalued. Originally, as is the case with the poor widow, the son has been devised as only one of the instruments of the plot, and the depth of his actual life is bound to be ignored. His role in the story is to be victim of retribution, and nothing more. The narrator deliberately notes: "Since his mother's death he had been much depressed, and seemed to suffer from nervous debility" (180). Such a characterization is propitious to the unhindered movement of the intended plot. On the night when he kills himself, he is drunk (181). He has literally lost his own sense or free will. As is often said of Hardy's characters, he has become a "machine" or a "puppet."⁵ At the sight of the death-like marble, the reminder of the past episode, he only cries in mad and maudlin accents: "I've seen it before!" and "Where? When?" and then disappears from the text (182).

Rather, it would be better to say that the son is blotted out of the text because of the need to complete the Christian plot. In short, "narrative" kills him. Here again the narrator's compelling narrative procedure comes to the surface. For, as regards the son's suicide, the narrator's explanation of a cause-and-effect in the matter is clearly not convincing enough. There is a blank or gap of several hours in the text which the narrator himself can not fill (182). Only the literal fact of his death is conveyed to us, and the details of the incident are not referred to in the least. The narrator tells only what suits his purpose, and the plot moves on mechanically. The living voice or actual life of the son goes completely unnoticed. It is by no means the "mimetic" observation but the absence of the son that makes the narrator's unified interpretation possible. Then, we can understand one of meanings of the errors which the son has mentioned earlier. They are suggesting the anti-humanistic character of Christian creeds. With such unreasonable and cruel creeds, human beings are nothing more than the victims. The son's idea may also be Hardy's own: "Catholicism pointed to the conception of Humanity without realizing it" (*Literary Notes* 72). Such a protest from inside the text will surely be applied to the narrative itself as agent.

In the story, the Squire's son should have presented himself as a victim, but the traces of his voice threaten the narrative authority. This deconstructive phenomenon is similar to what Jean Jaques Lecercle calls "violence of style," which lets "the minor voices engage in their babble/Babel" so as "not to erase the contradictions from the text" (154). As Lecercle also points out, this contradiction in Hardy has been criticized by academic critics as a series of "defects." However, this so-called "polyphonic" style has a more positive function. According to Lecercle, it is "faithful to the violent reality of language" (154). In this case, the minor voice of the son has become "the subject of violence" to the didactic story (153).

IV

It is indeed true that Hardy was concerned with problems of textuality. He often says in his prefaces that novels are "not convictions nor arguments." For Hardy, art is not what is deterministic nor forcibly imposed by an orderly authorial narrative, but what is free and allows a series of "moments of vision." The idea of a "living style" in the text makes these apparent. It is one of Hardy's challenges to the peremptoriness of the letter or conventional narrative.

However, what is more important as a consequence is that the resultant style is also an embodiment of the loss of traditional belief in order. Samuel Hynes says that "style is a metaphor for belief," and that "the acceptance of conventions implies the acceptance of the idea of order which produced them" (173). As we have observed, the conventional style, together with the didactic messages conveyed by it, has collapsed. Interestingly, it is at this very moment when Hardy faces a new and most significant problem. Till then, probably, he has simply thought that the subversion of social discourse could liberate the human mind from a puppet-like condition. The characters in literature were thus far nothing but victims of the coercive letter, or narrative. But, once they are given freedom from the restraint of social order, we are compelled to realize that a vaster, more mysterious darkness surrounding human existence prevails. Even when the characters are freed from narrative authority, one problem or an enigma still remains unsolved. Or rather, freedom in a true sense complicates our cognition of the world. The problem is: "What killed the Squire's son?" If his death was not caused by retribution as explained by the narrator, what really compelled the son to commit suicide? Here we face the truly inexplicable and learn that the social discourse appropri-

ated by the narrator is just a means for explaining it away in terms of the cause-and-effect. In consequence, we are given a glimpse of another, uncanny realm beyond all human signification – what George Steiner calls “tragic unreason” (7):

(. . .) the forces which shape or destroy our lives lie outside the governance of reason or justice. Worse than that: there are around us daemonic energies which prey upon the soul and turn it to madness or which poison our will so that we inflict irreparable outrage upon ourselves and those we love. (7)

Now we can finally understand the true meaning of the Doctor’s and his listeners’ silent thoughtfulness. It represents the rational Victorian’s fear of “the Unknowable,” to use Herbert Spencer’s words.⁶ Put another way, it shows the collapse of their sense of order. At this moment, unprotected by any traditional metaphysical ideas, they experience the absurd reality of the world indifferent to human sufferings. Concerning the definition of the term “absurd,” here it means not “ridiculous,” but “the sense of metaphysical anguish” which Martin Esslin exemplifies by quoting Ionesco’s essay on Kafka (23):

Absurd is that which is devoid of purpose. . . . Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless. (23)

The absurd modern world sports with human beings and brings them “agony, darkness, death also” without any particular purposes or reasons (*Life* 148), just as the Greek gods had done. What is worse, there are no responses whatever from such an unknowable world, however appealingly human beings may ask for a merciful explanation of things. Hardy repeats and develops the idea further in *Tess* published in the same year. Here too, we are not given any reasonable explanation for the cause of Tess’s rape. The narrator only asks:

Why it was that upon this beautiful feminine tissues, sensitive as gossamer, and practically blank as snow as yet, there should have been traced such a coarse pattern as it was doomed to receive; why so often the coarse appropriates the finer thus, the wrong man the woman, the wrong woman the man, many thousand years of analytical philosophy have failed to explain to our sense of order. (57)

Why does the tragic event fall upon such an “innocent” girl as Tess? This is quite the same question as that posed when the Squire’s son

dies seemingly because of his father's sin. In both cases, "many thousand years of analytical philosophy have failed to" answer it "to our sense of order." The narrator of *Tess* mentions the interim possibility of "retribution" again in the text. But he is also aware that it "does not mend matter" (57).

As Hardy notes in *The Return of the Native* (1878), some Victorians had already noticed or been forced to admit the dark reality of the world before the 1890s:

The truth seems to be that a long line of disillusionive centuries has permanently displaced the Hellenic idea of life, or whatever it may be called. What the Greeks only suspected we know well; what their Aeschylus imagined our nursery children feel. That old-fashioned revelling in the general situation grows less and less possible as we uncover the defects of natural laws, and see the quandary that man is in by their operation. (132)

However, they avoided seeing the truth and invented an illusionary order or logic for the purpose of gaining a "solace" or "relief" (296). But, after God's death due to the pervasion of Darwinism, as Rutland says, quoting C. C. J. Webb, "it would almost inevitably follow that individual members of any species, and therefore human beings among the rest, would come to be envisaged rather as transitory embodiments of relatively abiding types than as themselves the supremely important realities for the sake of which the whole process exists" (55-6). In the 1880s, Hardy develops the idea further and says in his experimental novel, *Two on a Tower* (1882): "Nothing was made for man." He reaches the conclusion that in the world of the 1890s, as Tess says, most people have started living on "blighted" apples (21). They "had eaten of the tree of knowledge" (81). Hardy also felt "the ache of modernism" as acutely as Tess (98). The pain concerns both the loss of a sense of order and the revelation of the "nothingness" of human existence itself. It is apparent that these are what the narrator and his listeners in "The Doctor's Legend" recognize in the last scene. Thanks to the loss of power in their speech, now they can no more invent narrative for "the world's false sleep" (Giordano, Jr. 39). However, Hardy says later that "what is to-day, in allusions to the present author's pages, alleged to be 'pessimism' is, in truth, only such 'questioning' in the exploration of reality, and is the first step towards the soul's betterment, and the body's also." According to him, his is not pessimism but "evolutionary meliorism."⁷

Thus, the Victorian novelist opens the door to the absurd in order to

struggle with it. Rather, in this respect, Hardy is far beyond the Victorian. For example, as David Daiches suggests in his *Some Late Victorian Attitudes*, Alfred Tennyson says: “If I ceased to believe in any chance of another life, and of a great Personality somewhere in the Universe, I should not care a pin for anything” (Quoted in Giordano, Jr. 183). On the other hand, concerning Hardy, Giordano, Jr. says: “he felt that modern man must look honestly at his predicament, if he would improve it” (40). In fact, Hardy negates the possibility of another life and Providence in *Tess*:

“(. . .) Tell me now, Angel; do you think we shall meet again after we are dead? I want to know.”
 He kissed her, to avoid a reply at such a time.
 “O Angel – I fear that means no!” said she with a suppressed sob.
 “And I wanted so to see you again – so much, so much! What – not even you and I Angel, who love each other so well?” (311)

This strong attitude of him is nearer to that of the writers of the later period. His idea in writing is that an artist must be “five and twenty years ahead of his time, if he offends his conventional friends.”⁸ It is no wonder, then, that from about this time on, Hardy, like Nietzsche, or the other modern twentieth-century existentialist philosophers and novelists such as Camus and Sartre, considers “the problem of human existence” in the insensate universe to be the most important one that artists should take up in their works. Hardy is in some sense “a latter-day prophet, crying out in the wilderness of modern life to a threatened community” (Giordano, Jr. 17). He repeats the same theme in his later novels and says it again and again in his poem and prefaces: “If way to the Better there be” beyond pessimism, “it exacts a full look at the worst (*In Tenebris II*).” It is just this kind of philosophical paradox and Hardy’s warning to contemporary Victorians that we should understand in the “thoughtfulness” described at the close of “The Doctor’s Legend.”

Notes

- ¹ In a poem named “Heredity,” Hardy personifies heredity, describing its eternal durance, cyclicalty and omnipotence. “I AM the family face; / Flesh perishes, I live on, / Projecting trait and trace / Through time to time anon, / And leaping from place to place / Over oblivion” (1-6).
- ² J. O. Bailey says in his fine essay that “as in Hardy’s life to some extent, in some poems, and in these novels, heredity is the villain” (18). Bailey points

out some interesting scientific articles and books as the direct sources of Hardy's thinking about heredity. Among them, in particular, August Weismann's *Essays on Heredity* (1889) is actually mentioned as being in his reading lists in Hardy's biography.

- ³ For detailed information on the background of Hardy's thought and the late-Victorian intellectual movement, see Rutland.
- ⁴ According to *The Life of Thomas Hardy*, Hardy has come to have this idea by 1874. Quoting a poem by Robert Herrick, he says that his idea of "the living style" comes directly from it.

A sweet disorder in the dress . . .
A careless shoe-string, in whose tie
I see a wild civility,
Do more bewitch me than when art
Is too precise in every part.

- ⁵ The word "puppet" is frequently used in Hardy's later novels and also in his epic drama *The Dynasts*. Writing to Edmund Gosse, he calls Jude "my poor puppet" (*Later Life* 41).
- ⁶ Hardy was impressed by Spencer's book *First Principle* in his early twenties. In 1888, he replied to Rev. Dr. Grosart: "Perhaps Dr. Grosart might be helped to a provisional view of the Universe by the recently published *Life of Darwin*, and the works of Herbert Spencer and other agnostics" (*Early Life* 269). The word "the Unknowable" is, in fact, appropriated by Hardy later in *The Dynasts*.
- ⁷ This argument is actually found in 'Apology' from *Late Lyrics* and *Earlier* published in 1922. But Hardy's denial of being called a "pessimist" is thoroughly consistent throughout his career. His questioning attitude is also seen in *Tess's* preface: "If an offence come out of the truth, better is it that the offence come than that the truth be concealed."
- ⁸ See Evelyn Hardy and F. B. Pinion, *One Rare Fair Woman*, 26.

Bibliography

- Bailey, J. O. "Heredity as Villain in the Poetry and Fiction of Thomas Hardy." *Thomas Hardy Yearbook*. Eds. J. Stevens Cox and G. Stevens Cox. Guernsey: Toucan Press, 1970: 9-19.
- Bjork, Lennart A., ed. *The Literary Notes of Thomas Hardy*. Goteborgs: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1974.
- Booth, Wayne. C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Random, 1984.
- Chambers, Ross. *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. 3rd ed. Harmondsworth: Penguin, 1991.
- Gilmartin, Sophie. *Ancestry and Narrative in Nineteenth-Century British*

- Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Giordano, Jr., Frank R. “*I’d Have My Life Unbe*”: *Thomas Hardy’s Self-destructive Characters*. Alabama: University of Alabama Press, 1984.
- Hardy, Evelyn and Pinion, F. B. *One Rare Fair Woman*. Coral Gables, Fla.: University of Miami Press, 1972.
- Hardy, Florence. *The Life of Thomas Hardy*. London: Studio Editions, 1994.
- Hardy, Thomas. *An Indiscretion in the Life of an Heiress and Other Stories*. Ed. Pamela Dalziel. Oxford: Oxford UP, 1994.
- . *Tess of the d’Urbervilles*. Ed. Scott Elledge. London: Norton, 1991.
- . *The Return of the Native*. Ed. James Gindin. London: Norton, 1969.
- . *Two on a Tower*. Ed. F. B. Pinion. London: Macmillan, 1992.
- . *The Complete Poems of Thomas Hardy*. Ed. James Gibson. London: Macmillan, 1994.
- . *The Collected Letters of Thomas Hardy*. Eds. Richard Little Purdy and Michael Millgate, 7vols. Oxford: Clarendon Press, 1978-88.
- Hynes, Samuel. “The Hardy Style.” *Thomas Hardy: Poems*. Eds. James Gibson and Trevor Johnson. London: Macmillan, 1979. 168-80.
- Jedrzejewski, Jan. *Thomas Hardy and the Church*. London: Macmillan, 1996.
- Lecerle, Jean Jacques. “The Violence of Style in *Tess of the d’Urbervilles*.” *Tess of the d’Urbervilles*. Ed. Peter Widdowson. London: Macmillan, 1993. 147-56.
- O’Toole, Tess. *Genealogy and Fiction in Hardy*. London: Macmillan, 1997.
- Rabinowitz, Peter J. *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Ithaca: Cornell UP, 1987.
- Rutland, W. R. *Thomas Hardy: A Study of his Writings and their Background*. Tokyo: Senjo, 1936.
- Steiner, George. *The Death of Tragedy*. London: Faber and Faber, 1961.

世紀末の「夜の子供たち」

『ドラキュラ』におけるアブジェクションの作用

岩田 美喜

Bram Stoker の *Dracula* (1897) は、ヴィクトリア朝イギリスにおける吸血鬼文学の嚆矢ではもちろんない。J. M. Rymer による *Varney the Vampire, or the Feast of Blood* (1847) や、ストーカー自身も『ドラキュラ』執筆の際に大いに参考したと思われる Sheridan Le Fanu の “Carmila” (1872) などの先行作品群は、既に世に出てから一定の時を経ていた。また、『ドラキュラ』より一年遅れて出版された H. G. Wells の *The War of the Worlds* に登場する火星人が人間の血液から栄養を取る一種の吸血鬼として描かれていることから、吸血怪物が当時のイギリスの想像力にとってはそう珍奇なものではなかったことが分かる。しかし、以後の吸血鬼のイメージを完全に決定するほどの影響力を持っていたのは、『ドラキュラ』とってまず間違いない。フロイトの言葉を用いるならば、『ドラキュラ』は類書のいずれにも増して「無気味なもの (das Unheimliche)」だったということになる。フロイトによれば「無気味なもの」とは、本来は自らが慣れ親しんでいるもの 換言すれば抑圧しているものが <他者> として外部から投影されたものである。¹ 即ち、ドラキュラの恐怖の少なくとも一端は、彼が世紀末ロンドンの文化的イデオロギーが抑圧した負の側面を体現していることにあるのだ。

The Daily Mail の 1897 年 7 月 1 日号に掲載された書評は、同時代の読者が既に似たような印象を抱いていた可能性を示している。その記事は、*The Mysteries of Udolpho, Frankenstein, Wuthering Heights* や “The Fall of the House of Usher” など、種々のゴシック小説を引き合いに出した上で、「『ドラキュラ』はこの中のどれよりも、その陰鬱な魅惑に愕然とさせられる作品」と位置づけ、「いつか我々がこの怪奇的で恐ろしい物語のことを思い出して、それに付きまといられる時が来るに違いない」と述べている (Auerbach and Skal 363-4) 『ドラキュラ』の「記憶 (recollection)」が我々に「付きまとう (haunt)」だろう、と語っ

ている点で、この匿名の人物は精神分析的な解釈を先取りしていると言えるかも知れないし、また作品の時間的耐久性を予期していることは慧眼であろう。しかし、精神分析的な読みをするというのであれば、『ドラキュラ』と比較すべき作品は他にある。この小説は「アッシャー家の崩壊」よりも寧ろ“William Wilson”に近いであろうし、また何よりも Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (1891) と、様々な文化的背景を共有しているのだ。ストーカーとワイルドは共に 19 世紀の半ば、未曾有の大飢饉がアイルランドを襲った直後にダブリンに生まれ、同時期にダブリン大学トリニティ・カレッジに通い、やがて世紀末のロンドンで文名を上げた。二人は当時のアイルランドに典型的なロンドン文化人であり、いわばイギリス社会における内部の部外者だったのである。そこで本論では、『ドラキュラ』と『ドリアン・ 그레이の肖像』を比較分析しながら、当時の文化的な文脈においてドラキュラが表象していたものが何なのかを検討したい。吸血鬼ドラキュラは、恐るべき侵略者であると同時に彼を退治する男達の分身でもある。彼の <加害者でもあり被害者でもある> という分裂した状態は、イギリス社会で生きるアイルランド人が抱いていたであろう <同化 / 排除> の相反する心的傾向を反映しているのではないだろうか。そしてこの二重性は、アイルランド人と同様にヴィクトリア朝社会ではマイノリティであった女性のうちに 具体的には、作中でドラキュラに狙われるルーシーとミーナの描かれ方に 最も顕著なのである。

I

『ドラキュラ』は、イギリスが帝国を拡大し続ける中で産み落とされた、植民地主義のネガ的表象であると言われる。弁護士ジョナサン・ハーカーはロンドンに移り住もうというドラキュラ伯爵との不動産取引のため、婚約者ミーナを故国に残してトランシルヴァニアを訪れる。しかし伯爵の正体を知ったハーカーは、吸血鬼をロンドンに移住させる手伝いをしてしまったことを悔やみ、ドラキュラ城からの脱出を試みる。一方ミーナはハーカーが音信不通である上に、友人のルーシー・ウェステンラが原因不明の衰弱をしていることで胸を痛めている。ルーシーは人知れずロンドンに侵入したドラキュラに狙われており、周囲の男達による輸血でもって生きながらえている。彼女には夫のゴダルミング卿の他、シューワード医師とクインシー・モリスというかつて彼女に求婚をした二人の男、さらには医師の恩師ヴァン・ヘルシング教授がついているが、彼等の防戦も虚しくルーシーは吸血鬼によって命を落とす。ルーシーの死後、ミーナと結婚

したハーカーが一行に加わって互いの情報が一致すると、五人の男達は次に狙われたミーナを守りながら攻撃に転じる。ドラキュラがイギリスから逃亡すると、彼等はトランシルヴァニアまで追ってゆき、最後には吸血鬼を退治する。小説中で海を渡ってイギリスを攻撃しにやって来るドラキュラは、あらゆる仮想敵国の象徴であり、特に具体的には、1881年以降大量にロンドンに流入した東欧ユダヤ人を表しているのだと、多くの批評家達が指摘してきた。² 確かにこうした分析は、『ドラキュラ』の物語を概観する限り、妥当なものに思われる。ハーカーは、ドラキュラの容姿を「筋骨たくましい鷲鼻で、高く薄い鼻柱と大きな鼻腔を持ち、額は高く突き出ている」と記しているが、これは当時の典型的なユダヤ人の描写である(21)。そもそも、ドラキュラが東欧トランシルヴァニアの貴族であり、ドラキュラ城は「国の最東端に位置し、カルパティア山脈の中央、トランシルヴァニア、モルダヴィア、ブコヴィナの三国国境地帯であり、ヨーロッパでもっとも野蛮かつもっとも知られていない地域の一つ」だという設定が、ロシアの国境地帯からはるばる海を渡ってきたユダヤ難民を彷彿とさせるかも知れない(3)。³

『ドラキュラ』に見られるこうしたゼノフォビアは、実際はイギリス自身の他国への攻撃性が対象化されたものであり、Stephen D. Arata が指摘するように「伯爵のオクシデンタリズムはイギリスのオリエンタリズムを模倣し逆転させたもの」に過ぎない(470)。ただし、ストーカーがイギリスの最も古くからの植民地であったアイルランドの出身だという事実は、この解釈にアレタが述べている以上の複雑性を付与しているように見える。アレタは、「野蛮人」としてのドラキュラの描写はヴィクトリア朝におけるアイルランド人の表象とも一致しており、「ドラキュラのイギリス侵略は、止むことのないアイルランド人の蜂起を思い起こさせただろう」と分析している(469)。アレタがドラキュラの中に隠されたアイルランド人の怒りを読みとることは恐らく正しいのだろうが、彼はそうした戦略が極度にマゾヒスティックなものであることを忘れていた。というのも、これはイギリス人に対し想像上の報復を果たし、また警鐘を鳴らすことにはなるが、同時に自らのアイデンティティを怪物的で忌むべきものだと思えることにもなるからである。つまり、ドラキュラ伯爵には、自らを声高に主張すると同時に否定するという、二律背反的な心的傾向が投射されているのである。

おそらくストーカーは『ドラキュラ』執筆時に、このような分裂した怪物的な自己を持つキャラクターを一人、記憶の何処かで意識していた。ド

リアン・グレイである。ストーカーが『ドラキュラ』執筆のための資料収集を始めたのは1890年で、『ドリアン・グレイの肖像』が出版されたのは1891年である。また、ストーカーの妻フローレンスはワイルドがオックスフォード在学中の恋人でもあった。ストーカーは1888年よりダブリンからロンドンに移り住み、ライシウム劇場で名優 Sir Henry Irving のマネージャーをやっていたため、ロンドンの演劇愛好者たちは「幕間にはワイルドがブラム・ストーカーの肩に手を回し・・・[芝居が]終わればワイルドが階段でフローレンス・ストーカーの手にキスを」しているのを見ていた (Belford 80)。ストーカーが当時のことを回想した *Personal Reminiscences of Henry Irving* (1906) では、奇妙なほどにワイルドの存在は払拭されているが、ワイルド側の資料を調べると二人の間には浅からぬ関係があったことが分かる。1889年の3月には既に、ワイルドは「親愛なるブラム、妻は体調が優れず Brighton へ10日間の静養へ行ったが26日は僕だけでも夕飯に呼ばれるよ」と書き送っているため、彼等の家族ぐるみの付き合いは、ストーカーがロンドンにやって来た当初から始まったものであろう (*Collected Letters* 394)。また彼は *The Happy Prince* (1888) や *Salomé* (1893) が出版された時には、それぞれフローレンスに贈呈する旨の手紙を残しているため、ワイルドが1895年の同性愛裁判とそれに続く強制労働とでロンドン社会から事実上抹殺されるまでは、この関係は続いていたのだらうとも思われる。Talia Schaffer は、この『ヘンリー・アーヴィングに関する個人的回想』におけるワイルドの不自然な扱いに着目し、ドラキュラ伯爵はワイルドを描いたものだとした。

ドラキュラの身体的特徴とワイルドのそれを二重写しにし、伯爵とハーカーの関係にワイルドとストーカーの潜在的同性愛関係を見て取るシェーファーの論は、少々大胆に過ぎるように思われる。しかし、*The Yellow Book* を模して黄色い表紙で出版された『ドラキュラ』には確かに、ワイルド的な世界観を彷彿とさせる場面が幾つか挿入されている。例えば第三章で、うたた寝をしていたハーカーが三人の女吸血鬼に襲われそうになった時、伯爵は意外にも怒りを爆発させて彼女たちを叱責し、止めさせるのである。

But the Count! Never did I imagine such a wrath and fury, even to the demons of the pit. . . . In a voice which, though low and almost in a whisper, seemed to cut through the air and then ring round the room as he said:—

“How dare you touch him, any of you? How dare you cast eyes on him when I had forbidden it? Back, I tell you all! This man

belongs to me! Beware how you meddle with him, or you'll have to deal with me.” (41)

「この男は私のものだ」と述べて彼女たちを脅す伯爵には、同性愛的な匂いが強く漂っている。しかし同時にこの潜在的な同性愛関係は、性愛的な関係というよりは同一化願望が色濃いもののように思われる。というのも、ハーカーの血を欲する女吸血鬼達が明らかに「色目を使」って彼に性的誘惑を試みているのに対し、伯爵の方はこれほどの怒りを見せたにも拘わらず、積極的に彼の血を吸おうとすることは最後まで一度もないからである。このことについては後述するが、ルーシーやミーナを襲う伯爵に過剰なまでの性的陵辱のイメージが加味されるのとは対照的である。「彼に手を出すならば、私を相手にしなければならぬ」という伯爵の言葉は、ハーカーと彼とが実は似た存在ではないかという可能性を仄めかしている。ドリアン・グレイと彼の肖像のように、伯爵とハーカーはお互いが鏡像の関係にあるのではないだろうか。

ドラキュラ城に到着してすぐ、ハーカーは奇妙なことに気がつく。城内の何処にも洗面台にさえ鏡が存在しないのである。そのため彼は「自分の鞆から小さな髭剃り用の鏡を出さなければならなかった」のだが、この鏡のエピソードは二人の関係を分析する上で、重要な意味を持っていると思われる(23)。ハーカーはこの自分で持ち込んだ鏡のおかげで、吸血鬼は鏡に映らないという特徴を発見する。

I only slept a few hours when I went to bed, and feeling that I could not sleep any more, got up. I had hung my shaving glass by the window, and was just beginning to shave. Suddenly I felt a hand on my shoulder, and heard the Count's voice saying to me, "Good morning." I started, for it amazed me that I had not seen him, since the reflection of the glass covered the whole room behind me. In starting I had cut myself slightly, but did not notice it at the moment. Having answered the Count's salutation, I turned to the glass again to see how I had been mistaken. This time there could be no error, for the man was close to me, and I could see him over my shoulder. But there was no reflection of him in the mirror! The whole room behind me was displayed; but there was no sign of a man in it, except myself. (27)

鏡に映らぬ伯爵に背後から肩を叩かれ、驚いたハーカーはドラキュラ伯爵の姿を確かめようとして鏡を覗き込む。しかしそこに彼が認めたのは自分自身の姿でしかない。つまりこの作品においては、鏡という小道具を通して、一見対立する二人が実は分身であることが暗示されている。

これは、『ドリアン・グレイの肖像』と比較検討したときに取り分け興味深い要素である。というのも、ワイルドの小説は肖像が本人の「魂の鏡」であることをテキストで明示しているからである。美青年ドリアンは恋人のシビル・ヴェインをごく自己中心的な理由で捨てた後、自分と生き写しの肖像画にこれまでは存在していなかった醜く残酷な微笑が浮かんだのを認める。彼は肖像画の変化にしばしば悩むが、その直後にヘンリー卿からシビルの自殺を伝えられ、結局以下のような考えに行き着くことになる。

This portrait would be to him the most magical of mirrors. As it had revealed to him his own body, so it would reveal to him his own soul. And when winter came upon it, he would still be standing where spring trembles on the verge of summer. When the blood crept from its face, and left behind a pallid mask of chalk with leaden eyes, he would keep the glamour of boyhood. Not one blossom of his loveliness would ever fade. (84)

この作品にしばしば用いられる自由間接話法でもって、ドリアンはこのように決心すると、昼間は棺の中で眠るドラキュラ伯爵よろしく自分の肖像画に金色の刺繍が施された紫色の棺衣を掛けて、彼以外誰も立ち入ることの出来ない今や埃だらけの子供部屋へと運び込んでしまう。しかし、悪癖を重ね肖像が醜く変化する度に、彼は肖像が一種の鏡であることを自ら確認するような行動を取る。ドリアンは家人の目を盗んでこっそりと子供部屋に入ると、ヘンリー卿から送られた手鏡を持って絵の前に立ち、「キャンバス上の邪悪で老いた顔と、磨いた鏡の中から彼に笑い返す美しく若々しい顔を交互に見比べる」のである(99)。自我の邪悪な、或いは醜い側面だけを肖像に投射して、38歳になっても20歳の頃の若さと美しさを保っているドリアンは、既に人間ではなく怪物の領域に足を踏み入れている。場末の阿片窟の中年女が、シビルの弟であるジェイムズ・ヴェインに向かって「ねえあんた、プリンス・チャミングが私をこんな女にしてから、もう18年近く経つよ」と冷笑する時、老いと若さ、美と醜の対比は既に、ドリアンと彼の肖像画という自己完結的な範囲を飛び出している(148)。周囲の人間を搾取して自らの若さを保つドリアンは、その行為においてまさに吸血鬼になってしまっているのだ。吸血鬼同様に、ドリアンの魂は失われている。少なくとも、本人はそう認識している。彼は自分の肖像画を前に初めて己の美しさを対象として外部から認識したときに、「もしも自分がいつまでも若くて、絵が老けてゆくのだったら！そのためになら　そのためになら　何でも差し出そう！そうだ、差し出さないものなどない！自分の魂だって差し出すとも！」と祈る(26)。やがて絵に変化

が現れた時には、彼はその祈りが聞き届けられたことを、即ち自分が絵に魂を売り渡してしまったことを悟る。18年が経過してなお、ドリアンは老いたヘンリー卿が「魂など存在しない」と語るのを聞いて、「違うよハリー。魂というのは恐るべき実在なのだ。魂は売りも買いも出来るし、取引をして手放すことも出来るのだ」と反論している(164)。

皮肉なことに、彼を怪物的な存在にってしまった永遠の若さと美しさは、同時に彼の生命を支えるものでもあった。第16章で、姉の復讐を誓うジェームズに殺されかけたドリアンが、「自分はこんなに若いのだからそんな女と関係している筈がない」という理由で人違いを主張する場面はその端的な例である。画家バジル・ホールウォードが「ドリアン、君の純粹で輝くばかりの無垢な顔と驚嘆すべき未だ悩みを知らぬ若々しさを見ると僕は君に関する良くない噂など何も信じられない」と語るように、腐敗したドリアン of 生活を守っているものは、その腐敗の原因である彼の容貌に他ならない(117)。しかしやがてドリアンは、自らの手を放れて膨れ上がってしまったその美しさそのものが厭わしくなる。彼はかつてヘンリー卿から送られた鏡を手に取り、昔のように肖像画の前で自分の顔を映してみる。

Then he loathed his own beauty, and flinging the mirror on the floor crushed it into silver splinters beneath his heel. It was his beauty that had ruined him, his beauty and the youth that he had prayed for. But for those two things, his life might have been free from stain.
(167-8)

ドリアン of 吸血鬼的な側面が肥大化して自我の分裂が極限にまで達したとき、それは突然忌むべきものとなって彼自身に襲いかかるのである。彼は自ら鏡を割り、絵を切り裂こうとする。しかしそれは即ち自分自身を抹殺することである。鏡と肖像という、老醜と退廃を本人の肉体から排出する安全弁を自ら破壊した結果として、彼は醜く老いさらばえた死体となって肖像の下に転がることになるのである。

Declan Kiberd は、『ドリアン・グレイの肖像』に見られるこうしたドッペルゲンガー不安の一因を、作者自身の分裂したナショナル・アイデンティティにあると分析している。彼が指摘したように、ワイルドが抱いていたであろう二つの願い——イギリス社会に完全に同化したいという希望と、アイルランド人として固有のアイデンティティを主張したいという希望——は、同根でありながら何処までも相容れないものであり、小説中のドリアン of 最期はこのような状況下における作者 of 精神的な袋小路と恐らく

深い関係がある。絵を切り裂くことになるその夜、ドリアンは往来で通りすがりの人物が「あれがドリアン・グレイだ」と囁くのを耳にする。

He heard one of them whisper to the other, "That is Dorian Gray."
He remembered how pleased he used to be when he was pointed out, or stared at, or talked about. He was tired of hearing his own name now. Half the charm of the little village where he had been so often lately was that no one knew who he was. (167)

物語の始めでは、ドリアンはその若さと美しさを遺憾なく発揮することによってロンドン社交界に参入した。「あれがドリアン・グレイだ」と名指されることが即ち、イギリスの上流社会に受け入れられることであり、そこに同化することであった。しかし、その全く同じ若さと美、そして「あれがドリアン・グレイ」だという囁きが、今やドリアンをロンドンに居らくさせ、「自分のことを誰も知らない」小さな村に足繁く通わせている。かつて彼の武器であったものが、彼を他の人間と区別し、彼等の社会から疎外するものになっているのだ。「若さと美」とを「機知」という単語に置き換えれば、ドリアンの運命は驚くほどワイルド自身のそれに似ている。ストーカーは、ワイルドの没落を目の当たりにしていた『ドラキュラ』執筆当時には、まず間違いなく『ドリアン・グレイの肖像』を読んでいたし、多少なりともワイルドと同じような分裂する自意識を抱えていたように思われる。ドラキュラ伯爵とハーカーの二人は、ドリアンと同様に<同化/排除>の相反する傾向を示しているからである。

異文化社会に参入することにおいては、ドラキュラ伯爵はドリアンよりも慎重で思慮深いと言えよう。ロンドンに移り住むと決心したときに、彼は自らをイギリスに同化させるべく入念に下準備をしており、始めから名指しされることを好んでいないからである。ハーカーは、ドラキュラが英語で書かれた膨大な量の資料——歴史、地理、経済、政治などの書物からロンドン商工人名録や法律家人名録に至るまで——を持っているのを見て感嘆する。これらの本を眺める彼のところへやって来た伯爵は、英会話の練習をしたいから相手になってくれという。ハーカーは訝しがって「既に流暢な英語を話しているのに」と述べる。

"Not so," he [Dracula] answered. "Well I know that, did I move and speak in your London, none there are who would not know me for a stranger. That is not enough for me. . . . I am content if I am like the rest, so that no man stops if he see me, or pause in his

speaking if he hear my words, to say, 'Ha, ha! a stranger!' I have been so long master that I would be master still—or at least that none other should be master of me.” (23)

興味深いことに、ドラキュラはロンドン社会に同化することをはっきりと、支配することと結びつけてハーカーに語っている。「他の人間と同じようになる」という、一見主体を消すような逆説的手段でもってイギリスにおける自分の存在を確固たるものにする意図を、彼はイギリス人であるハーカーに示して憚ることがない。何故であろうか。それは、伯爵が三人の女吸血鬼に向かって宣言したように「彼は私のものだ」と考えているからではないだろうか。前述の鏡の挿話を鑑みるに、少なくとも作品の前半部においてはドラキュラとハーカーは分身の関係にあり、伯爵にとってのハーカーは、ドリアンにとっての肖像に近しいものなのである。半死半生でドラキュラ城を逃げ出したハーカーは、ショックによる脳炎を患った状態でミーナと結婚し、半ば廃人となってイギリスへと帰国する。ハーカー夫婦はある日偶然に街でドラキュラ伯爵を見かけるが、その時のハーカーの様子をミーナはこう記している。

The poor dear [Harker] was evidently terrified at something—very greatly terrified; I do believe that if he had not had me to lean on and to support him he would have sunk down. He kept staring. . . . Jonathan kept looking after him, and said, as if to himself:—

“I believe it is the Count, but he has grown young. My God, if this be so! Oh, my God! my God! If I only knew! if I only knew!” He was distressing himself so much that I feared to keep his mind on the subject by asking him any questions, so I remained silent. (157)

重要なことに、城を脱出したハーカーの髪は恐怖のために白くなっており、この時の彼はミーナに支えてもらわねばならないほど気力・体力ともに弱っているのみならず、実年齢よりも相当老けた容姿になっている。一方、当初は醜い老人であった伯爵が「若返っている」ことに打ちのめされるハーカー自身は、あたかも伯爵の老いを移植されたかのように萎びているのだ。ここで再び確認しておかねばならないが、ドラキュラはハーカーの血を吸ってはいない。彼はハーカーではなく、ルーシー・ウェステンラの血を吸って若返ったのだ。ハーカーの肉体的な変化は、伯爵の搾取の対象となったからではなく、彼の補食的本性を実際に目撃した恐怖とショックでのために生じたのであり、いわば彼の老いた肉体は伯爵の怪物性を映した鏡になっている。つまり、舞台がロンドンに移るまでのドラキュラと

ハーカーは、かなり厳密にドリアンとその肖像の関係をなぞっているのである。

だがそれでいて、この二組の精神的双生児が迎える結末はかなり異なっている。ドリアン・グレイの場合には、本体と分身の関係がはっきりしているため、簡潔な要約が可能である。本体であるドリアンは、ついには一人歩きを始めた怪物的自我に飲み込まれてしまい、醜く老いたドリアンの死体の傍らには、肖像という分身が残るのである。それに対しドラキュラとハーカーの場合は、こうしたダブルの関係が作品を貫徹してはいないのである。ドラキュラが暗躍しているときには、上述のようにハーカーは彼の穢れを替わってその身に引き受ける、伯爵のもう一つの自我である。ハーカーは自分の異常な体験を他人には信じてもらえないかも知れないという不安から、自分の体験そのものの真実性、ひいては自分自身にさえ不信感を抱いている。その意味では、彼は確固たる個を持つ人物というよりは伯爵の影のような存在なのである。しかし、死後に吸血鬼に成り果てたルーシーの魂をヴァン・ヘルシング教授らが救って以降、こうした二人の関係は稀薄になって行く。教授は、吸血鬼を殲滅するためにミーナを介してハーカーの体験談を聞き、これに科学的な見地から認可を与えるのである。教授に自らの存在と体験を認めてもらうことにより、ハーカーは自らが分身であることを脱却する。

She showed me in the doctor's letter that all I wrote down was true. It seems to have made a new man of me. It was the doubt as to the reality of the whole thing that knocked me over. I felt impotent, and in the dark, and distrustful. But, now that I *know*, I am not afraid, even of the Count. (170)

自分の関わったことが「現実」であるという裁可を得て、ハーカーはドラキュラの影であることを止め、「新しく生まれ変わった」ように感じる。「もはや伯爵であろうと恐れることはない」という彼は、己が実在であり自分自身の本体であるという自信に満ちあふれた男に変貌し、ミーナを驚かせることになる。かくして、相対的に弱体化したドラキュラは海路を使ってトランシルヴァニアへ逃げ帰るが、ハーカーを含めた五人の男達は容赦をしない。⁴ドラキュラの血を飲まされて彼と感応するようになってしまったミーナを守るべく、男達はドラキュラ城の麓まで彼を追いつめ、伯爵にとどめを刺す。物語の構造上実に適切なことに、彼の首を刎ねるのは、ジョナサン・ハーカーその人である。

But, on the instant, came the sweep and flash of Jonathan's great

knife. I [Mina] shrieked as I saw it shear through the throat; whilst at the same moment Mr. Morris's bowie knife plunged into the heart.

It was like a miracle; but before our very eyes, and almost in the drawing of a breath, the whole body crumbled into dust and passed from our sight. (330)

ハーカーに首を切り離された瞬間、ドラキュラの体は灰燼に帰し後には何も残らない。本体/分身の二項対立は逆転され、今や影に過ぎない伯爵は実体のない世界へ葬り去られる。『ドリアン・グレイの肖像』と『ドラキュラ』が共通に持っていた筈の怪物的自我に飲み込まれる恐怖は、後者においてはいつの間にか、それを退け切り離して、健全な自我を確立する物語に書き換えられてしまっている。シューワード医師から「並はずれて賢く、表情から判断して活気に満ちており……その上大変剛胆な男」と形容されるハーカーは、その理性の力をふるって本来自分自身のうちに備っていた筈のドラキュラの「無気味」さを、再び闇の世界へと閉じこめてしまうのである(201)。

いやそれどころか、ハーカーの中ではドラキュラなど最初から存在しなかったことになっている可能性すらが、小説の最終ページで暗示されている。ドラキュラ事件の七年後、今やミーナとの間に生まれた息子と三人で幸せに暮らすハーカーは、最後に「附記」として次のような記述を残している。

I took the papers from the safe where they have been ever since our return so long ago. We were struck with the fact, that in all the mass of material of which the record is composed, there is hardly one authentic document; nothing but a mass of type-writing, except the later note-books of Mina and Seward and myself, and Van Helsing's memorandum. We could hardly ask any one, even did we wish to, to accept these as proofs of so wild a story. Van Helsing summed it all up as he said, with our boy on his knee: —

“We want no proofs; we ask none to believe us! This boy will some day know what a brave and gallant woman his mother is. Already he knows her sweetness and loving care; later on he will understand how some men so loved her, that did dare much for her sake.” (332)

これは何とも狐につつまれたような結末である。というのも、このような記録の不確実性は作品の根底を揺るがしかねないからである。この小説の登場人物は、ほぼ全員が例外なく記録魔・情報収集魔であり、作品は全て各登場人物の手記や手紙や覚え書きからなっている。速記を使うハーカ

ー、先進的な女性タイプストのミーナ、録音機で声の日記をつけているシューワード医師など、全編を通して彼等は自らの情報の即時性と正確性を、ドラキュラに対する最大の武器として誇りにしていたのである。ところが、「この記録」即ち『ドラキュラ』という作品のことのもとになった資料には「信頼できる」ものは殆ど何もないとなると、ドラキュラは最初からいなかったのではないか、という疑念が湧いてくる。繰り返して強調すべきことなのだが、結末で醜い死体となるドリアン・グレイは、己の「無気味な」願望を最後に自分の肉体に引き受けることで、分裂した自我の存在を声高に主張している。この点では、『ドラキュラ』のテキストは『ドリアン・グレイの肖像』よりも臆病である。『ドラキュラ』は、物語の終わりになるとドラキュラの恐怖を隠蔽し、ハーカーの無気味なネガなどもとより存在しなかったことにしようとしているのだ。

それでは、分裂した自我の負の側面としてのドラキュラ ポストコロニアリズム的な呼び方をすれば、アイルランド人としてのアイデンティティは、このように極度に自虐的な形で闇から闇へと葬られてしまったままなのであろうか。その問題に対しては、ヴァン・ヘルシングの最後の一言が、分析の糸口を与えてくれる。「証拠などいらんよ」と言う教授は、他の誰でもないミーナをドラキュラ事件と結びつけて語っている。事件の生き証人としてのミーナを形容する言葉は、母親としての「優しさと愛情深さ」ではない。事件に際しミーナが見せた「勇敢さと雄々しさ」こそが、彼女とドラキュラとを分かちがたいものにしている。小説の冒頭近く、ドラキュラ伯爵はハーカーに向かい、自らの血筋をこう語っている。「我々セーケイ人には誇りを持つ資格がある。なぜなら我々の血管には数多の勇敢な種族の血 (the blood of many brave races) が流れているからである」と (30)。第 21 章でドラキュラに襲われ、「子供が子猫の鼻先をミルク皿に無理矢理押しつけるよう」にして彼の血を飲まされたミーナは、ドラキュラが消滅した後も今なおその血の特性を受け継ぐものなのである (249)。ドラキュラ自身、このことを意図的に行っており、恐怖で愕然とする彼女に向かい「奴らの最愛のお前が、今や私のものだ。私の肉の肉、血の血なのだ (you, their best beloved one, are now to me, flesh of my flesh; blood of my blood)」と語っている (255)。この時、ミーナもハーカー同様に「私のものだ」と断言され、しかもそれは血を吸われたからではない、ということが重要になってくる。ハーカーとミーナは、夫婦共にドラキュラの搾取の<対象>なのではない。二人は物語の前半と後半で、それぞれドラキュラの分身となっているのである。伯爵は、自らの属性を夫から妻へと滑

り込ませて、そっと消えていったのだ。

伯爵と『ドラキュラ』に登場する女性達に似通った点があることは、特にルーシー・ウェステンラとの関係において、つとに指摘されている。確かにルーシーは、ドラキュラに襲われて失血死をした後に、自らも吸血鬼として子供の生き血を求め夜な夜なロンドンを歩き回るようになるのであるから、今更近似性を云々するまでもないように見えるかもしれない。だが、彼女とドラキュラの近しさは、死後にやっと始まるものではない。例えば、貧血で心神喪失状態に陥った彼女を助けるためにヴァン・ヘルシングが輸血を決意する言葉 「彼女には血が必要だ、血をもらわなければ死ぬ (She wants blood, and blood she must have or die)」⁴ には、既にどこか彼女自身も吸血鬼化しているような響きがある (117)。また、当時はまだ血液型に関する知識が乏しかったため周囲の男四人の血を次々と輸血されるルーシーは、ヴァン・ヘルシング自らが冗談交じりで「この麗しき乙女は重婚者だ」と口にしてしているように、複数の男性と性交渉を持っているという娼婦のイメージをも付与されているのである (159)。死後に吸血鬼となったルーシーを見て、シューワード医師は「あの優しさは不屈で非情な残酷さへと、そして純真無垢な部分はみだらな官能性に変ってしまった」と述べて震え上がる (189)。しかし、家庭の天使から娼婦へのこうした劇的な変身を待つまでもなく、ベッドに横たわり男達から血液を受け続けるルーシーは、受動的で無力なドラキュラの被害者であると同時に、男の血を奪う加害者たる吸血鬼でもあるのだ。⁵ ルーシー・ゴダルミング夫妻とドラキュラの関係に、ストーカー夫妻とワイルドの三角関係を見て取る解釈もあるが、作者のルーシーに対する態度には兎角<天使/娼婦>のアンビヴァレンスが付きまとう。

ドラキュラ伯爵と小説中の女性達とが持つ共通項の中で最も重要と思われるのは、この<被害者/加害者>の二律背反である。より正確にいえば、彼女たちがこうした二律背反を自ら意識していることである。ルーシーは自らの死の間際、吸血鬼としての「怒りの痙攣」を飲み込むと、真摯な口調でヴァン・ヘルシング教授に「彼を守ってください (Oh, guard him)」と頼んで息絶える (148)。「彼」とは、夫のアーサー・ゴダルミング卿のことであり、彼女はつまり「死後吸血鬼となって夫を誘惑するであろう自分自身から」夫を守ってくれ、と遺言を述べているのである。⁶ このような、自分が加害者でもあるという意識は、ハーカーにもヴァン・ヘルシン

グにも決して見ることが出来ない。しかし、こうしたルーシーの二律背反の意識のうちにこそ、『ドラキュラ』が持つ無気味さ 蛮族としてイギリスから侵略される植民地の人間の怒り、またはイギリス自身が持つ攻撃性のネガ的表象 がより切実に現れているのだ。

ルーシーの魂が救済されてから彼女のこのような役割を引き継ぐのは、親友のミーナである。ドラキュラ伯爵の次なる標的となってしまってもミーナは、伯爵を退治するに際しては「憐れみ (pity)」をかけてやって欲しいと男達に願い出る。これはハーカーには到底思いも寄らない提案である。

“May God give him into my hand just for long enough to destroy that earthly life of him which we are aiming at. If beyond it I could send his soul for ever and ever to burning hell I would do it!”

“Oh, hush! oh, hush! in the name of the good God. Don't say such things, Jonathan, my husband; or you will crush me with fear and horror. Just think, my dear—I have been thinking all this long, long day of it—that . . . perhaps . . . someday . . . I too may need such pity; and that some other like you—and with equal cause for anger—may deny it to me! Oh my husband! . . .”

(272-3)

ドラキュラに憐れみをかけるという考えに激高して、「燃えさかる地獄に奴の魂を永久に送り込めるものなら、きっとそうしてやる」と叫ぶハーカーに対し、ミーナは「いつの日か自分にも、そういう憐れみが必要になるかも知れない」と諭す。彼女が吸血鬼にかけてやって欲しいと願う憐れみは、汚れない人間が全くの他者にかけるという類のものではない。彼女は、自分自身がいずれドラキュラと同じ、忌むべき存在になる日を予見している。ドラキュラが必要とする憐れみは即ち彼女自身が欲しているものなのだ。それでいてハーカーは、伯爵に憐れみをかけるという妻の願いを聞き入れるのかどうかに関しては、最後まできちんと返答することはないのである。彼は「彼女の傍らに身を投げ出して跪き、彼女の腕を回すとそのドレスのひだに顔を埋め」るばかりである (273)。ハーカーの意識の中では、ドラキュラ退治とは畢竟<他者>を排除することに過ぎない。しかしミーナには、事情はまるで違う。彼女にとってはドラキュラを殺すことは<自分自身>を排除することなのである。

以上のような分析から、ミーナの視点から見たドラキュラ殺害こそが、小説が持つ恐怖の根幹を成していることが分かる。ドラキュラを、自らのうちに潜む「穢れた (unclean)」ものとして捉えているミーナは、フロイト

のいう「無気味なもの」を体現していると同時に、それが自らの内部にあることを意識しながら放擲しようとしている点では、少々異なってもいる(252)。Julia Kristeva は *Powers of Horror* (1980) の中で、このように「忌むべきもの (object) 」を自ら棄却する行為を「アブジェクション (ab: away from + ject: *jacio*, to throw) 」と名付けた。忌むべきものとは、主体が主体であるために切り捨てなければならないものを指している。主体が想像界から象徴界へと移行する際に、前エディプスの言語習得以前の要素は棄却されなければならない。しかしそうして棄却された「忌むべきもの = アブジェクト」は、象徴界を脅かす潜在的な力を持っているが故に、おぞましいが同時に魅力的でもあるという両義性を有している。クリステヴァはアブジェクション (棄却作用) の原初的な例として、拒食症を上げている。

Food loathing is perhaps the most elementary and most archaic form of abjection. When the eyes see or the lips touch that skin on the surface of milk—harmless, thin as a sheet of cigarette paper, pitiful as a nail paring—I experience a gagging sensation and, still farther down, spasms in the stomach, the belly; and all the organs shrivel up the body, provoke tears and bile. . . . Along with sight-clouding dizziness, *nausea* makes me balk at that milk cream, separates me from the mother and father who proffer it. . . . “I” expel it. But since the food is not an “other” for “me,” who am only in their desire, I expel *myself*, I spit *myself* out, I abject *myself* within the same motion through which “I” claim to establish *myself*.

(2-3)

牛乳の表面に張った膜に嘔吐する子は、「私はこんなものを欲しくない」と主張して主体を確立しようとしている。しかし同時にその子は、牛乳を与えてくれた両親の側に属する原初的な <私> をも嘔吐し、棄却してもしるのである。かくして、<私> を形成するために、私は <私> を殺す。このような作用においては、自己 / 他者、内部 / 外部の境界線は曖昧になる。つまり、自らを確立するためにアブジェクションを行う者は、そのために却って自分自身を不断に転置し、その結果として主体を問い直し続けることになるのだ。であるから、棄却すべきアブジェクトを託された者は、クリステヴァの言葉を用いれば、いわば「亡命者 (an exile) 」であり、「永遠に果てしなき道を行く夜の旅人 (He is on a journey, during the night, the end of which keeps receding) 」である (8)。

近代アイルランド文学史において、ロンドンへの亡命者 (London exiles) と呼ばれる一連の作家たち 例えばワイルドやショー にとっては、

アイルランドがアブジェクトだったと言えよう。⁷ 一方『ドラキュラ』において、ドラキュラ伯爵というアブジェクトを託されたのは、ミーナに他ならない。ミーナがドラキュラ伯爵を棄却する過程は、典型的な拒食症状を伴っている。物語のクライマックスで、彼女はハーカーとは別ルートを選び、ヴァン・ヘルシング教授と行動を共にしてドラキュラ城へと向かう。城へ近づけば近づくだけ、彼女は食物を摂取することが困難になる。

He brought in our furs, and made a snug nest for me, and got out some provisions and forced them upon me. But I could not eat; to even try to do so was repulsive to me, and, much as I would have liked to please him, I could not bring myself to the attempt. He looked very sad, but did not reproach me. (326)

ヴァン・ヘルシングの「悲しそうな」態度から、この引用部分はミーナの吸血鬼化の進行を物語っているように見えるし、教授の書いた手記などからも読者はそう解釈するように仕向けられている。しかし、教授のこうした方向付けには大きな矛盾がある。というのも教授自身がこれに先だって既に、ミーナとドラキュラの感応を否定する発言をしているからである。伯爵退治の旅の始まりにおいて、伯爵の血を嘔下したことによって彼の精神の動きをも分かち合うことが出来るようになったミーナは、ドラキュラの逃走ルートを伝えるべく、教授の催眠術を受ける。当初は成功していたこの手法がやがて上手く行かなくなると、教授はその理由をシューワード医師にこう説明する。

Now he make his most effort to escape us. At present he want her not. He is sure with his so great knowledge that she will come at his call; but he cut her off—take her, as he can do, out of his own power, that so she come not to him. Ah! there I have hope that our man-brains . . . will come higher than his child-brain that . . . do only work selfish and therefore small. (298)

ここで教授は、伯爵は自らの逃走経路をミーナに探知されないように敢えてミーナを自分から切り離れたのだとはっきり断定し、その「利己的でそれ故に浅はかな」考えにこそ我々の希望がある、と述べている。また教授の意見を裏付けるものとして、ミーナ自身「私の魂は今までよりも解放されているのを感じる」と教授に告白している(300)。つまり、ドラキュラ城に向かう時のミーナは、ドラキュラの側からの働きかけで吸血鬼化が進んでいる訳ではないのである。当代随一の理性の持ち主である筈のヴァン・ヘルシング教授は時々こうした矛盾を語るが、これによってミーナの摂食障害の真の意味が隠蔽されてしまっているように見える。ミーナは吸

血鬼に同化するために食物を拒んでいるのではない。寧ろ逆にかつて飲み下したドラキュラの血を吐き出そうとしている状態なので、食物の嚙下が出来ないのではないだろうか。

ドラキュラを棄却する作用を食べ物の嚙下を拒む動作に置き換えて、ミーナは自らの内にある前近代的な要素を切り捨てて、物語後半のハーカーらが体現するヴィクトリア朝のイギリス社会へと移行する。それは同時に彼女自身を棄却することでもあったが、逆の言い方をすれば、ヴァン・ヘルシング教授らが誇る象徴界の言語構造を脅かす、危険だが魅力的な想像界の力を、彼女は潜在的に有していたということでもある。教授自身が象徴界／想像界の関係を「我々の大人の脳」と「彼(伯爵)の子どもの脳」という言い方で口にしてはいるが、この二項対立の差異は実際には、彼が自分で信じているほどには明確でない。ここで、前掲した「附記」の引用をもう一度参照したい。ドラキュラ事件に関して信頼に足るべき文書が殆ど残っていないと知り、教授はこのように言う。「我々には証拠品はいらない……この坊やはいずれ知るだろう、彼女をどれほど愛した男達がいたか、そして彼等がどれほどの危険を彼女のために冒したか」と。この時の教授は、常の彼にも似ず論理がやや飛躍的である。しかしこの少々非論理的な結句こそが、象徴界の論理以前にあるミーナとドラキュラの同一性を、そしてミーナを通して男達を感じていたかも知れないドラキュラ伯爵に対する一種の憧憬とを、そっと紡ぎ出してくれるのである。

そしてまた、ミーナが作中で行ったアブジェクションは、作品世界の外部でストーカー自身もやっていた事ではないだろうか。物語の冒頭近く、ハーカーを城で迎えたドラキュラは、狼の遠吠えを聞いてこう言う。「お聴きなさい、夜の子供たちだ。なんて音楽を奏でるのだろう！ (Listen to them—the children of the night. What music they make!)」(22)。ハーカーは、これに対して「自分は妙な顔をしてしまったかもしれない」と述べ、彼にとっては狼の遠吠えは、解読不能な鳴き声に過ぎないことを事実上告白する。彼は狼の声に何らの音楽性も感じることはない。しかし、夜行性という点でも、暴力性と結びついて人間から忌み恐れられるという点でも、狼と同様に夜の世界に属している伯爵には、彼等の発している声は自分に近いものであり音楽なのである。「お聴きなさい」という伯爵の命令形はもちろんハーカーに向かって発せられたものではあるが、命令法という語法そのものが、テキスト内部の力関係を超え、一種の強制的な力を持って読者に同様の要請をしている。遠吠えを音楽として捉える伯爵の視点を提示することによって、表向きはドラキュラを忌むべきものとして描くこの

作品は、同じ存在を魅力的なものとする心的態度を底流として持っていることをかなり早い段階で仄めかしているのだ。

ストーカーは故郷アイルランドを、そして同郷の「墮ちた偶像」ワイルドを棄却し、故郷についても1900年に没したワイルドについても何ら語ることなく、世紀の変わり目をイギリスで生き抜いた。しかし『ドラキュラ』を丹念に読めば、夜の子供たちとして自らの主体を揺さぶり視座を問い直し続ける登場人物や作者の声は、一見した以上の重要性をもって、読者に向かい端々から聞いてくれと声を上げているのである。

注

- 1 フロイトが例証としてあげた E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann* (1815) においては、子供の目に砂を撒く砂男に対しナタニエルが感じる無気味さの裏にあるのは、彼自身の去勢不安である。エディプス期の去勢不安が失明の不安に置換されるという図式は、まさしく『オイディプス王』そのものである。Freud 241-74 参照。
- 2 Clive Leatherdale は、『ドラキュラ』にイギリス中心主義に基づく人種差別を見て取っている。ドラキュラ伯爵は一種の兇悪な外国人犯罪者として描かれ、「息が臭い」といった肉体的な侮蔑観を露わにされる一方で、イギリス人の登場人物はレンフィールドのような生命補食狂であっても、ミーナを守って死ぬというような殉教者的側面を与えられている、という指摘は面白いが、ストーカー自身はイギリス人ではなくアイルランド人であったことに対する考察にはやや欠けている。Leatherdale 206-22 参照。
- 3 ストーカーは当初は、作品の舞台をトランシルヴァニアではなく、オーストリア南東部のスティリアにしていた。これは同郷の先達レ・ファニユの「カーミラ」に倣ったものである。その後 Emily Gerard らによるトランシルヴァニアの人狼や吸血鬼伝説の記述に触れたストーカーは舞台を移すのだが、その際に彼が参照した資料の一部がしばしばワラキアの迷信深い農民をアイルランドの農民と比較して述べていることは興味深い。Auerbach and Skal 331-5 参照。
- 4 ドラキュラはイギリスに侵入するときも退却するときも、必ず水路を選ぶ。そのため丹治愛は、ドラキュラの移動手段に世紀末の東欧ユダヤ系移民の姿を見ている。しかしその観点からいえば寧ろ、彼はアイルランド系移民に近い。ストーカーにとっては、船でアイルランドから脱出する大飢饉当時の農民が何より身近な移民のイメージだった筈である。丹治 105-37 参照。
- 5 彼女の名前そのものが、ドラキュラとの逆説的關係を示していると思われる。Lucy Westenra とは、おそらく「西の光」を意味して付けられた名であり、東欧の闇であるドラキュラとは一見対照的である。しかし、西欧諸国の中でも最西端に位置した国は、ストーカーの故国アイルランドであり、そこはトランシルヴァニア同様に、啓蒙化 (enlightenment) の遅れた迷信深い農民達の住む土地だと見なされていた。

- 6 ルーシーの予感的中する。第 16 章，墓地で夫と再会した吸血鬼たるルーシーは、「おいで，アーサー。他の人たちは放っておいて，私のもとへおいで。私の腕はあなたが欲しくてたまらないのよ」と囁いて，夫を誘惑する (190)。こう囁く彼女の声には「グラスがちりんと鳴るような」魔性の優雅さがあったとシュワードは述べており，これはハーカーがドラキュラ城で遭遇した三人の女吸血鬼の声を「銀のような音楽的な笑声」と形容しているのに通ずる (39)。Lenard Wolf の注釈は，吸血鬼となったルーシーと三人の女吸血鬼たちの描写には多くの共通点があることを指摘している。Stoker 189-90 参照。神の前で呪われた存在である彼女たちの声に一種の音楽性があることは，本論にとっては大きな意味を持っている。
- 7 デ克蘭・キバードは，*The Field Day Anthology of Irish Writing* (1991) において，ワイルドやショーの作品を収録している章にまさしく「ロンドンへの亡命者たち」という題を付けている。Deane, vol. 2 of *Field* 372-76 参照。

引用・参考文献

- Auerbach, Nina, and David J. Skal, eds. *Dracula*. Norton Critical Edition. New York: Norton, 1997.
- Arata, Stephen D. “The Occidental Tourist: *Dracula* and the Anxiety of Reverse Colonization.” Auerbach and Skal 462-470.
- Belford, Barbara. *Oscar Wilde: A Certain Genius*. London: Bloomsbury, 2000.
- Deane, Seamus, ed. *The Field Day Anthology of Irish Writing*. 3 vols. Derry: Field Day, 1991.
- Freud, Sigmund. “Das Unheimliche.” *Psychologische Schriften*. Eds. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, and James Strachey. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1970. 241-74.
- Kiberd, Declan. *The Inventing of Ireland*. New York: Viking, 1995.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1982.
- Leatherdale, Clive. *Dracula: The Novel and the Legend*. Wellingborough: Aquarian, 1985.
- Le Fanu, Joseph Sheridan. *In a Glass Darkly*. Ed. Robert Tracy. Oxford: Oxford UP, 1993.
- Moretti, Franco. *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*. Trans. Susan Fischer, David Forgacs, and David Miller. New York: Verso, 1988.
- Schaffer, Talia. “‘A Wilde Desire Took Me’: The Homoerotic History of *Dracula*.” *Dracula*. Eds. Auerbach and Skal. 470-80.
- Stoker, Bram. *The Annotated Dracula*. Ed. Leonard Wolf. New York: Ballantine, 1975.
- . *Personal Reminiscences of Henry Irving*. 1906. 2 vols. New York: Macmillan, 1970.
- Wilde, Oscar. *The Complete Letters of Oscar Wilde*. Eds. Merlin Holland and Rupert Hart-Davis. New York: Henry Holt, 2000.
- . *The Picture of Dorian Gray*. Ed. Donald L. Lawler. Norton Critical Edition. New York: Norton, 1988.
- 丹治愛．『ドラキュラの世紀末：ヴィクトリア朝外国恐怖症の文化研究』．東京大学

出版会，1997.

The Crying of Lot 49 における都市

早坂 静

本論においては、トマス・ピンチョン (Thomas Pynchon) の中編小説 *The Crying of Lot 49* (1966) における、虚構のカリフォルニアの都市「サン・ナルシソ」が、作品の執筆、出版時と同時代である 1960 年代の、アメリカ合衆国の近代都市を寓意的に表象しているものと理解し、この作品の描く都市と人間の関係について考察したい。フレデリック・ジェイムソン (Frederick Jameson)、シャロン・ズーキン (Sharon Zukin)、ルコルビュジェ (Le Corbusier) らの都市論は、近代、ポスト近代の空間、また人間の空間感覚を、社会、社会機構の性質との関連で提示している。そこで初めに、これらの研究に照らして、本小説における都市空間、登場人物の空間感覚にはどのような特徴があるのか、また社会、社会機構の在り方がそれにどのように影響を与えているのかを分析したい。さらに、これらの議論に敷衍して、都市の近代性の経験を説明するために論じられたシャルル・ボードレー (Charles Baudelaire)、ヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin) の遊歩者論と、本小説主人公のエディパの都市との関わり方の比較をする。遊歩者としての経験を経てエディパは、最終的には自らが属するものとは異なる、他なる世界を発見することになるため、互いに異他的なひとひとが交雑する公共的空間が、作品の後半部に立ち現れているように思われる。¹ よって、この観察をすることにより、本小説における現代都市空間の公共性、公共的空間についての作家の問題意識が明らかにされよう。

カリフォルニア州キナレット市のとある郊外に住むエディパ・マースは、やや神経症気味ではあるが、日々平穏な毎日を送る専業主婦である。彼女の神経を苛む漠然とした不安感の一因には、彼女の世界の間人間関係、愛情の不毛、ということがある。そんな中で彼女はある日突然、学生時代の恋人で、大富豪のピアス・インヴェラリティの、死の報告と同時に、彼の遺

言執行人として指名されている、との連絡を受ける。予期もしていなかったその知らせに戸惑いつつも、彼女は遺言執行の手續きにあたるが、こうして、彼女は不毛で瑣末な日常世界から旅立つのである。その過程で、この亡き恋人の所有していたカリフォルニアの地所や企業の数、一人の間人では把握できないほど、膨大な数であるということがわかる。彼女はインヴェラリティの難解な遺言を検討する中で、数々の偶然のなかで証拠を発見して、トライステロという謎の地下私設郵便組織が、サン・ナルシソというインヴェラリティの企業城下町に存在するのではないかと、という疑惑に突き当たるのである。²しかし、ここで問題であるのは、それらの偶然に発見したと思われるトライステロ存在の証拠が、すべて彼女に発見させるために、何者かに故意に置かれたものだということもありうるのだということである。そこで、この組織は実在しているのか、あるいは何者かが仕立てた捏造物なのか、それともエディパ個人の幻想なのかという問いが浮上してくるのである。彼女には、この問いに対する答えを出すことは出来ないのであるが、この謎の地下郵便組織を追求しようとする中で、エディパは、それまでに自分が安住していたものとは異なる世界観を見出すのである。すなわち、それまで見過ごしてきたアメリカにおける隠された支配や暴力、また、それに対する抵抗の動きをはらんだ「もう一つのアメリカ」の存在の可能性に気づくのである。

本小説の始めの部分、エディパが遺言執行の手續きに乗り出す以前の登場人物の置かれた空間は、何か緩衝材に包み込まれているような、閉じ込められ隔離されているような描写となっている。エディパは、夫であるラジオ局 DJ のムーチョと共に、郊外で平穏な家庭生活を送っている。ムーチョは神経過敏な人間であり、DJ へと転職する前の中古車セールスの職場では、彼は終わりのない商業システムの循環の閉塞感に、神経を苛まれているのである。

If it had been an outright junkyard, probably he could have stuck things out, made a career: the violence that had caused each wreck being infrequent enough, [...] But the endless rituals of trade-in, week after week, never got as far as violence or blood, and so were too plausible for the impressionable Mucho to take for long. [...] To Mucho it was horrible. Endless, convoluted incest.³ (5)

大量生産、大量消費の時代の中、日々ムーチョの職場に送り込まれる中古車の数も膨大で、際限がないのである。この中古車セールスの終わりのなさ、無限に繰り返される商品流通の下にあるムーチョのノイローゼは、

エディパの神経をも参らせることになる。そうして、皮肉にも彼の転職後も、エディパの社会生活は、のヒラリアス博士と、タッパーウェアパーティーに集まる主婦たちとのつきあいを中心になるのである。⁴ ここでのタッパーウェアパーティーとは、タッパーウェアの製品を宣伝し、販売する主婦が開催するホームパーティーのことである。すなわち、この社交スタイルにはどこか機械的で人為的な性質が、強く感じられるということである。ここで重要なのは、精神療法が必要となった原因、そしてエディパの社交、人間関係はどちらも大量生産、消費の商業主義と物質文化が現代人に与える不自然さ、歪みと大きく関わるものとされているという点である。

こうして、彼女の生活を支配している商業文化に、ある意味捕われていながらも、インヴェラリティの遺言執行の仕事は初めて間もないころ、彼女は、ぼんやりと自分が閉じ込められている構造を、意識するようになるのである。

As the things developed, she was to have all manner of revelations. Hardly about Pierce Inverarity, or herself; but about what remained yet had somehow, before this, stayed away. There had hung the sense of buffering, insulation, she had noticed the absence of an intensity, as if watching a movie, just perceptibly out of focus, that the projectionist refused to fix. And had also gently conned herself into the curious, Rapunzel-like role of a pensive girl somehow, magically, prisoner among the pines and salt fogs of Kinneret, looking for somebody to say hey, let down your hair.⁵ (10)

上述した彼女の人間関係と社交生活とこの引用を照合すると、彼女の閉塞感には、現代資本主義の合理性に基づく、巨大化した経済・社会システムが関係する、と考えるのは妥当であるように思われる。また、ここにおいて明らかなのは、何が彼女を孤絶した塔の中に閉じ込めるのか、緩衝され幽閉される感覚はどこから来るのか、彼女自身は理解できないまま、そういった状態にある、ということである。この点は、以下のジェイムソンによるポストモダンの空間についての見解に基づいて、検討したい。

A new “hyperspace” – “disjunction” finally exists between the body and its built environment [. . . which] can stand as the symbol and analogue of that even sharper dilemma which is the incapacity of our minds [. . .] to map the great global multinational and decentered communication network in which we find ourselves caught as individual subjects. (40)

ジェイムソンの指摘する「巨大な国際化，多国籍化，脱中心化したコミュニ

ニケーションのネットワークを地図のかたちを描き出すことの不可能性」と上述したエディパをめぐる閉塞感とを関連させると、先の彼女の正体がしれないぼんやりとした孤絶感は、巨大化した経済、社会システムの姿、またその中に自分がどのように存在しているのかを、捉えきれないということの暗喩なのではないか、という仮定を立てることが出来る。さらに、「キナレットの町の松林や塩分を含んだ霧の中で、何か魔法のような力で囚われの身となり、憂いに沈んでいる少女という、ラプンツェル姫的な奇妙な役」という、彼女の非常に女性的な自己イメージから、彼女の属する空間の性質には、ジェンダーの問題も大きく関わるということが、示唆されているように思われる。女性であるということが、彼女の孤絶して幽閉された空間感覚に寄与しているのではないかと、このと同時に、女性を受身で無力なものと表象するこのお伽話のディスコースが、女性をそうした社会的地位に甘んじさせるのではないかと、読み込めるのである。

この項では、先の項よりも具体的な作中の都市空間の描写について、比較・分析していきたい。ここでは、先の項で注目した、小説前半部におけるエディパの緩衝と幽閉の空間感覚に関連する都市空間について、観察していく。

エディパは、インヴェラリティの遺言執行人として指名されたとの連絡を受けて、彼の帳簿や記録を調べるために、彼がその大株主である巨大宇宙産業会社の、ヨーヨーダイン社の企業城下町であるサン・ナルシソ市を訪ねる。インヴェラリティがこのサン・ナルシソ市の「生みの親」であり、ヨーヨーダイン社をこの地に誘致し、それに当たって「郡の税額査定担当官との協定交渉にも一役買っていた」ということである(27)。

San Narciso lay further south, near L. A. Like many named places in California it was less an identifiable city than a grouping of concepts—census tracts, special purpose bond-issue districts, shopping nuclei, all overlaid with access roads to its own freeway. But it had been Pierce's domicile, and headquarters: the place he'd begun his land speculating in ten years ago, and so put down the plinth course of capital on which everything afterward had been built, however rickety or grotesque toward the sky; (13)

ズーキンによると、近代都市においては、経済的に権力のあるものが景観に多数の視点を課する力を持つものであり、そうして資本による空間の支配、ひいては文化の支配がもたらされたということである。さらに経済

的権力が多くの視点を課すことによって、各地域、地方の固有性の衰退が促進されたと彼女は指摘している。市場の力によって、原型的な地元感覚に基づいた共同体が崩壊していくのである。上記の小説引用部分に明らかであるのは、サン・ナルシソ市が、このズーキンの指摘する近代都市の性質を誇張したものとして、描かれている点である。「人口調査標準地域、特別目的による債権発行地区、ショッピング・センター」などといった、歴史的にこの地方に特有のものではなく、都市を構成する官僚的、経済的な権力が立ち上げたものが、この引用において、サン・ナルシソを構成する「概念」として挙げられている。また、経済的な権力であるインヴェラリティが、この地に資本を投下してこの都市を築き上げたという点も、ズーキンの提示する資本による空間の支配を、誇張したものと見ることができる。現代の市場力、官僚制によって、土地の固有性、歴史性が失われ、人工的で無機質な空間が生み出されていることと、現代の経済的階級の格差といった、近代都市のはらむ問題がここに表現されている。

近代都市におけるエリート主義的父権制、階級の問題をはらむもう一つの例として、代表的な近代建築家のルコルビジェの都市構想を紹介したい。それは、効率的に数百万人の人々に住宅やオフィスを提供する、高層建築の集合の秩序、対称性、空間、眺望を強調するものであった。彼は科学技術の信奉者であり、それに喜びと希望を見出し、「家は住むための機械である」という有名な箴言を残した。ロバート・フィッシュマン (Robert Fishman) がルコルビジェの都市計画の批判として、都市計画者と労働者の階層構造から成り立つ技術主義の側面を、挙げている点にここで注目したい。都市の中心部に近い方が、周辺部の労働者よりも、序列の上位に位置するという点である。

また、ここでさらに注意を向けたい点としては、一個人であるインヴェラリティが中心となって投下した資本によって、街が形成されているということである。これは、歴史的な視点から見ると、一都市が形成されるのにかかる時間としては、かなり短いものであるように思われる。デーヴィッド・ハーヴィーは、1960年代半ば以降の経済において、一般的な資本の回転率が高速化したことを指摘して、その影響の一つとして、流行、製品、製品開発技術、労働工程、思想、イデオロギー、価値観、慣習が移ろいやすく一時的なものになってきたことを挙げている。正に、先の引用におけるサン・ナルシソの景観、描写は、このハーヴィーのいう現代文化の一時的、歴史性の欠如ということが当てはまるように思われる。サン・ナルシソのこの特徴は、第3項で扱うことになるサン・フランシスコの老人

の描写に刻印された記憶や歴史と対照させることができよう。

さらに、近代合理性に基づく資本による空間の支配、その結果としての近代都市の機械性、無機質性、が暗示されている例を観察したい。

She drove into San Narciso on a Sunday, in a rented Impala. Nothing was happening. She looked down a slope, needing to squint for the sunlight, onto a vast sprawl of houses which had grown up all together, like a well-tendered crop, [. . .] and she thought of the time she'd opened a transistor radio to replace a battery and seen her first printed circuit. The ordered swirl of houses and streets, from this angle, sprang at her now with the same unexpected, astonishing clarity as the circuit card had. Though she knew even less about radios than about Southern Californians, there were to both outward patterns a hieroglyphic sense of concealed meaning, of an intent to communicate. There'd seemed no limit to what the printed circuit could have told her (if she had tried to find out); so in her first minute of San Narciso, a revelation also trembled just past the threshold of her understanding. [. . .] She gave it [meditating on the religious instant] up presently, as if a cloud had approached the sun or the smog thickened, and so broken the "religious instant," whatever it might've been; started up and proceeded at maybe 70 mph along the singing blacktop, onto a highway she thought went toward Los Angeles, into a neighborhood that was little more than the road's skinny right-of-way, lined by auto lots, escrow service, drive-ins, [. . .] whose address numbers were in the 70 and then 80,000's. She had never known numbers to run so high. (14-15)

この引用において、おそらく都市開発の行政によって規画されたものであると思われるサン・ナルシソ郊外の住宅地を、エディパはトランジスタラジオの電子回路基板に喩えている。この比喩は、上記のルコルビジェの箴言を思わせる。よってここでの家並みは、ルコルビジェ的な秩序と明瞭さを重んじた都市空間であると、見ることができるであろう。エディパはそうした空間の眺望に、「一種神聖文字的な感じがあって、意味を秘めているよう、何かを伝達しようとしているようだ」という思いを抱く。先の引用部分、彼女がサン・ナルシソの町を初めて目にしたときにもまた、彼女はこうした感覚を経験した、とある。しかし、この啓示はきわどいところで彼女の理解を越えているのである。上記の都市の景観はどちらも非常に近代都市の特長を誇張したものであることから、そうした資本による景観の支配や、あまりに合理的な秩序を重んじた町並みなどに対して、直感

的な違和感をエディパはおぼえているのではないだろうか。また、後で取り上げる点であるのだが、エディパは、この直感的な違和感を彼女にもたらずものの性質を、理解することはできないのである。この一時的な宗教的な啓示の瞬間は間もなく千々に砕け、彼女を混乱させるようなどこか不自然な町並みが立ち現れる。キース・テスター(Keith Tester)によると、都市の空間の番地化は、近代合理性による都市空間の侵食であり、空間の合理化の表れであるという。よって、近代科学・合理性のもたらず無機質さが、上記の町並みの住所番号の莫大な大きさに、誇張されて表されていると理解できるであろう。

先に引用した郊外の家々の並ぶ空間の他に、当惑と混乱をもたらす無機的空間として理解できるのが、次の引用中で、人体の血管として喩えられるロサンゼルス的高速道路網である。

Sunday had sent them all into silence and paralysis, all but an occasional real estate office or truck stop.⁶ Oedipa resolved to pull in at the next motel she saw, however ugly, stillness and four walls having at some point become preferable to this illusion of speed, freedom, wind in your hair, unreeling landscape—it wasn't. What the road really was, she fancied, was the hypodermic needle, inserted somewhere ahead into the vein of a freeway, a vein nourishing the mainlier L. A., keeping it happy, coherent, protected from pain, or whatever passes, with a city, for a pain. (15)

近代化に伴って、交通循環の高速化が進んだのであるが、ここでは、高速道路はこのことを体現しているものであるということに注目したい。高速道路上では、科学技術の発達していない時代の、生身の体で歩くという自然な速度とは全く異なる、非常に人工的で急速な時間の感覚が実現される。また、高速道路網が、血管、特に麻薬を身体中にめぐらせる血管とされていることから、閉じられた中を循環する感覚、麻薬の作用による知覚麻痺の空間感覚を、ここに読み込むことができる。上記の一節では、たとえそうした高速道路が幸福感、一体感を保ち、痛みから守ってくれるものであっても、エディパはそれから逃れて休息をとりたい、と強く感じているということが示されている。この点に明らかなように、この知覚麻痺の、閉塞的な空間の人工的な性質は、人間を一時的には快活にするとはいえ、最終的には、混乱と不快感をもたらすのである。それから、ここでの麻痺感覚は、上述した小説の始めの部分での、何者かに緩衝され遮断されたような、焦点の定められていない映画を観ているような感覚と、関連させて捉えることができる。近代合理主義に基づく巨大資本によって生み出

された空間は、その人工的、無機質な性質のために、人間に混乱をもたらすという、第 一 項で明らかになったエディパの空間感覚と同等なものが、ここで見られるのである。そして巨大資本に支配されている側の人間は、そうした空間の不自然な性質を、批判的に捉えることはままならないといった問題が、本小説中で指摘されているように思われる。一連の風景や都市空間をエディパが、何か宗教的な意味をはらんだ象形文字のようなものに捉え、空しくもそれを読み取ろうとすることを繰り返すことから、ブライアン・ジャーヴィス (Brian Jarvis) も、先の本論の主張と同様な見方をしている。後期資本主義の都市の不明瞭で方向感覚を失わせる性格、またそれを構成する力の不可視性、といった判読不可能性をピンチョンは批判している、ということである。

また、自動車を代表とする科学技術の日常化のために、人間が周囲の環境と有機的な関係を失った現代の空間が、ここで批判されているように思われる。先の郊外の均質な家並みも、この引用での高速道路の描写のどちらにおいても、エディパ自身は自動車の中に身を置いているということに注意を向けたい。次の項では、遊歩者となるエディパについての考察をするのであるが、本項でのエディパに混乱や疲労をもたらす空間の多くが、車内での経験であるということ、その対照関係が明らかになる。

さらに、こうした都市における空間感覚を、見事に例証しているように思われるのが、現代の巨大資本を代表するものとされるインヴェラリティの所有する、宇宙産業のヨーヨーダイン社の内部も、もう一つの混乱と閉塞の空間とされている点である。エディパは、インヴェラリティの残した莫大な遺産の詳細を把握するべく、彼が大株主であったヨーヨーダイン社の株主総会に参加し、その後社の工場見学をするのである。そこで、彼女は、どういうわけか迷子になってしまうのだが、「どちらを向いても見渡すかぎり白かパステル・カラーのワイシャツ、書類、製図版」という、まさに無機質で均質な迷路がそこに立ち現れる(103)。社内の技師達は彼女の存在に気づくのであるが、だれも話しかけはしないのである。そして彼女はそこで、「この場所を脱出する方法がなさそう」とであるという恐怖を感じるのである(103)。ここでもやはり、高度に専門化し、巨大化したシステムと、その無機質さと均質感のもとにある、人間の漠然とした閉塞感と混乱が描かれているのである。

ここまでの小説中の近代合理性や巨大資本に支配された都市の観察を敷

衍して、小説後半において、エディパがこうした無機的な都市空間を抜けて、「遊歩者の都市」へ到達することについて、これから考察していきたい。この項では、トライステロの存在を確認するために、自動車を降りたエディパが、サンフランシスコの都市で体験する空間感覚について、分析していく。そこで、小説前半の、人間を矮小化し混乱させる無機的な空間を生み出し、主に白人のブルジョワ階級から成り立つ、巨大化した商業主義、資本主義のシステムの支配からは逃れた、多様な政治的、文化的、性的マイノリティの人々に、彼女は出会うことになる。ここで、ミシェル・フーコー (Michel Foucault) のヘテロトピア論を紹介したい。フーコーは、空間とは諸処が不均一で、雑多なものを包含しているとしている。中でも現実をより熟達させて、もしくは逆転させて創られる非現実の空間ユートピアを、現実に体现したものをヘテロトピアと名づけている。原始の時代から、人間はヘテロトピアにおいて、現実空間においては排除される想像力、夢や幻想を満たしてきたのである。この空間は、他の現実の空間を再現し、挑戦し、逆転させるようなかたちで存在するものである。彼が列举する幾つかのヘテロトピアのうち、逸脱のヘテロトピア、すなわち、「強制される意味や規範との関連においては逸脱している振る舞いをする個人のいる空間」(60)こそ、エディパが出会う、多様なマイノリティの人々によって成り立つ空間であると、理解することが出来る。現代アメリカの都市は、こうしたヘテロトピアが、画一的、順応的なものを志向する経済・社会の支配システムから排除された多様な人々によって成り立っており、システム内部の人々とは隔絶した、隠された形で存在している。本小説の前半では、システム内部の空間が、何か自然なものから切り離されたような人工的な均質性をもって、また閉塞感を与えるものとして描かれている。ここでは、今日リチャード・セネット (Richard Sennett) も提示しているように、都市空間が今や、多種多様なものが交雑する場所から、異質なものとその生の空間を切り離す排除、隔離の空間へと変化しつつあることが、表されているように思われる。ミドルクラスに属するエディパにとって、アンダークラスの人々で構成される夜のサンフランシスコの貧困層居住地域は、未知の他なる領域であることは明らかである。ヘテロトピアに属する人々の間で盛んに活用されている、体制の管理・支配の届かない地下郵便機構トライステロを通じた、生き生きとした多様なコミュニケーションと対照させることで、政治、もしくは経済的権力の、管理や圧力による閉塞感や混乱に苛まれる、システムの内部の状態が批判されているのである。

この項においては、小説の後半にエディパがさまよう、逸脱のヘテロト

ピアとしてのサンフランシスコ都心を分析していく。ここでは、彼女がそれまで乗っていた自動車から降りて、都市を捉える視点とかたちが変えられている。ここで注意したいのは、この夜のサンフランシスコの街をさまざまエディパの空間感覚が、明らかに上記で確認してきた、近代巨大資本に支配されるサン・ナルシソでの当惑、混乱、疲労などの感覚とは異なる、という点である。彼女は「町はわがもの、と思った。常套的な言葉やイメージ... によってめかしまれた形ではそんな気持ちを抱いたことがなかったのに。今夜は町の末端の血管まで安全に辿り着ける通行権を手に入れているのだ。」(145) この時エディパが探索するのは、昼の理性的に管理されたアイデンティティとは異なる、夜の街である。それは、昼間は認められない、もしくは抑圧された、より本能的で自由な空間である。昼の近代合理主義に基づく管理・支配から解放されているのが、ここでの夜の遊歩の街なのである。夜においてこそ、逸脱のヘテロトピアへの扉は開かれるのである。

こうしてエディパの迷路的な都市からの解放を確認した上で、ここでの彼女が歩行者であるという点から、ボードレールとベンヤミンが、近代都市の中に現れた新たなペルソナとして注目した、遊歩者 (flâneur) の論と、エディパと彼女の都市空間との関わり方について比較をしたい。この比較の結果として、ピンチョンが提示する遊歩者像に迫りたい。

初めに、テスターによる、詩人・芸術家であるボードレールの遊歩者の説明を紹介する。

The flâneur is the individual sovereign of the order of things who, as the poet or as the artist, is able to transform faces and things so that for him they have only that meaning which he attributes to them. He therefore treats the objects of the city with somewhat detached attitude. [. . .] The flâneur is the secret spectator of the spectacle of the space and places of the city. Consequently, flâneurie can, after Baudelaire, be understood as the activity of the sovereign spectator going about the city in order to find the things which will occupy his gaze and thus complete his otherwise incomplete identity. (7)

ここで明らかなのは、ボードレールの遊歩者は、主に視覚を用いて都市空間と関わるということである。詩人もしくは芸術家である遊歩者は、都市の中の事物に支配的な視線を投げかける。そして、それらは彼が付与する意味のみを持つことになり、彼は言わば都市空間の超然とした支配者なのである。ここで、注意したいのは、ボードレールと、またこれから紹介す

るベンヤミンも、遊歩者のジェンダーを男性、としている点である。次に、デボラ・パーソンズ (Deborah Parsons) によるベンヤミンの遊歩者についての説明を取り上げる。彼女によると、ボードレールによる遊歩者像と、ベンヤミンの遊歩者像の違いは、前者が大都市の群集に感情移入し、魅了されているのに対して、後者は近代都市の近代性に脅かされつつも、観察する権威を保ち続けようとして、群衆と距離をおくとされているという点である。

[...] the city of modernity Benjamin chronicles is the chaotic and bewildering environment of the rapid industrial and commercialization. The flâneur cannot be a personification of spectatorial authority within this space. Benjamin himself notes that the habitat of the flâneur was being destroyed just as he was becoming a recognizable social type, therefore making the flâneur by definition someone who is out of place. The fate of the flâneur after the loss of his arcade habitat is a desperate attempt to retain an authoritative urban vision, which he attempts through a retreat to the detached and overlooking position above the city streets. (35)

ベンヤミンの遊歩者は、彼が権威的な視線を投げかける都市の群衆とは、精神的にも身体的にも孤絶しているのである。権威的な視界を保ち続けるために、路上を超然と見下ろす位置に退き、その光景を享受するというこの遊歩者は、どこか窃視的であるということに注目したい。

さらに、上述した二人の遊歩者論においては、パーソンズの主張によると、女性は遊歩者の反対のものとして描かれていた、ということである。この点は、ピンチョンによる「女性の遊歩者」としてのエディパの特徴を考える上で、非常に重要である。ボードレール、ベンヤミンの両者はどちらも、都市における女性を熟視の対象と理解し、女性自身の視点については考慮しなかったのである。ボードレールにとっては、詩人である遊歩者の超然とした観察ではなく、群衆の盲目性を女性は共有し、備え持つのであった。また、ベンヤミンも同様に、20世紀のモダニズムにおいても、女性は詩的で都会的な凝視の対象物であり、さらに、商品と同様に消費されるためである、としていたのである。しかし、本小説後半におけるエディパの描写においては、上記の都市における女性についての見解は、逆転されているのである。この後半部分の遊歩者としてのエディパは、エロティックな凝視を受ける対象物ではなく、彼女自身の探求のために、辺りを注視する主体となっているのである。さらに、ここでの彼女の主体性は、第1項で観察した彼女の受身で無力な自己イメージと、極めて対照的である

ことを、ついでに指摘したい。

ボードレール、ベンヤミンらによる他者に支配的な視線を投げる、また、窃視主義的な男性の都市遊歩者像が明らかになった上で、ピンチョンによる女性遊歩者エディパが、それとは対照的な遊歩者であるということを検討していきたい。トリステロの存在の証拠を確認するために、街を歩いて探索を始めた彼女は、確かに初めの段階では、「窃視と盗聴」を行う超然とした観察者なのであるが、次第に街で出会った人々と会話を交わし、交流をするようになる「交感する遊歩者」なのである。

Both hands, smoke-white, covered his face. On the back of the left hand she made out the horn, tattooed in old ink now beginning to blur and spread. When she [Oedipa] was three steps from him the hands flew apart and his wrecked face, and the terror of eyes gloried in burst veins, stopped her.

“Can I help?” She was shaking, tired.

“My wife’s in Fresno,” [. . .] “I left her. So long ago, I don’t remember. Now this is for her.” He gave Oedipa a letter that looked like he’d been carrying it around for years. “Drop it in the,” and he held up the tattoo and stared into her eyes, “you know, I can’t go out here. It’s too far now, I had a bad night.” [. . .]

“Under the freeway.” He waved her on in the direction she’d been going. “Always one. You’ll see it.” The eyes closed. Cammed each night out of that safe furrow the bulk of this city’s waking each sunrise again set virtuously to plowing, what rich soils had he turned, what concentric planets uncovered? What voices overheard, flinders of luminescent gods glimpsed among the wallpaper’s stained foliage, candlestubs lit to rotate in the air over him, prefiguring the cigarette he or a friend must fall asleep someday smoking, thus to end among the flaming, secret salts held all those years by the insatiable stuffing of a mattress that could keep vestiges of every nightmare sweat, helpless overflowing bladder, viciously, tearfully consummated wet dream, like the memory bank to a computer of the lost? She was overcome all at once by a need to touch him, without it. Exhausted, hardly knowing what she was doing, she came the last three steps and sat, took the man in her arms, actually held him, [. . .]⁷ (102)

ここでは、エディパと街頭で出会った老水夫との交流は、超然とした視線の交わしあいではなく、哀れみと共感に満ちた身体的な触れ合いであるという点に注目したい。彼女のこのふるまいは、都市の事物に超然と支配的な視線を投げかける、ボードレールとベンヤミンの遊歩者のものとは対照的である。この二人の遊歩者は、都市の群集と交流するのではなく、彼ら

に対する優位を享受するのである。ところが、ここでのピンチョンの提示する新しい遊歩者のモデルは、先の2者の他者から隔絶してそれを支配しようとするものとは異なり、リチャード・ローティ (Richard Rorty) の提示する、公共性における正義の基礎を思わせる性質を備えもつのである。他者の苦痛や屈辱に対して、その詳細な細部まで自らの感性を拓げることによって、他者との連帯を創造することを、ローティは重要とみなしている。先の小説引用部におけるエディパの老水夫に対するふるまいが、たとえそれが瞬時的なものではあれ、このローティによる公共性の正義の基礎に現れる、他者との連帯に近似しているということは、注目に値する。老人の、おそらく激しいものであったと思われる人生が刻み込まれているような顔と目の凄まじさに引き込まれて、エディパは老人の方へ歩み寄る。ここで重要であるのは、彼女にとっては、この夜の街角で出会った老水夫は、階級やライフ・スタイルを異にする、他なる存在であるということである。彼の過去の人生がどんなものであったかという、詩的な言語からなる直感的な思考をたどってから、彼女は老水夫のかかえる身の危険について思いをはせている。その後彼女は病気で弱って一人で動けない彼を支えて、彼が家に帰るのに付き添うのである。こうしてローティの提示する正義の基礎を实践するエディパは、異他的なものの隔離による公共的空間の失われている現代に、一時的ではあれ、公共性を可能ならしめるのである。こうしたことから、本小説での遊歩者としてのエディパは、ボードレーンとベンヤミンの近代の遊歩者とは大いに異なり、新しい遊歩者のモデルと言えるのではないだろうか。

さらに、上記のエディパと老水夫の出会いには、先に述べたことの他に、重要なことが含蓄されている。彼女が老水夫の激しい過去の人生が、刻み込まれたような「顔」と「目」の凄まじさに引き込まれて、この出会いに至るということ、またこの交流が身体的な触れ合いを含むということに注目したい。加えて、彼女が老人の生活のはらむ危険について思いをめぐらすときに、危険因子としてエディパが思い描く「敷き布団」が人間の身体からの「汗、涙、尿、精液」といった分泌物を長年吸い込んだものとして説明されているのである。ここでエディパを圧倒し、動揺させるものは、老人の過去を切り刻みいれたかのような身体であり、また、身体によって老人の過去や記憶が沁み込まれたような物体である。すなわち個別の、固有の人間の身体と記憶、歴史がこの出会いの場面において重要なものなのである。ここで描かれる老人の生身の体は、第1項、2項で見てきた身体が麻痺するような感覚や、身体が閉じ込められるような感覚とは対

照的なものである。また、ここに表される老水夫の記憶や過去の多重な層は、インヴェラリティの建てた都市サン・ナルシソの歴史性の欠如と全く逆のものであるように思われる。さらに、エディパが老人の人生に思いをはせるとき、その思考の過程が円と光の詩的イメージの隠喩表現で語られることから、この出会いの場面では詩的な言葉のもつ豊かさ、多様さが重要なものとされているように思われる。木原義彦はエディパがこの場面において論理的思考ではなく、隠喩表現によって啓示を得ていると指摘しているのだが、本論ではこの指摘に賛成する。そこで、近代合理性の下にない詩的な言語の豊かさが、この場面に表現されていると見ることができるのである。この場でそうした豊かな言語で描かれる記憶や身体も、第1, 2項のように、近代資本や合理性に侵食されていないと理解できるのである。第1, 2項において、近代資本、合理性に支配された都市の中で、個別で固有、生身の人間の身体や記憶は、矮小化され、抑圧され、または、排除されたのであった。だが、この場面において、また、サンフランシスコの逸脱のヘテロトピアにおいては、これらは、失われたりせず、また無機質化、抽象化、商品化されもしないのである。

ピンチョンは、他者との共感、一体感に基づく出会いを「宇宙の玉突きの玉の接触」のような「奇跡」と、隠喩を用いて表現して、それを重要なものとしている(154)。他なる世界がこの世界に侵入して起きる奇跡について、エディパに語るのは、ヘズース・アラバルというメキシコの無政府主義革命家である。そこで彼は、無政府主義者による革命も、奇跡と呼べるであろうと語るのである。「革命が自然発生的に指導者なしで起こると、魂には協働する能力があるから大衆は難なくいっしょに動くんです。肉体と同じように自動的に動くんです。」と彼は言う(148)。ここで、語源学上では本来、超自然の、また神秘の摂理の現前を意味する「奇跡」という言葉が、ここでは、ピリヤードの玉の接触という世俗的な偶然として表現されていることに注意したい。ピンチョンは、近代的理性や合理主義に基づく因果にとらわれない、「偶然性」の価値と可能性を、本小説では重んじている。また、彼は現代を聖なるものを失った、俗なる世界であると理解している。こうしたことから、ピンチョンの提示するポストモダンの奇跡は超自然的なるものではなく、世俗的で偶然の、しかしどこか神秘性をはらんだ、他者との一体感をもちあらず出会いなのである。それから、ここでは他者との共感に基づく出会いは、隠喩表現を通して奇跡と関連付けられ、さらに無政府主義者の革命と繋がられている。この躍動感、生命感、人々の一体感あふれる無政府主義者の革命にも喩えられている他者との出

会いは、小説の前半で、エディパに困惑と閉塞感を与える近代的な巨大機構からなる社会と、大変対照的である。トライステロの地下郵便組織の存在は、市民に米国郵便を使って通信しないことを選択せしめることから、アメリカの国家・機構からの「私的な後退」を可能にさせ、「別個の、沈黙の、思いも寄らない世界」を存在せしめるのであると、実にエディパは本小説中で認識している(154)。エディパのトライステロの探求は、自らが決して我がものとしえぬ「他なる世界」の探求なのである。以上議論してきた事柄を総括して、本小説における現代アメリカ社会についての寓意を読み解くと、異他的なもの、その生の空間が互いに切り離される都市空間のなかで奪われてしまった「他者」の存在を取り戻す必要がある、ということになるのではないだろうか。また、そのためには、ローティ的な公共性における正義の基礎が有効だということになるのではないか。第1項、第2項で私たちがみてきたような、その下にある人間に混乱と閉塞感をもたらす、官僚主義的近代性の抑圧的で無機化、均質化を及ぼす力を拒むものとして、種種雑多なものから成る世界のもとの、他なるものとの共感に基づいた、相互理解と交流が重要であると、ピンチョンは提案しているのである。

注

- ¹ 本論は、ハンナ・アーレント (Hannah Arendt) による定義に基づいて「公共性」の概念を扱っている。斎藤純一によると、彼女は公共性を「現れの空間」と「世界」の二つの次元で説明している。アーレントによる「現れの」公共的空間とは、人間一人一人の他に還元できない固有の意見や行為が、人々の前に立ち現れる空間である。また、「世界」という次元での公共的空間は、人々の共通世界に対する多元的なパースペクティブが失われていないときに、それらが互いに交感される場としての意味を持つ、ということである。
- ² トライステロについての解釈は多岐に渡っている。エドワード・メンデルソン (Edward Mendelson)、デボラ・マディソン (Deborah Madsen) らは、トライステロが聖なる言葉と関連付けて描かれていることから、それを肯定的な意味を持つものとしている。また、トマス・スコープ (Thomas Schaub) は、トライステロを活気や、改新をもたらすエネルギーの源と見なして、作中でトライステロと結び付けられている啓示と、熱力学とを関連付けている。熱力学的に考えると、システム内部を再活性化させるためには、内部のものとは異なるエネルギーを持つ外部が必要なのである。ゆえにトライステロはそうした外部の組織の進入を表しているために、重要なのである。他方では、トライステロを否定的なものとする批評家たちもいる。ドワイト・エディンス (Dwight Eddins) やロジャー・ヘンクル (Rogers Henkle) は、トライステロの歴史が明らかになるにつれて、独善

的な暗殺や、マインド・コントロールを行っていることが判明するため、トライステロは腐敗した聖なるものとして捉えられるとしている。その他の批評家たちは、エディパの発見したトライステロは、一律に善とも悪とも決められるものではない、と認めている。

- 3 このムーチョの恐怖の思い出は、エディパがサン・ナルシソに到着したときの場面でのナルシズムの概念の暗示を予示していると、ケリー・グラント (Kerry Grant) は指摘している。近親相姦の内向性、その他者との繋がり否定という性質から、ここでの近親相姦という暗喩は、システム内部のエントロピーの増加によって計られるエネルギーの消失にさらされた、閉じたシステムを示唆している、ということである。
- 4 モリー・ハイト (Molly Hite) はこれは「誇張化された陳腐な日常の世界」であるとしている。フランク・カーモード (Frank Kermode) は、この場において商品が通常の商品流通システムの外で売られているということを指摘している。本論においては以下のモリス・クートゥリエ (Maurice Couturier) のものに見解を同じくしている。「ここで売られているのは密閉性の高い容器ではなくて『懇親』そのものなのである。金銭以外の媒体はここでは使われていないのである。パーティーの来客間の、真の交流を金銭は妨げ、人々の発話を汚すのである。パーティーの女主人が彼女の客をくつろがせ、商品を買わせるために頼る最終手段は、キルシュ酒を彼らに飲ませて酔わせることである。これは本当のパーティーではなく、パーティーのシミュラクラなのである。」
- 5 この幽閉されたラプンツェル姫の自己イメージについて、スコープはそれが唯我論的な状態を表すものであるのか、エディパ自身ではなく外部の力によって閉じ込められているのか定かではない、と述べている。他方、メンデルソンは、この塔はエディパの自己が作り出したものではなく、現実世界の実情の一つである、としている。本論においては、スコープの指摘に賛成している。
- 6 スコープはここで動きの欠如を指摘し、それをマーシャル・マクルーハン (Marshall McLuhan) によるナルシソス神話の解釈で示されたしびれの感覚と関連付けている。ここで続く道路を麻酔薬の注射針と見るエディパの夢想にも同種の麻痺が表現されていることから、この静けさと麻痺の状態をナルシズムと関連付けるスコープの見方は正当化される、とグラントは述べている。この麻痺の感覚はエントロピーの高い閉じたシステムの停滞感と並行しているのである。
- 7 多くの批評家が、この場面で社会から追放された者たちとの関係を、エディパが直感的に認識したとしている。メンデルソンは「彼女の老水夫の抱擁は、トライステロが象徴している意外な関係性の、具現化されたものである。トライステロを通して、エディパは探求物語の主人公が救助すべき、ラプンツェル姫と同等の、作中の助けのない人々をいたわるべきであることを学ぶのである。」アネット・コロドニー (Annette Kolodony) とダニエル・ピタース (Daniel Peters) はこの抱擁は「老水夫のゆがんだ世界観に含まれているかもしれない可能性の価値のエディパによる認識である。と同時に、言語の表現の多様性、示唆性を失われたために、失われた多様な経験の可能性についての認識でもあるのである」としている。しかしながら、ロバート・メリル (Robert Merrill) は「ピンチオンは虐げられた者を精神的な兄弟として単に抱擁することで、郊外の風景を超越で

きるものと主張しているのではないであろう」としている。この場面の少し後に、エディバが一連のトライステロに関連する事柄が夢想としておしまいにできればいいと願うことを、彼は指摘している。

引用・参考文献

- Bloom, Harold, ed. *Thomas Pynchon: Modern Critical Views*. New York: Chelsea House, 1986.
- Couturier, Maurice. "The Death of the real in *The Crying of Lot 49*." *Pynchon Notes* 20-21 (1987): 5-29.
- Eddins, Dwight. *The Gnostic Pynchon*. Bloomington: Indiana UP, 1990.
- Fishman, Robert. *Urban Utopias in the Twentieth Century*. New York: Basic Books, 1977.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces," trans. Jay Miskowiec. *Diacritics*. 16.1 (1986): 22-27.
- Grant, J. Kerry. *A Companion to The Crying of Lot 49*. Athens, London: U of Georgia P, 1994.
- Harvey, David. *The Urban Experience*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989.
- Henkle, Roger B. "Pynchon's Tapestries on the Western Wall." *Collection of Critical Essays*. Ed. Mendelson, 97-111.
- Hite, Molly. *Ideas of Order in the Novels of Thomas Pynchon*. Columbus: Ohio State UP, 1983.
- Jarvis, Brian. *Postmodern Cartographies: The Geographical Imagination in Contemporary American Culture*. London: Pluto Press, 1998.
- Kermode, Frank. "The Use of Codes in *The Crying of Lot 49*." *Modern Critical Views*. Ed. Bloom, 11-14.
- Kolodony, Annette, and Daniel James Peters. "Pynchon's *The Crying of Lot 49*: The Novel as Subversive Experience." *Modern Fiction Studies* 19 (Spring 1973): 79-87.
- Madsen, Deborah L. *The Postmodernist Allegories of Thomas Pynchon*. New York: St Martin's Press, 1991.
- Mendelson, Edward. "The Sacred, the Profane, and *The Crying of Lot 49*." *Pynchon: A Collection of Critical Essays*. Ed. Mendelson, 97-111. Engelwood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1978.
- Merrill, Robert. "The Form and the Meaning of Pynchon's *The Crying of Lot 49*." *Ariel: A Review of International English Literature* 8, no.1 (1977): 53-71.
- Parsons, Deborah. *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*. London: Oxford UP, 2000.
- Pynchon, Thomas. *The Crying of Lot 49*. 1966. New York: HarperPerennial, 1999.
- Rorty, Richard. *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge ; New York : Cambridge UP, 1989.
- Schaub, Thomas Hill. *Pynchon: The Voice of Ambiguity*. Urbana: U of Illinois P, 1981.
- Sennett, Richard. *The Fall of Public Man*. New York : W.W. Norton & Company, 1992.
- Staiger, Jannet. "Future-Noir, the City and the Cinema: Contemporary Representations of Visionary Cities." *East-West Film Journal*. 3.1 (1998): 20-24.
- Tester, Kenneth, ed. *The Flaneur*. London: Routledge, 1994. 1-21.

Zukin, Sharon. "Postmodern Urban Landscapes: Mapping Culture and Power." *Modernity and Identity*. Eds. Scott Lash and Jonathan Friedman. Oxford: Blackwell, 1992. 221-247.

トマス・ピンチョン 『競売ナンバー 49 の叫び』 志村正雄訳 東京: 筑摩書房 1992

木原善彦 『トマス・ピンチョン 無政府主義者の奇跡の宇宙』 京都: 京都大学学術出版会 2001

斎藤純一 『公共性』 東京: 岩波書店 2000

川内レビュー第3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
鈴 木	淳	東北大学大学院文学研究科博士課程後期
岩 田	美 喜	東北大学大学院文学研究科講師
早 坂	静	東北大学大学院文学研究科博士課程後期

編集後記

『川内レビュー』第3号をお届けいたします。編集の任をお預かりしたはずの私の力不足で、一年の間をわいての発行となってしまいましたことを、まず心からお詫びしたいと存じます。

本を読むことが好きで進学したはずなのに、好きな本を読んでいることが後ろめたく思ってしまうような、どこかヒステリカルな日常に追われる中で、それでも健やかさを失わずに、投げ込まれたボールを誠実に打ち返そうとするスタッフや学生の姿を見つけると、自分の無能さは一時忘れて微笑みたくなります。今号の『川内レビュー』の執筆者は、全員が現在の東北大学英文学研究室のスタッフと院生となりました。学生の論文に至らない点がたくさんあることも存じております。けれども、それぞれが今後の研鑽で伸びていく可能性を見守っていただけましたら大変な幸いです。

さて、これからの『川内レビュー』継承と発展のためには、現在の研究室メンバーはもちろんのこと、OB・OGの方々にも御投稿をお願いしなければならないと思われます。次号の原稿の締め切りは11月の末を予定しております。みなさまの積極的なご参加をどうぞよろしくお願いいたします。

最後になりましたが、今号の発行に際しても、当研究室の原英一先生には印刷業務のほか多くの面で多大なご尽力をいただきました。厚く御礼を申し上げます。また前号に引き続き御寄稿を賜りましたピーター・ロビンソン先生、今号から教官として原稿をお寄せください編集業務においても御力添えをくださった岩田美喜先生にも、併せて心からの感謝を申し上げます。

(C. S.)

川内レビュー 第3号

2004年3月31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