

トマス・ハーディ研究

—時間意識と二重性の自己—

宮崎隆義

目 次

はじめに	4
第Ⅰ部 長編小説への手掛かりとして—詩1篇と3つの短篇小説から—	
第1章 自己の変容—外面と内面の乖離—	
「私の鏡を覗いて」(‘I Look Into My Glass’, 1898)	12
第2章 美と醜—すり替わる関係性—	
「グリーブ家のバーバラ」(‘Barbara of the House of Grebe’, 1891)	19
第3章 「共感の通路」を求めて	
「夢みる女」(‘An Imaginative Woman’, 1893)	37
第4章 時間の断層と「共感の通路」	
「リール舞曲のヴァイオリン弾き」(‘The Fiddler of the Reels’, 1893)	53
第Ⅱ部 長編小説への模索—方法と時間の意識—	
第1章 小説作法の模索—進展する物語—	
『非常手段』(Desperate Remedies, 1871)	76
第2章 異なる時間—田舎の時間と都会の時間—	
『緑樹の陰で』(Under the Greenwood Tree, 1872)	88
第3章 重複する「過去」と時間の密度	
『青い眼』(A Pair of Blue Eyes, 1873)	111
第4章 「過去」との繋がり	
『エセルバータの手』(The Hand of Ethelberta, 1876)	124
第5章 歴史小説に倣って—「窓」のイメージ—	
『ラッパ隊長』(The Trumpet-Major, 1880)	139

第Ⅲ部 内奥への探究—時間と二重性の自己—

第1章 衝動性を巡る問題

『狂乱の群をはなれて』(*Far from the Madding Crowd*, 1874) 164

第2章 楽園願望

『帰郷』(*The Return of the Native*, 1878) 198

第3章 開かれた時空間と謎めいた性格の造形

『微温の人』(*A Laodicean*, 1881) 217

第4章 時間の断層—「共感の通路」を求めて—

『塔上の二人』(*Two on a Tower*, 1882) 230

第5章 二重性の自己

『カスタブリッジの町長』(*The Mayor of Casterbridge*, 1886) 244

第6章 自己否定と究極の愛

『森林地の人々』(*The Woodlanders*, 1887) 256

第7章 失われた自己を求めて

『ダーバヴィル家のテス』(*Tess of the d'Urbervilles*, 1891) 282

第8章 霊と肉との戦い

『日陰者ジュード』(*Jude the Obscure*, 1895) 321

第9章 実体とアイデアとの乖離—プラトニズムと閉ざされた空間のイメージ—

『恋の霊』(*The Well-Beloved*, 1897) 341

おわりに 363

文献一覧

1次文献 375

2次文献 380

邦 訳 394

はじめに

泣け
何処?

Thomas Hardy (1840-1928)は、イギリスの19世紀ヴィクトリア朝期の詩人・小説家であるが、その作品は、ヴィクトリア朝期の伝統と枠組みの中に基軸を置きつつも、いわゆるヴィクトリアニズムの範囲を超えて、内容的には20世紀以降の諸問題を、先駆的に、しかも当時としては極めてラディカルに取り込んだものと認めることが出来るだろう。ハーディは、Charles Darwin (1809-1882)が1859年に発表した『種の起源』(*The Origin of Species*)を青年期に読んで、その影響を強く受け、その影響の影は、ハーディの詩作品や長編小説、短篇小説の中に色濃く顕れていると言われており、その現れと思われる描写などを指摘することは比較的容易である。だが、ダーウィンの影響を受けたとは言いながらも、ハーディは、ダーウィニズムを標榜喧伝することを旨にした、いわゆるプロパガンダ作家などでは決してなく、その影は、同時代の他の作家と同様に、その創作の根底に深く浸透していると捉えてよかろう。

その上に、ハーディの作品には、これもまたよく指摘されていることであるが、階級の違いをはっきりとさせている社会が孕んでいる問題への批判意識や²⁾、キリスト教への批判精神などが様々な形で織り込まれている。さらにその他に、ハーディは、連載物の小説のすぐれた書き手として³⁾、当時の風俗や流行に至るまで、あらゆるものを敏感に鋭敏に察知し、そうしたものを包括的に物語の中に取り込んで読み手の関心を惹きつつ、同時にそれらに対し懐疑的かつ批判的な視点をも提示している。そうした輻輳した側面を持つハーディの文学、特にここで取り上げようとする小説作品は、その特性故に、これまでに様々な視点からの解釈というものをある意味では可能としてきたといえるだろう。主に社会史的な観点に立った、Douglas BrownやArnold Kettleなどをはじめとする社会主義的な批評もしくはマルキシズム批評から、Rosemary MorganやKristin Bradyらによって示される近年以降のフェミニズム等に立脚した批評などは、こうしたハーディの小説が持つ輻輳した側面のうち、ある意味では、ハーディが小説の創作を始めた当初から見られた特性に依拠しているものと考えてもよかろうが、それぞれ時代が要請する読みに照らし合わせて、小説作品のテキストが示す様々なレベルから読み取って大きな成果を上げてきたといえる。確かにそうした読みの方法によって、ハーディの作品が持つ複雑な側面の一部とその奥深さが時代に応じて解明されてきたといえるだろう。

先にハーディがダーウィンの影響を受けたと述べたが、それは本研究の根幹としている時間の問題とも関わっている。19世紀は進歩の時代であったが、それは、ダーウィンの進化論そのままに、時代が、あるいは社会が、時間の流れとともに進化するとの考え方が広まっていた時代であったといえる。それは20世紀を経て21世紀となった今でも少しも変わってはいないだろう。ハーディは、『ダーバヴィル家のテス』(*Tess of the d'Urbervilles*)で、「チェイスの御獵林」(the Chase)の中での事件について次のように述べている。

Thus the thing began. Had she perceived this meeting's import she might have asked why she was doomed to be seen and coveted that day by the wrong man, and not by some other man, the right and desired one in all respects — as nearly as humanity can supply the right and desired; yet to him who amongst her acquaintance might have approximated to this kind, she was but a transient impression, half forgotten.

In the ill-judged execution of the well-judged plan of things the call seldom produces the comer, the man to love rarely coincides with the hour for loving. Nature does not often say 'See!' to her poor creature at a time when seeing can lead to happy doing; or reply 'Here!' to a body's cry of 'Where?' till the hide-and-seek has become an irksome, outworn game. We may wonder whether at the acme and summit of the human progress these anachronisms will be corrected by a finer intuition, a closer interaction of the social machinery than that which now jolts us round and along; but such completeness is not to be prophesied, or even conceived as possible. Enough that in the present case, as in millions, it was not the two halves of a perfect whole that confronted each other at the perfect moment; a missing counterpart wandered independently about the earth waiting in crass obtuseness till the late time came. Out of which maladroit delay sprang anxieties, disappointments, shocks, catastrophes, and passing-strange destinies. (72)⁹⁾

こうして、ことは始まった。もしもこの出会いの持つ意味に気づいていたなら、彼女は思ったかも知れない。自分は今日なぜ別の誰かではなくて、間違った男性に出会って、求められる運命にあったのか、と。あらゆる点で申し分のない、望み通りの青年—およそ人の世に見出され得る限りの、申し分のない望み通りの青年もいたはずなのに。けれども、彼女の知人の中でこうした部類に近かったかも知れない例のあの人のにとっては、彼女は、半ば忘れ去られた、束の間の印象に過ぎなかったのである。

およそ物事というものは、立派な判断に基づいた計画でも、実行の段階で判断を間違えれば、いくら呼んでも滅多に応ずるものは来ず、愛すべき人と愛すべき時とが一致するということが滅多にないのである。母なる自然は、その被造物である哀れな人間に向かって、見れば幸せに通ずるような時にも、「ごらん！」と言ってくれることはそれほどないし、「どこなの？」という人間の叫びに対して「ここだよ！」と答えてくれることもない。挙げ句の果てに、この隠れん坊遊びは、退屈な、時代遅れのすたれたゲームということになってしまっている。はたして将来、人類の進歩発展が究極の頂点に達した時には、今以上に精緻な直覚力、目下のところわれわれをこづき回し引きずり回しているものよりも、もっと緊密な社会機構の相互作用が生じて、こういう時間的な錯誤というものは是正されるものだろうか我々は考える。しかし、そうした完全な状態は、予言することも、可能だと考えることもできない。今のこの場合も、幾百万の場合と同じことで、全く申し分のないこの瞬間にお互いに顔を合わせたのが、完全な全体のふたつの片割れ同士ではなく、失われた片方はひどく愚鈍なことに、ひとり地上をさまよいながら待ち続けていて、ついに遅きに失してしまったのだと、言うより他あるまい。こうした不手際な遅延から、様々な不安、失望、衝撃、破局、そしてじつに不思議な運命というものが、飛び出すことになったのである。

「人類の進歩発展が究極の頂点に達した時」(the acme and summit of the human progress)という言葉には、言うまでもなくダーウィンの進化論の影ばかりでなく、テスを主人公とする時代の空気というものが感じられるが、およそ18世紀後半あたりから科学が急激に発達し、それに伴って科学的な知識や考え方が普及し始め、時代のいわば寵児とも言えるダーウィンの登場、その『種の起源』の登場を迎えた19世紀という時代そのものが、「人類の進歩発展」の時代であったということ、またそれ以降も依然として「人類の進歩発展」の時代であることを示している。この引用のすぐ後に、「なるようにしかならなかった」(It was to be)という言葉が引き合いに出されて、テスの身の上で起こった出来事に対する客観的な視点の1例が与えてあるが、その言葉にある、be 動詞と to 不定詞からなる言い回しは、諦念ともいえる運命観を表していると同時に、それは、因果律に基づいた考え方でもあろう。そしてその因果律というものは紛れもない不可逆的な時間の流れに沿ったものなのである。テスの母親が口にする「なったものはどうしようもない」(what's done can't be undone, Chap.38)という言葉、この言葉は他の作品にもたびたび出てくる言葉であるけれども、この言葉からも窺うことのできる

時間の不可逆性というもの、それは、「進歩発展」という一種楽観的な時間感覚と、因果律に潜む諦念的な時間感覚の、それら両方の根底にあって通じ合っている時間の認識の仕方を示している。

時間というものを考えてみる時、その哲学的な系譜をごく簡単に考えてみれば、カント(Immanuel Kant)は時間を空間のメタファーとして捉え⁵⁾、ベルクソン(Henri Bergson)は、時間の空間認識に対して純粹持続という概念を導入した⁶⁾。その意味で、時間は連続したものと捉えられており、ある意味では、ダーウィニズムの根幹にある時間の捉え方とも通じているといえるだろう。さらに、バシュラール(Gaston Bachelard)は、その連続の認識を、瞬間の連続として捉えている⁷⁾。時間を連続としたものとして、同時にまた、時間を瞬間としても捉える時、物理的に流れる時間の概念としてのクロノス(chronos)と、瞬間としての時間を心理的に捉えるカイロス(kairos)の概念が生まれてくる。メンディロウ(A. Mendilow)やカーモード(Frank Kermode)は、こうした、時間の認識の在り方とその違いを通して、時間芸術の側面を持つ小説を分析し、刺激的で有効かつ有意義なパースペクティブを提供しているが⁸⁾、こうした哲学的な時間の概念によって、ハーディの作品に見られる様々な側面のひとつが明らかにされることは言うまでもあるまい。

ハーディの作品が持つ意味というものを考えてみる時、時間を意識した19世紀、ヴィクトリア朝の時代に書かれたものが、時代を超えて21世紀の現代の時空間にその世界を解き放っていることは、ひとつの感慨を起こさせるといってもよい。時間の流れを意識し、その不可逆性に呻吟し、そして時間の流れの中に埋没していた過去、ハーディの作品世界という「過去」が、その首をもたげて現在という時間の中に出現し、新たな出来事の継起を引き起こす可能性を持っているからである。ハーディの小説の世界、それはある意味では閉ざされた言説の空間であるが、それがそのまま現代に生きるわれわれの世界、われわれの今の時間の流れの中に、ひとつの有機的な構造体として出現し、過去からの言葉として、その閉ざされた言説空間を解き放つことにより、われわれの持つ「諸感覚」(the faculties)、われわれの意識に作用を及ぼすからである⁹⁾。

ハーディがその創作の経歴において描き出そうとしたものは、無論ダーウィニズムでもなければ哲学上の時間の問題でもない。それは、この世に生まれ時間の流れの中で死に向かって生きていかざるを得ない、目に見えぬ時間に捕らわれて呻吟している人間の姿である。そうした人間の諸相のひとつは、性を介在させる男と女の、その恋愛と結婚によって典型化される人間と人間との根元的な結び付き、人間の実存在に関わるとでもいうべき間

題であろう¹⁰⁾。先の引用にも窺うことのできるものであるが、「完全な全体のふたつの片割れ同士」(the two halves of a perfect whole)が、それぞれ理想の相手を探し求め合っていないながらも、間違っただけで出会って結び付き、そしてそのためによる破綻とやがて訪れる悲劇的な結末、そうしたものをハーディは冷徹に描き出しながら、後の20世紀以降の作家たちの一部が取り組んだ問題に既に取り組んでいたと考えられるのである。こうした問題が、ハーディの作品においては、ダーウィニズムの根幹にある時間の意識の問題、ひいては時間の流れを意識した、あるいは「過去」を意識した19世紀という時代における時間に対する感覚や意識と結びついて、興味深く浮かび上がっているように思われる。特にそれは、時間の経過とともに変わる自己の問題、その自己と他者との関係、そしてそれに伴う男と女を基盤とする、人間同士の結び付きの変化、そしてすり替わりという問題である。

時間の経過とともに変わる自己というものに目を向ける時、まず第一に考えられるのが、加齢とともに変容する自分の外面と内面との乖離の問題になろう。ハーディの長編小説以外の作品群を鳥瞰し、それを典型的に示している作品の例のひとつとして、詩作品の中の「私の鏡を覗いて」(‘I Look into My Glass’)があげられる。さらに、短篇小説群の中で、外観の変容の問題に男と女の結びつきという、人間の繋がり根源的な問題を、極めてラディカルに描き出していると思われる「グリーブ家のバーバラ」(‘Barbara of the House of Grebe’)、さらに、男と女の問題から親と子供の問題に至っての繋がり問題を扱っていると考えられる「夢みる女」(‘An Imaginative Woman’)、さらにそうした問題に加えて、時間の断層というイメージを提供している「リール舞曲のヴァイオリン弾き」(‘The Fiddler of the Reels’)が考えられる。

今ここに挙げたいいくつかの作品は、もちろんそれだけで十分な分析に値する作品であることは言うまでもない。また、こうした作品にこだわらなくとも、900篇以上にもぼる詩の作品、4巻に収められている短篇小説の中には、これらの作品以上にふさわしいものが当然あるかもしれない。ただ、こうした作品をまず取り上げようとする意図は、これらが格別、長編小説作品群に現れたいわば断層面としての性格を持ち、そこから、詩や短篇小説が有する、短いという特性によって、いわば長編小説に見られる諸々の問題を断層面に現れた地層のようにより明瞭に示していると考えられるからである。巨大なハーディの創作世界を切り崩し、その内部を吟味し鑑賞する上で、こうした詩や短篇小説というものの分析が、それぞれ補完的にまた有機的に競合することによって、長編小説が孕む複雑で多様な問題がより明確に見えてくる可能性を示したいがためでもある。

本研究は、その構成として、まず第Ⅰ部でそうした小作品を取り上げ、それらのテキスト分析を通じて本研究の視点としての基調を提供しつつ、それを長編小説分析への補完的な手掛かりとしている。第Ⅱ部では、ハーディの全長編小説のうち、ハーディが小説の創作に取り組みながら、その創作の方法をいかに確立していったのかを視野に入れつつ、初期の頃の作品を中心に、時間に関わる諸問題に関して分析を行っている。第Ⅲ部では、19世紀という時代にありながら、それ以降現代にも通ずる問題として、人間の内奥に深く分け入ったハーディが、性を介在させる男と女の恋愛と結婚を通し、男と女の関係によって表される人間の普遍的な繋がりの問題をいかに捉えて描き出し、突き詰めていったかを分析している。人間の衝動性や感情という、理性と対極にあるものに突き動かされている人間の姿、そして時間の経過の中で、「過去」を意識し、「過去」に囚われて支配されざるを得ない人間の、その姿が冷徹に描き出されている様を分析している。そして、時間の流れの中で、人間が外面と内面の乖離を抱えながら、他者との関係をいかに構築し、恋愛と結婚というものによって、第一の他人である妻や夫といかに通路を繋ぐかを考察している。さらに、時間の経過の中で、「過去」を持つが故に、人間がいかに必然的に二重性を有するに至るか、そしてその二重性のために、他者と繋がれた通路が崩壊し、あるいは別の他者との通路がすり替わるように作られながら、悲劇的な様相を帯びてゆく過程を分析している。

それぞれ作品についての論考は、皮肉なことながら、長い時間の経過の中でなされたものであるため、全体の統一性として見れば進展と変容による齟齬を免れないが、ほぼ一貫して時間意識の問題、並びに時間の経過に伴う人間というものの二重性に及びながら分析を行っているつもりである。論考中、作品からの引用部分には煩瑣ながらも訳を付しているが、訳出も解釈と論考の一部である。訳出に当たっては、巻末の邦訳一覧に示した、概ね新しい翻訳書を中心に参考とし、自分なりの解釈と論考、そして表現を与えているつもりである。また、作品の邦訳名については、一部を除いて、大澤衛・吉川道夫・藤田繁編、『20世紀の先駆者 トマス・ハーディ』（篠崎書林、昭和53年）に示されているものに従った。短篇小説の作品名については、『トマス・ハーディ短編全集第一巻～第五巻』（大阪教育図書、2003年）に従った。なお、注釈はそれぞれ章末に付している。

第 I 部 長編小説への手掛かりとして
— 詩 1 篇と 3 つの短篇小説から —

第1章 自己の変容—外面と内面の乖離—

「私の鏡を覗いて」(‘I Look Into My Glass’, 1898)

I

「私の鏡を覗いて」(‘I Look Into My Glass’)は、『ウェセックス詩集』(*Wessex Poems and Other Verses*)の掉尾を飾る詩であるが¹⁾、この詩はこの詩集を締めくくる詩として、その短さにも関わらず様々な側面を見せている。『ウェセックス詩集』は、1898年に発表された、実にハーディ58才の時の処女詩集である。この詩集には、詩人をめざしていたハーディが青春から書きためていた種々雑多な詩が収められているが、ある程度意識的な編集、計画的な配置が窺えるものとなっている²⁾。それを示しているのが、表紙に添えられたハーディ自身による砂時計のイラストであろう。このイラストからもわかるように、この詩集に収められた詩は「時」をテーマにしたものが多く、様々な主題の詩を含みつつもこの詩集が全体として一つの有機体を成しているような感を呈している。巻頭の「かりそめがすべて」(‘The Temporary the All’)、掉尾を飾る「私の鏡を覗いて」のふたつだけを取り上げ並べてみても、詩人の青春から老年までの時間的なスパンを覆っていることが窺えるのである。

「私の鏡を覗いて」は、老年に至った詩人の、その加齢による外見の変容と内面との乖離が問題となっている。

‘I Look Into My Glass’

I look into my glass,
And view my wasting skin,
And say, ‘Would God it came to pass
My heart had shrunk as thin!’

For then, I, undistrest
By hearts grown cold to me,
Could lonely wait my endless rest

With equanimity.

But Time, to make me grieve,
Part steals, lets part abide;
And shakes this fragile frame at eve
With throbbings of noontide.

「私の鏡を覗いて」

鏡を覗き込んでみると
わたしの肌はすっかり衰えている
「ああ、神よ わたしの心もこんなに
やせ細らせてください」

そうすれば
わたしに冷たくなったあの女^{ひと}たちの心に悲しむことなく
ひとり 静かに
永遠の安らぎを待つことが出来るだろう

だけど 「時」は わたしを悲しませるために
一部をこっそり奪い去り 一部はそのままにしてくれる
そして 夕暮れには このかぼそい身体を震わせるのだ
真昼の胸のときめきで

この詩では、そのタイトルでも明らかなように、詩人ハーディとみなしても差し支えな
いと思われる「私」が、「鏡」を覗いていることがわかる。そしてその「鏡」に映ってい
るものは、老醜が表れた「私」の素顔なのである。この詩が生まれた経緯について、Florence
E. Hardy の *The Life of Thomas Hardy 1840-1928* (London and Basingstoke: Macmillan, 1975)
によれば、1892年10月18日、ハーディは、朝食のとき歯が痛くなりその時に鏡を
覗いてみたという³⁾。この時の経験がこの詩が生まれるきっかけとなったと考えてもよか

ろうが⁴⁾、そうだとするならば、年齢としてはハーディ52歳、日々見慣れているはずの自分の顔に、急に老醜の現れを見たといえるかもしれない。だがそれはともかくとして、この詩のタイトルにある‘My’という言葉は、実は微妙な響きを醸し出しているのではないだろうか。つまり、‘I Look Into My Glass’というタイトルによって、いかにもナルシシズム的なものを読むものに予想させておきながら、その予想を裏切り、老醜を帯びた自分の顔を見ざるを得ない「私」の現実、いわばリアリズムと厳しい自己認識を、この詩を読む者にアイロニーとして突き付けているのではあるまいか。

「鏡」は「リフレクション」(reflection)を生み出すものであるが、言うまでもなく、ロマン主義からリアリズムに至る大きな流れの中において、非常に重要な要素として多種多様な意味を持っている。そもそも「鏡」は、ナルシシズムの象徴であるといってもよい。たとえばおとぎ話の「白雪姫」の女王は、自分の部屋に閉じこもり、魔法の「鏡」に、この世で誰が一番美しいか絶えず問いかけ、「鏡」が女王様であると答えれば喜びをおぼえるように、「鏡」は自己陶醉者の大事な道具であるといえる。そもそもギリシア神話のナルキッソスは、自分であるとは知らずに水面に映る美しい自分の姿に恋し、誤って命を失うのである⁵⁾。自己陶醉、ナルシシズムを象徴する「鏡」は、さらにロマン主義の時代において、自分だけの閉ざされた世界の現出から、自己の外面ばかりでなく内面をも見つめること、内省を表すに至ったといえるだろう。

実は「私の鏡を覗いて」が書かれた頃に、プラトニズムの傾向を帯びた『恋の霊』(*The Well-Beloved*)という特異な小説が書かれているが、この作品中の主人公も詩の「私」と同じ自己認識を得るに至っているのである。『恋の霊』の主人公 Jocelyn Pierston は、老年に至って、白日の光のもとでふと「鏡」に映った自分の老いた姿を見、驚愕する。

... never had he seemed so aged by a score of years as he was represented in the glass in that cold grey morning light. (161)⁶⁾

・・・その冷たい灰色の朝の光の中で、鏡に映った自分の姿が、20年という歳月で、それほど年寄りじみて見えたことはこれまで一度もなかった。

ピアストンの年齢はこの時点で60歳であるが、この年齢に至るまで彼は、20歳の頃の恋人 Avice の中に見た、彼にとって永遠のアイデアともいべき女性像―「恋の霊」(the

well-beloved)一を、40年間にわたって、エイヴィスの娘、そのまた娘、つまりエイヴィスの孫娘の中に追い求めてゆくのである。自分の年齢を顧みることなく、変わらぬ青年のように理想の女性を求めて求愛を繰り返しながらも、常に「恋の霊」に逃げられてしまうピアストンの姿に、「私の鏡を覗いて」の「私」の姿が重なるが、ほぼ同じ時期に書かれたということでは、二つの作品に共通するものがうかがえるというのは当然といえるかもしれない。

もう一度詩の第1、第2スタンザを見てみよう。

I look into my glass,
And view my wasting skin,
And say, 'Would God it came to pass
My heart had shrunk as thin!'

For then, I, undistrest
By hearts grown cold to me,
Could lonely wait my endless rest
With equanimity.

鏡を覗き込んでみると
わたしの肌はすっかり衰えている
「ああ、神よ わたしの心もこんなに
やせ細らせてください」

そうすれば
わたしに冷たくなったあの^{ひと}女たちの心に悲しむことなく
ひとり 静かに
永遠の安らぎを待つことが出来るだろう

詩の「私」は、もし前述したこの詩の成立事情を考慮に入れるとすれば、『恋の霊』のピアストンと同じく、朝の光の中で自分の素顔を見ていることになる。その光は外光であ

り、閉鎖的な自己陶酔の傾向を帯びたロマン主義のランプの光などではない⁷⁾。ちなみにピアストンが「恋の霊」が宿していると思ひ込んで求愛するときには、ほとんど常に薄暗がりの中や、ランプの光のもとにおいてであることは注目すべきであろう⁸⁾。詩の「私の鏡の中を覗く」という自己陶酔的なロマン的なタイトルの響きは、朝の光という外光の要素によって、アイロニカルなものに変質するといつてよい。その朝の外光によって露わにされるのは、老齡のために「衰えている肌」(wasting skin)である。老醜を帯びた「肌」(skin)と、衰えることを知らない「私の心」(My heart)の対比は、そのまま外面と内面、形而下と形而上の対比になっているといえる。第1スタンザでの乖離に満ちた自己認識は、第2スタンザに至ってその乖離の消滅への願望、死による平安の訪れを求める祈りに変わっている。プライベートなものが色濃く詠み込まれているというハーディの詩であるが故に、「あの女たち」にハーディの妻 Emma を含めて読みとるのは自由だが、むしろピアストンのように、青春から理想の女性像を現実の女性の中に垣間見て心をときめかせた、何人かの女たちのことととった方が無難だろう。その点では、巻頭の詩「かりそめがすべて」の女性に関する部分が呼応しているともいえる。

II

But Time, to make me grieve,
Part steals, lets part abide;
And shakes this fragile frame at eve
With throbbings of noontide.

だけど 「時」は わたしを悲しませるために
一部をこっそり奪い去り 一部はそのままにしてくれる
そして 夕暮れには このかぼそい身体を震わせるのだ
真昼の胸のときめきで

第3スタンザに至って、「時」(Time)が出てくるが、これも「かりそめこそすべて」の「時」のテーマに呼応している。ここでも「時」の流れによって変容を被らざるを得ない肉体と、その肉体と乖離して、変容をあまりきたすことのない「心」のありようが、詩人

の自己認識として歌われている。イラストに描かれた砂時計の砂のように、限られた人間の生は着実にその定められた量を費やし減らしてゆく。「かりそめがすべて」の「私」は、まだ余裕も可能性も十分にあると思っていたにも関わらず、それが幻想に過ぎなかったことを思い知るが、「私の鏡を覗いて」に至って、それは完全に、老境での悟りも諦めも得られない悲哀と動揺に満ちた自己認識となるのである。「夕暮れ」(eve)と「真昼」(noontide)は、もちろん老年期と青年期の対比を表すが、同時に、夕暮れに支配的になるランプの光のようなロマン的な光と、およそロマン的な粉飾を剥ぎ取ってしまう真昼の強烈な光の対比をも表しているといえるだろう。

「私」は既に老年に至っているというのに、その衰えた肌に比例して衰えることのなかった心は、青年期のままとときめいてやまない。その身を震わす胸のときめきを、心を深層から支配している性的なものと考えることもできよう。『恋の霊』のピアストンは、朝の光のもとで見た自分の姿に現実を悟り、長年にわたって彼を支配し苦しめていた、年齢をも顧みないで「恋の霊」を追い求めざるを得ないという「呪い」からやっと解放されるのである⁹⁾。その「呪い」は、大文字で擬人化された「時」が、その運命形象として生み出す、外面と内面の乖離、形而下と形而上の乖離なのだといえる。

「私の鏡を覗いて」は、弱強のリズムを基調とした、abab と交互に押韻する4行連を3つ連ねた短詩であるが、伝統的なものに依拠している素振りを見せ、読む者にその伝統に沿ったイメージを喚起させておきながら、それをはぐらかしてアイロニーを生み出すという手法は、いかにもハーディ的な手法といえるだろう。それは、この詩に限らず、短篇小説にも長編小説にも見られるものであって、それがいかにも効果的にハーディ的なリアリズムに繋がってゆき、人間の深層を、人間存在の根源的な問題を冷徹に見せてくれるのだと考えてよいかもしれない。

1) テキストは、Gibson, James (ed.) *The New Wessex Edition, The Complete Poems of Thomas Hardy*. London: Macmillan, 1983 に依る。本文中の引用はすべてこれに依る。

- 2) Cf. 吉川道夫. 『言語的テクスチャーから見たトマス・ハーディの詩』. 東京：篠崎書林、平成3年：259.
- 3) “Hurt my tooth at breakfast-time. I look in the glass.” 251.
- 4) Cf. 吉川、260.
- 5) Cf. *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*. London: Cassell, 1981: 772.
- 6) The New Wessex Edition, *The Well-Beloved*. London: Macmillan, 1974.
- 7) Cf. “As in the English Platonists, so in the romantic writers, the favorite analogy for the activity of the perceiving mind is that of a lamp projecting light.” Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp*. Oxford: Oxford University Press, 1971: 60.
- 8) Cf. 拙論、「The Imagery of Closed Space in *The Well-Beloved*」、『日本ハーディ協会会報』（日本ハーディ協会）、第17号、1991年。
- 9) “. . . Thank Heaven I am old at last. The curse is removed.” *The Well-Beloved*, 190.

第2章 美と醜—すり替わる関係性—

「グリーブ家のバーバラ」(‘Barbara of the House of Grebe’, 1891)

I

『貴婦人たちの物語』(*A Group of Noble Dames*, 1891)¹⁾の中でも「グリーブ家のバーバラ」(‘Barbara of the House of Grebe’)には、いわゆる Hardy 的な問題が顕著に見られるといえるだろう。身分違いの結婚、観念あるいは理性と感情の対立、肉体の変化とそれに伴う感情の変化、時間による感情の変化など、他の長編小説や短篇小説作品あるいは詩などに見られる問題がこの物語に凝縮されている感がある。しかもこの物語には、象徴的な「大理石の彫像」(the marble statue, 81)の存在と怪奇で加虐的な嗜好を示す場面などがさらに加味されていて、より複雑な問題が提示されており、それだけに一層この物語に対する解釈を困難なものにしている。ここでは、「グリーブ家のバーバラ」が孕んでいる問題の中でも、観念あるいは理性と感情の対立の問題を、象徴的な存在である「大理石の彫像」と「変化」(change, 77)との関連から考察してみたい。

II

アップランドタワーズ卿(Lord Upland towers)がバーバラを自分のものにしようとした決意を固めたのは、「情熱」からというよりはむしろ「ある考え」からである。

It was apparently an idea, rather than a passion, that inspired Lord Upland towers' resolve to win her. (55)

アップランドタワーズ卿が、彼女を自分のものにしようという決心を抱くようになったのは、情熱に駆られてというよりはむしろ、明らかにある考えにとらわれてのことであった。

この冒頭の文でわかるように、「グリーブ家のバーバラ」は、「ある考え」すなわち理性と「情熱」すなわち感情の対立が一つの大きなテーマとして設定されているといえるだ

ろう。理性はロゴスであり、感情はエロスである。バーバラは理性と感情、ロゴスとエロスとの間に挟まれ、双方に綱引きのように引っ張られるとあってよい。

アップランドタワーズ卿は、19歳の年齢でありながら、その年頃に見られる衝動的な傾向は持っておらず、世をすねたような頑固さと打算で固まっている。

His matured and cynical doggedness at the age of nineteen, when impulse mostly ruled calculation, was remarkable, . . . (55)

衝動というものがたいてい打算というものを支配している、19歳という年齢にもかかわらず、彼の老成した世をすねたような頑固さが際立っていた。 . . .

「ある考え」(an idea)からバーバラを自分のものにすることを決意したアップランドタワーズ卿にとって、およそ男女の間にある感情、恋愛感情に基づいて、その延長上の結果としての結婚という図式は念頭にないといってよい。バーバラを手に入れるという「考え」は、家柄、血筋、財産などを考慮した上での「打算」(calculation)から生まれたものに他ならないのである。彼に対して関心など少しも持っていない彼女を手に入れることは、「ただ単に時間の問題だ」('Tis only a matter of time, 58)とうそぶく「若い哲学者」(the young philosopher, 58)アップランドタワーズ卿の言葉は、この物語に一つのトーンとして流れている「変化」(change, 77)を包摂したものといえるだろう。

一方、まだ17歳になるかならないかのバーバラは、村の未亡人の息子で大変な美男子であるエドモンド・ウィロウズ(Edmond Willowes)と舞踏会の晩に駆け落ちをし、ロンドンで結婚式を挙げる。彼女の行動は、アップランドタワーズ卿の決意が「ある考え」(an idea)に基づいたものであるのに対して、純粋なまでに「情熱」(a passion)に基づいており社会的な意味での「打算」(calculation)などそこには少しもない²⁾。衝動的な父親³⁾の性格を受け継いで、彼女もまた衝動性を持っているが⁴⁾、その衝動性に従って、向こう見ずに結婚式を挙げすぐに経済的な窮地に陥ってしまうのである。しかしその前に、結婚式を挙げることによって、結婚前の激しい情熱は急速に冷めてしまう。その様子を、この物語の語り手である「老外科医」(the old surgeon, 55)は、次のように比喩を用いて描写する。

In the meantime the young married lovers, caring no more about their blood than about

ditch-water, were intensely happy — happy, that is, in the descending scale which, as we all know, Heaven in its wisdom has ordained for such rash cases; that is to say, the first week they were in the seventh heaven, the second in the sixth, the third week temperate, the fourth reflective, and so on; a lover's heart after possession being comparable to the earth in its geologic stages, as described to us sometimes by our worthy President; first a hot coal, then a warm one, then a cooling cinder, then chilly — the simile shall be pursued no further.

(61-62)

一方結婚した若い恋人たちは、血統のことなど溝の泥水ほどにも全く気にかけずに、この上なく幸せであった—幸せといっても、つまりそれは次第に下ってゆく幸せであり、我々みんなが知っているように、天というものが知恵深くもこのような性急な結婚に対してそのように定めているのである。すなわち、最初の一週間は、ふたりは第七天にいた。第二週目には第六天に、第三週目にはほどほどのところに、第四週目には反省するようになるというような、下降の状態にあった。相手を自分のものにした後の恋人の心は、我々が立派な会長が時々我々に説明してくれるような、地球の地質学上の成立段階にたとえることができる。最初は熱く焼けた石炭のようなもの、次に生ぬるくなり、次第に冷めて燃えがらとなり、それから冷え切ってしまう—^{たとえ}直喩はもうこれ以上述べる必要もあるまい。

ここにハーディの男女の恋愛に対する考え方の一端である、「恋愛は近接において生きるが、接触によって死ぬ」(Love lives on propinquity, but dies of contact)⁹⁾という考えを明白に見いだすことが出来るだろう。上の引用文中に二つの比喩で表されている心の変化、特にバーバラの側の心の変化には、純粋な「情熱」と衝動故に無視してしまった身分違いの結婚がその種として潜んでいるのである。

Yet she sighed sometimes — her husband being no longer in evidence to fortify her in her choice of him — and timidly dreaded what mortifications might be in store for her by reason of this *mésalliance*. (65)

だが彼女は時々ため息をついた—彼女の夫は、もはや目の前にいないために、彼女が

彼を夫として選んだ気持ちをはっきりと確信させてくれることができないからだった――そして、これから先、この「身分違いの結婚」のために、どんな屈辱が自分を待ち受けているのだろうか、彼女はびくびくしながら恐れていたのだった。

もちろん心の変化をきたすのは、あるいは変化させざるを得ないのは、彼女の両親も同様である。いわゆる釣合のとれた良縁として密かにアップランドタワーズ卿との縁談を進めていた彼女の両親は、バーバラの駆け落ち結婚に衝撃を受けるものの、一人娘のかわいさ故に「済んでしまったことはどうしようもない」(what was done could not be undone, 62)とあきらめ、許しを請うて帰ってくる二人を暖かく迎えざるを得ない。彼女の両親は、事象の不可逆性、時間的な不可逆性を受け入れ、それに応じて自分たちの心のあり方を変えてゆかざるを得ないのである。

駆け落ち結婚の当事者であるバーバラ自身は、自分の心の変化に気づきながらも道徳と良心故に良き妻を演じざるを得なくなる。

Barbara observed this growing coolness in herself; and like a good and honest lady was horrified and grieved, since her only wish was to act faithfully and uprightly. (65)

バーバラは自分の中で、このように気持ちが次第に冷めてきていることに気づいた。そして、善良で正直な貴婦人らしく、このようになったことを恐れ、悲しんだ。というのも、誠実に正しく振る舞うということが彼女の唯一の願いであったからである。

しかしながら、いったん彼女の心に巣食った疑いと不安は、その後、常に彼女を脅かすことになる。そしてその疑いと不安は、エドモンドが教養を身に付けバーバラの夫にふさわしい人間となるべく、家庭教師とともに大陸旅行をしている間に、ますます大きく拡大されてゆくのである。エドモンドとの結婚に対する軽蔑のこもった友人たちの眼差しと冷やかさ、社会的身分のあるアップランドタワーズ卿の存在によって心を乱されながら、彼女は、必死に夫の留守を守る良き妻であろうとするけれども、身分あるアップランドタワーズ卿にいつしか心惹かれてゆく自分に驚き、そんな自分を諫めるように愛情が薄れないようにと神に祈るのである。

Barbara went home, and continued to pray that she might never cease to love her husband.

(66)

バーバラは家に帰ると、自分の夫をいつまでも愛し続けることができますようにと祈り続けた。

こうして良き妻であろうとする努力そのものが、エドモンドの、その内面の精神性ではなくて、外面の美貌しか愛情の根拠としていないバーバラの、心の変化を明白に示しているといえるだろう。目の前にエドモンドの姿がないために、彼女は愛情を持続させることに困難を感じているのである。また彼女は、大陸旅行に出かけているエドモンドからの愛情のこもった手紙よりも彼の肖像画を強く求めるが、その要求そのものが、彼女が無意識の内に自分の愛情の正体に気づいていることを示しているといえるだろう⁶⁾。

「アドニス」(Adonis, 74)、「太陽神アポロ」(Phoebus-Apollo, 81)にたとえられるほどの美男子、「およそ娘にキスをした男の中でもっともハンサムな男」(He was, indeed, one of the handsomest men who ever set his lips on a maid's, 63)であるエドモンドは、家庭教師とともに大陸旅行中イタリアの劇場で火事に会い九死に一生を得る。しかしながら、その事故で彼のいわば唯一の取柄であるといってもよい美貌が完全に失われてしまうのである。彼の美貌はバーバラの母親がいうように、彼女の駆け落ちの理由であったものであるが⁷⁾、その理由が悲惨な火傷という事故によって無くなってしまい、バーバラには血筋も財産も何もない、ただの無教育のエドモンドが残されることになる。そしてバーバラはいまや何の取柄もない「どこの馬の骨とも分からぬ平民エドモンド・ウィロウズの妻」(wife of Edmond Willowes of nowhere, 63)でしかなくなるのである。

良き妻であるバーバラは夫に、どんな事が起ころうとも愛情は変わることはないと励ましと慰めの手紙を書きながらも、彼の美貌が失われてしまったことに一人ため息をつく。

... and did not reveal how much she had sighed over the information that all his good looks were gone. (68)

・・・だが、彼の美貌がすっかり損なわれたという知らせに、彼女がどれほどため息をついたかということは述べなかった。

ここにおいてもバーバラのエドモンドに対する愛情が、彼の精神性ではなくその外見の美貌にのみ向けられていたことが明らかにされる。精神的な成長という観点からバーバラを眺めれば、その小児性と、夫の事故という試練を経験しながらもそれを契機として成長を遂げることが出来ない点が指摘できるが⁹⁾、バーバラが「考え」(an idea)からではなく、純粹なまでに「打算」(calculation)抜きの「情熱」(a passion)からエドモンドを選んで駆け落ち結婚した点で、非常に皮肉な側面が明らかにされているといえるだろう。「情熱」という激しい感情から出発しながら、バーバラは本質的に善であるエドモンド⁹⁾と感情的な精神的な交流、交歓を求めずに、自己愛的に自己満足的に彼の美貌だけにひたすら愛情を向け捧げているからである。アドニスや太陽神にたとえられ、「大理石の彫像」として永遠化固定化される彼の美貌、美しさは、実はひとつの観念に他ならない。彼女は皮肉にもその観念である美の虜となっているのである。

エドモンドが肉体的な外見上完全なまでに変わり果ててしまったために、バーバラは、彼と離れていた期間の方が一緒に過ごした日々よりも長いことを思い、はたして彼が帰ってきたときに彼と認めることが出来るだろうかという何とも妙な不安に包まれる。

She had lived six or seven weeks with an imperfectly educated yet handsome husband whom now she had not seen for seventeen months, and who was so changed physically by an accident that she was assured she would hardly know him. (69)

彼女は、不完全な教育しか受けていないが、顔だけはハンサムな夫と、6週間か7週間一緒に暮らしたのだった。。ところが、今、その夫とは17ヶ月の間も会っていなかったのだった。その上に、夫は事故で顔形がすっかり変わってしまったというので、きっと彼だとわからないに違いなかった。

こうした彼女の不安に忍び込むように、アップランドタワーズ卿が彼女の前に偶然に現れ¹⁰⁾、バーバラは夫に対する不安を和らげるかのように、あるいは逃れるかのようにアップランドタワーズ卿に親しくしている自分を見いだして驚き、親しく口をきいたことを後悔する。

... but when they had driven a mile or two she was surprised to find herself talking earnestly and warmly to him (=Uplandtowers). (70)

・・・しかし彼女は、2、3マイルほど馬車で進んだときに、真剣に熱っぽく彼に話しかけている自分に気づいて驚いた。

... she regretted more and more that she had been so friendly with Lord Uplandtowers. (71)

・・・アップランドタワーズ卿とあんなに親しくしたことを彼女はますます後悔した。

この時のアップランドタワーズ卿の姿は彼女の心の中に残り続け、どんな姿で帰ってくるのか見当もつかないエドモンドはいつのまにか彼女の心の埒外に追いやられてしまうのである。

And, owing to her casual encounter with Lord Uplandtowers his voice and image still remained with her, excluding Edmond, her husband, from the inner circle of her impressions. (71)

それに、アップランドタワーズ卿と偶然会ったことで、彼の声と姿がいつまでも残り、夫であるエドモンドを、彼女の気持ちの奥深い部分から閉め出してしまったのである。

バーバラは夫エドモンドを出迎えるべく、途中の Lornton Inn まで馬車を走らせるが、夫はやって来ない。しかしながら、その晩、真夜中に、夫はバーバラのもとに戻ってくる。たった一人で、外套に身を包み、さらに顔に仮面を付けた夫の姿にバーバラは極度の緊張を強いられる。エドモンドは、緊張して不安におののくバーバラを、さらに仮面をはずすことによって「一つの試み」(an experiment, 76)に立たせるのである。

... Do you think you — will mind when I take it off? You will not dislike me — will you? (73)

・・・どうだろう—これをとってもいいかい？僕を嫌いにはならないよね—きっと？

You really feel quite confident that nothing external can affect you? (73)

外見的なものは何も影響を与えないって本当に自信が持てるかい？

夜、しかも闇に包まれて深閑とした真夜中の再会に、バーバラの内面は理性と感情の両極端に揺れ動く。闇の中から現れた変わり果てた姿の夫は、彼女の理性と対極するもの、いわば彼女の内面の根底にある闇の部分に激しく揺ゆさぶるといってよいであろう。「人間の遺物」(human remnant, 74)、「人体標本」(écorché, 74)と変わり果てたエドモンドは、人間の存在としてぎりぎりのものとなることによって、バーバラが妻としてばかりでなく人間として持つ「人間愛」(human love, 76)の究極の試金石と化すのである。しかしながら、彼の美貌のみを愛していたバーバラにとって、夫エドモンドは、「完全に別の種族の一見本と化してしまい」(he was metamorphosed to a specimen of another species, 74)、生来の愛情や憐れみすらも、彼の姿を、彼の形相を見た瞬間に彼女の中から消し飛んでしまうのである。

All her natural sentiments of affection and pity were driven clear out of her by a sort of panic.

(74)

生来持っているはずの愛情も憐れみの感情がすべて、一種の恐慌状態のために彼女の心から完全に追い払われてしまった。

彼女は何とか理性を保ち、「彼が自分のエドモンドであること、彼が彼女に対して何も悪いことなどしたのではない、彼の方こそが苦しんだのだ」(He was her Edmond; he had done her no wrong; he had suffered, 74)と必死で考えようとするが、およそ理性が眠り人間の深層の暗部が頭をもたげる夜、しかも深夜においては、その努力も虚しいあがきに終わってしまう。何とか力を振り絞って、「この姿顔に耐え、慣れることが出来るかい？・・・どうなんだ！死体安置所にあるようなものがきみのそばにあることに耐えられるか？」

(Do you think you can get used to this? . . . Yes or no! Can you bear such a thing of the charnel-house near you?, 74)と激しく悲壮にも畳みかけるように問いたすエドモンドに応じて、そむけた顔を再び彼に向けても、バーバラは同じように目をそむけざるを得ない。そうした彼女の反応は、Kristin Brady も指摘しているように、多分に小児的でもあろう¹⁰⁾。しかも彼女には、亡霊を目の前にしたと同じ恐怖心しか感じられないのである。

. . . she had just the same sense of dismay and fearfulness that she would have had in the presence of an apparition. (74)

．．．彼女は幽霊を目の前にした時に感じるのと同じような、薄気味悪さと恐怖感を感じていた。

見慣れるように努力してみると言い残して、逃げるように彼の前から姿を消して自分の部屋に閉じ籠ったバーバラは、くず折れるようにベッドの覆いに突っ伏してしまう。しかし階下にエドモンドの足音がすると、自分のもとにやってくるのではないかとまた再び恐怖におののいてしまうのである。その時には、階下にいる夫はもう既にあのエドモンドではなく、「あれ」(it)という物でしかない。

Thus she remained for some time. The bed-chamber was over the dining-room, and presently as she knelt Barbara heard Willows thrust back his chair, and rise to go into the hall. In five minutes that figure would probably come up the stairs and confront her again; it, — this new and terrible form, that was not her husband's. (74-75)

このようにして、彼女はしばらくの間じっとしていた。寝室は食堂の真上にあった。跪いていると、バーバラには、ウィローズがイスを押し戻して立ち上がり、広間に入ってくるのが聞こえた。5分もすれば、多分あの姿のものは階段を上ってきて、再び自分と向かい合うであろう。あれは、—この見たこともない恐ろしい形のものは、それは夫の姿形ではなかった。

「あの姿のもの」(that figure)、「あれ」(it)、「この見たこともない恐ろしい形のもの」

(this new and terrible form)は現実のエドモンドなのであるが、かつてバーバラがアドニスと崇め夢中になった美男子のエドモンドは、その姿が一変してしまったために、人間から「もの」に変わり果ててしまい、もはや彼女にとってこの世にいないも同然なのである。彼が自分のもとにやってくるのではないかという恐怖のあまりに、部屋を抜け出して温室に隠れ潜んだバーバラは、そのまま明け方までそこで過ごす。夜が明けて明るくなり始めると彼女は、なんとか彼と顔を合わせ、その焼けただれた形相に慣れることが出来るのではないかと思う。

The nights were getting short at this season, and soon the dawn appeared, and the first rays of the sun. By daylight she had less fear than in the dark. She thought she could meet him, and accustom herself to the spectacle. (75)

この季節は夜が短くなっていく時期であった。やがて、まもなくすると夜が明けて、太陽の最初の日差しが射し込んできた。明るくなると彼女は暗い時ほどには恐怖を感じなかった。夫に向き合って、あの顔にもなんとか慣れることができるだろうと彼女は思った。

夜明けの到来とともに、闇が引き下がり光が覆い始めて、彼女にも理性が戻り始めるが、エドモンドは置き手紙を残して姿を消す。自分の焼けただれた素顔をバーバラに見せることによって、彼女の心を試し失敗したエドモンドは、「神のようなもの」(divine)と考えていたバーバラの愛が、ありふれた生身の人間のものに過ぎないもの、しかも彼の被った不幸に打ち勝って存在しうるような強い愛ではなかったことを悟るのである。

The effect that my forbidding appearance has produced upon you was one which I foresaw as quite possible. I hoped against it, but foolishly so. I was aware that no *human* love could survive such a catastrophe. I confess I thought yours was *divine*; but, after so long an absence, there could not be left sufficient warmth to overcome the too natural first aversion. It was an experiment, and it has failed. (76) (イタリックは原文)

僕の恐ろしい顔が君に与えた影響は、およそあり得ることだろうと予想していたもの

だった。僕は万が一にもそうならないことを望んでいたが、そんなことを望む方が愚かだったのだ。こうした災いの後には、人間らしい愛情なんて残り得ないだろうってことは僕にはわかっていた。告白すれば、君の愛情は、神のような愛情だと僕は考えていたんだ。だが、あんなに長い間別れて暮らしていた後だもの、初めて見た時の、あのようにごく自然に顔を背ける態度に打ち勝つほどの思いやりなんて残っているはずはなかったんだ。これは一つの試みだったんだけど、みごと失敗してしまった。

夜の闇の中から現れたエドモンド、しかもその姿形が崩れて人間の存在として究極のもの化したエドモンドは、バーバラの心の奥底を見透かし試した後、再び闇の中に姿を消す。真夜中に現れた異形のエドモンドは、バーバラの心の暗黒の部分さらけ出すことになるが、後のアップランドタワーズ卿も、真夜中に、同じく異形のエドモンドの彫像によって彼女の暗黒の部分支配するのである。

III

「人の心は壁を伝う蔦の葉のようにとかく変わりやすいもの」(human hearts are as prone to change as the leaves of the creeper on the wall, 77)という語り手の老医者言葉は、この物語ばかりでなく『貴婦人たちの物語』に収められた他の9つの物語もすべて包含して一つの大きなテーマとしうるものだといえるが、エドモンドがバーバラの元から去って何年も経つと、彼女にとってエドモンドとの恋愛と結婚は、「熱にうなされた夢」(a fevered dream, 78)に過ぎなくなってしまう。エドモンドとの再会の後、バーバラは悔悟の日々を過ごす。それは言ってみれば、心の暗黒部をさらけ出された者が辿る、反動的な理性的な行為への殉奉と見なすことが出来よう。それをバーバラの精神的な成長の兆しと捉えることも可能である。だが、その兆しはアップランドタワーズ卿の、彼女に対する嫉妬心に満ちた加虐的な行為によって、その芽を摘まれてしまうのである¹²⁾。

アップランドタワーズ卿は、バーバラの衝動的な行為とその結末、心の変化をまるで予想し見透かしていたかのように、「情熱の欠如したやり方で彼女に対する求婚を再開」(a passionless manner of renewing his addresses, 78)する。「経験の乏しい若い」(young and inexperienced, 77)娘から、いくつか歳を経ることによってある程度客観的に結婚を眺めることが出来るようになったバーバラは、アップランドタワーズ卿の求婚を受け入れ結婚式

を挙げる。彼を受け入れるのも、もともと自分よりも強いものにすぎるような性質のために¹³⁾、屋敷を頻繁に訪れる彼に慣れ親しみ、「頼り甲斐のある、判断力と思慮分別を持った人として尊敬さえし始め」(She even began to look up to him as a person of authority, judgement, and prudence, 78)、いつのまにか「自分の兄のように思い始め気軽に話せるようになった」(... and talked to him as freely as to a brother, 78)結果であるといえるだろう。しかしながら、バーバラは、アップランドタワーズ卿に愛情は少しも感じていない。結婚しても、彼はバーバラに、自分をエドモンドと同じくらいに愛するよう仕向けることは決して出来ないのである。

... Lord Upland towers carried his point with her, and she married him, though he could never get her to own that she loved him as she had loved Willows. (79)

・・・アップランドタワーズ卿は彼女に対して自分を押し通し、ついに彼女は彼と結婚した。もっとも彼は、彼女に、ウィローズを愛したと同じくらいに自分を愛していると言わせることはできなかった。

彼女を得るのは時間の問題だと嘘ぶいていたこの若い哲学者も、彼女を実際に得ることによって、自ら変わらずを得なくなる。バーバラが自分を愛してくれなくとも構わないと思っていた彼も、次第に彼女の熱のなさに苛立ち始め、夫婦の間に大きな距離が生まれるのである。

Before their marriage her husband had seemed to care but little about her inability to love him passionately. ... But now her lack of warmth seemed to irritate him, and he conducted himself towards her with a resentfulness which led to her passing many hours with him in painful silence. (79)

結婚前、夫は、彼女が情熱的な愛情を自分に抱くことができなくても、ほとんど気にかけていないようであった。・・・しかし今になって、彼女に温かい愛情がないことが彼を苛立たせるのか、彼は彼女に対して腹立たしく振る舞うようになり、そのため彼女は彼と一緒にいてもつらそうに黙ったまま何時間過ごしたのだった。

「ある考え」(an idea)に、つまり論理に支配されていた彼は、バーバラの夫となることによって、彼女の前夫であるエドモンド・ウィロウズに対して嫉妬の混じった対抗心を抱き始め、その挙げ句バーバラに対して嫉妬の矛先を向けるようになるのである。バーバラを得ることによって、彼自身の内部に変化が起こり、彼も「情熱」(a passion)に支配されるようになったといえるだろう。「冷血」(the sang froid, 63)の持ち主であったアップランドタワーズ卿は、バーバラという存在によってその感情的側面を揺り動かされるのである。それは、ちょうどバーバラがエドモンド・ウィロウズの存在によって、その感情の奥深い部分を揺り動かされたのと同じであるといっていよう。

アップランドタワーズ卿の嫉妬心は、生前のエドモンドの全身像がバーバラのもとに届けられてからいっそうその度合を増してくる。バーバラは、送られてきたエドモンドの彫像のその美しさに、かつての彼に対する激しい感情を呼び覚ます。彼女は夜中に密かにベッドを抜け出し、秘密の祭壇のように設けた小部屋の中の彫像に、まるでピグマリオンの伝説のごとく、抱きつき腕を絡ませて狂おしい愛の言葉を囁く。肉体を持った生身の男としてアドニスのようにであったエドモンドは、彫像となることによってさらにその外見が芸術上普遍化永遠化されている。その彫像は、バーバラにとって、エドモンドという美の観念、彼女だけのアイデアを想起するための媒介に過ぎない。その彫像という媒介を通して、彼女だけのアイデアはバーバラの奥深くにある官能を衝き動かすのである。

大理石像は、エドモンドの外面的な美しさだけの象徴であり、彼の内面の善なるものは表してはいない。もし伝統的に美すなわち善であるならば、エドモンドの彫像は彼の外面も内面も表しうるものであって、見る者の内面を善に導き得るだろう。しかしながら、バーバラにとっては外面の美しさのみが、彼女の官能と結び付いた感情を動かすものなのである。彫像を抱くバーバラの姿がもう一つの大理石像に見えるという点から、ここでも彼女の彼の対する愛が外面に対するものだけに向けられていたことを示している¹⁴⁾。その意味では、エドモンドは、生身であろうと彫像であろうと、その美のみがバーバラにとって重要で必要なものだと言え、彼女のそうした傾向に世紀末的な唯美主義を窺うこともできるだろう。

妻の行動に不審を抱いたアップランドタワーズ卿は、夜中にこっそりと起き出して覗き見をし、妻の秘密を知るが、同時に、情深く愛情を示してくれない妻バーバラの中にこれほど激しい感情が潜んでいたことを知り驚く。

Such words as these, intermingled with sobs, and streaming tears, and dishevelled hair, testified to an intensity of feeling in his wife which Lord Uplandtowers had not dreamed of her possessing. (83-84)

すすり泣きながら、涙を流しながら、髪を振り乱して語るこういう言葉は、アップランドタワーズ卿が、彼女が持っているとは夢にも思わなかった激しい情熱が、妻の中にあるということを証明していた。

毎晩こうした秘密を持つバーバラは、やがてその顔に「恍惚とした表情、抑えた至福感」(a sort of silent ecstasy, a reserved beautification, 82)を浮かべるようになり、アップランドタワーズ卿の嫉妬心を激しくかきたてる。そして彼は、その嫉妬心をバーバラに向けるべく、密かに彫像を、エドモンドが火事によって焼けただれ人間の遺物、人体標本となり果てたその姿形に細工を施して、バーバラに直面させるのである。彼女が官能に身を委ねて媚態の限りをつくし彫像を抱くのも、醜くされた彫像に恐怖心を抱かされるのも、ともに暗闇に包まれた真夜中、理性が眠り心の暗黒部分が頭をもたげる時である。

アップランドタワーズ卿は、サディスティックなまでに容赦なくバーバラに毎晩醜く細工をした彫像を直視させる。そうした彼の行為は、バーバラを懲らしめることによって、大人の女に成長させることなく小児的なままにとどめて支配しようという意図の表れと見なすこともできるが¹⁵⁾、さらには恐怖という薬を服用させることにより、二度と美しいエドモンドのことを思い出させないように彼女を内面から完全なまでに変えてしまおうという心理学上の嫌悪療法と見なすこともできる¹⁶⁾。かつて現実の形相の変わり果てたエドモンドがバーバラに対して及ぼしたと同じ影響を、今度は大理石の彫像のエドモンドが彼女に対して、人間の極限の存在を示すことによって彼女の人間愛を試すのである。しかしながら、彫像のエドモンドは、アップランドタワーズ卿の悪意によって現実のエドモンドの変わり果てた形相を再現させられているのであって、その点がバーバラとエドモンドの再会の時と根本的に違っているといえるだろう。醜い彫像は、人間存在の極限の姿とともに、アップランドタワーズ卿が表す悪、果てしなく醜い人間の姿をも再現しているのである。

IV

アップランドタワーズ卿の仮借ない仕打によって、彼女は恐ろしい形相のエドモンドの彫像に耐えることが出来ずついに精神に変調をきたす。

... on a sudden she gave an unnatural laugh. (88)

・・・突然彼女は不気味な笑い声をあげた。

... a considerable change seemed to have taken place in her emotions. (89)

・・・彼女の感情にかなりの変化が起こったように思われた。

精神がおかしくなったバーバラは、自分だけを愛するように約束させるため執拗に彫像に直面させるアップランドタワーズ卿に対して、恐怖のあまりについに愛することを約束するが、そうして生まれた夫に対する愛、いわば「恐怖から絞り出した作り物の偽りの愛情」(this fictitious love wrung from her by terror, 89)は、アップランドタワーズ卿にとって煩わしいほどのものになる。片時も彼の側を離れようとしなければかりか、少しでも他の女と親しくすれば激しい嫉妬心を示すようになるのである。そんな女に変わり果てたバーバラは、彼に対して9年あまりで11人もの子供をもうける。もっともそのほとんどは夭折し世継ぎはいないばかりか、残った娘の一人も嫁に出てしまい、アップランドタワーズ卿の社会的な「打算」は結局失敗に終る。サディスティックな行為から恐怖心を植え付けることによって無理やり絞り出した愛情により、アップランドタワーズ卿は、一応初めの計画通りバーバラをその身も心も手に入れ、自分との繋がりを達成したことになる。これも煎じ詰めれば、バーバラの心の「変化」(change)を包摂して、自分の思い通りになるのは時間の問題だと考えていたアップランドタワーズ卿の、いわば「ある考え」(an idea)の勝利だと考えることもできよう。しかしながら、バーバラの心の変化が多分に病的な作り物の偽りのものであるところが、そして結局は「打算」通りにゆかなかったことが、若い哲学者アップランドタワーズ卿に対する痛烈な皮肉になっているとも考えられる。「心はとかく変わりやすいもの」ということが人間の本質的な特性であり、理性的な人間であるよりも感情的な人間であることが人間存在の正体でありながら、病的な形でしかバーバラを

自分のものにする事の出来なかったアップランドタワーズ卿は、ちょうどバーバラが現実の生身のエドモンドではなく、いわば虚構の理想化され芸術的に普遍化永遠化された美しいエドモンドの外面对して激しい献身的な愛情を捧げたのと同じ様に、偽りの、虚構の(fictitious)世界でバーバラに愛されたのだといえよう。

現実のエドモンドを再現した二つの大理石の彫像は、ともにバーバラの心に人格に及ぶような激しい変化をもたらす。もっともその前に、バーバラも、現実のエドモンドも、アップランドタワーズ卿も、彼女の両親も、全ての者たちが、お互いの行動によってあるいは事件によってそれぞれ心の変化を起こした変化を余儀なくされる。観念あるいは理性と感情の二つの世界を持ち合わせた人間は、様々な事象によっていとも簡単に感情に支配され、その感情の変化によって観念をも変えてしまうのである。そうした存在である人間の心の変化に大きな関心を持っていたハーディにとって¹⁾、「グリーブ家のバーバラ」は、怪奇な加虐的嗜好を含んだ異色な作品でありながら、人間存在の深淵、人間の心理の深淵を探ろうとしたまさに実験的な作品であったのかもしれない。

1) テキストは、Hardy, Thomas. *A Group of Noble Dames*. London: Macmillan, 1972 を使用。本文中の引用は全てこの版による。

2) “there’s no more calculation in her than in a bird,” 56.

3) Cf. “the impulsive Sir John,” 59.

4) Cf. “her impulsiveness,” 70.

5) Hardy, Florence E. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. London and Basingstoke: Macmillan, 1975: 220.

6) Cf. “At least subconsciously, Barbara knows that it is Willows’s physical features she loves and that she requires his image, rather than his intelligent and ‘affectionate’ . . . letters, to sustain her feelings.” Brady, Kristin. *The Short Stories of Thomas Hardy: Tales of Past and Present*. London and Basingstoke: Macmillan, 1982: 61.

- 7) “‘Sure, ’tis mighty hard for you, poor Barbara, that the one little gift he had to justify your rash choice of him — his wonderful good looks — should be taken away like this, to leave ’ee no excuse at all for your conduct in the world’s eyes’” 68.
- 8) “Barbara, . . . is prevented from developing in herself more than the ‘capricious fancies of girlhood’. . . , first by her overambitious parents and later, more maliciously, by the cold and ‘subtle’. . . Uplandtowers. Emotionally, she remains an adolescent.” Brady, 58.
- 9) エドモンドは、アップランドタワーズ卿が悪であるのに対し、美とともに善を表す人物として設定されている。Cf. “his beauty, by all tradition, was the least of his recommendations, every report bearing out the inference that he must have been a man of steadfast nature, bright intelligence, and promising life,” 91. イタリアの劇場での火事で、エドモンドが捨身で観客たちを助けた英雄的行為も、彼が本質的に善の持ち主であることを示しているといえる。
- 10) 悪を表すアップランドタワーズ卿は、バーバラの前へ偶然のように出現するが、疑いや不安に駆られる彼女の前への出現には悪魔的な要素が窺われる。
- 11) “Her panicked reaction to his appearance demonstrates her childishness.” Brady, 59.
- 12) “Uplandtowers seals Barbara in a state of childhood,” Brady, 61.
- 13) “. . . hers was essentially one of those sweet-pea or with-wind natures which require a twig of stouter fibre than its own to hang upon and bloom,” 78.
- 14) “Like Pygmarion, she kisses an inanimate statue and addresses it with fond words of love; but while Venus brought Pygmarion’s statue to life and thus into the world of time and change, Barbara brings about the opposite effect, becoming herself another statue, cold and lifeless: ‘her long white robe and pale face lent her the blanched appearance of a second statue embracing the first.’” Brady, 61.
- 15) アップランドタワーズ卿はバーバラを完全に子供扱いにする。Cf. “‘Frightened, dear one, hey? What a baby ’tis! Only a joke, sure, Barbara — a splendid joke! But a baby should not go to closets at midnight to look for the ghost of the dear departed! . . .’” 86.
- 16) “. . . it (=‘Barbara of the House of Grebe’) contains a detailed account of an experiment in aversion therapy. . . . Lord Uplandtowers’s ‘doses’ of terror are certainly contrived with some degree of sophistication, and are conceived as stages of treatment in a ‘cure’, not as simple punishment.”, Sumner, Rosemary. *Thomas Hardy: Psychological Novelist*. London and Basingstoke:

Macmillan, 1981: 25.

17) “Hardy is concerned with how people make choices; he explores the interplay between their psychological states and the events which impinge upon them. In the novels, there is scope for showing how different people respond to a single event . . .” Sumner, 20.

第3章 「共感の通路」を求めて
「夢みる女」(‘An Imaginative Woman’, 1893)

I

『人生の小さな皮肉』(*Life's Little Ironies*)は、1888年から1893年の間に雑誌に発表された短篇小説を集め1894年に刊行された、Thomas Hardyの3つ目の短篇集である。その中の「夢みる女」(‘An Imaginative Woman’)はもともと第1短篇集の『ウェッセックス物語』(*Wessex Tales*)に収められていたものであるが、後にこの短篇集に移された。その時同時に、この短篇集に収められていたふたつの短篇小説「1804年の言い伝え」(‘A Tradition of Eighteen Hundred and Four’)と「憂鬱なドイツ軍軽騎兵」(‘The Melancholy Hussar of the German Legion’)は、『ウェッセックス物語』に移されている。この経緯についてハーディ自身が次のように序文の中で述べている。

Of the following collection the first story, ‘An Imaginative Woman,’ which has hitherto stood in *Wessex Tales*, has been brought into this volume as being more nearly its place, turning as it does upon a Trick of Nature, so to speak, a physical possibility that may attach to a wife of vivid imaginings, as is well known to medical practitioners and other observers of such manifestations.

The two stories named ‘A Tradition of Eighteen Hundred and Four’ and ‘The Melancholy Hussar of the German Legion,’ which were formerly printed in this series, have been transferred to *Wessex Tales*, where they more naturally belong. (Prefatory Note to *Life's Little Ironies*, May 1912)¹⁾

以下の収録作品のうち、最初の短篇小説「夢みる女」は、これまで『ウェッセックス物語』に収録されていたものだが、この作品集の方がより適切だと思われるので、こちらに移すことにした。というのも、この作品は「自然のいたずら」を主題としているからである。それは、言ってみれば、生き生きとした想像力を持ったひとりの人妻に見られるある身体上の可能性であり、そうしたものが明白に現れることは開業医やその他観察者の立場にある者にはよく知られていることである。

「1804年の言い伝え」と「憂鬱なドイツ軍軽騎兵」とは、初めこの作品集の中に収録されたものだったが、やはり作品の性質上落ち着きのよい『ウェセックス物語』に移すことにした。

それぞれの短篇集は、その性格に応じてこの時に再編成されたことがうかがえるが、『人生の小さな皮肉』と題されたこの短篇集の巻頭を飾る「夢みる女」は、Kristin Bradyも指摘しているように、この短篇集全体の基調を決定付けていると見なすことが出来るだろう²⁾。

「夢みる女」で示される「不釣り合いな結婚」(mismatching)³⁾が、営々として繰り広げられ織りなされる男女の悲喜劇に見られる諸相のひとつの例として提示され、この物語以降に示されるいくつかの物語は、時間の位相をずらせつつ、表題にある「小さな皮肉」(little ironies)をいわばキーワードとして、同工異曲のものとして示されていると考えて良いだろう。しかしながら、先に纏められた『貴婦人たちの物語』(*A Group of Noble Dames*)が、明確に過去、特に18世紀以前に設定されていたのに対し、この短篇集では、時間的な設定がもっぱら同時代を中心にしてなされており、過去は現在を補完する背景的なものとして扱われているに過ぎない。そのためにこの短篇集は、おおかた普遍化の機能を持つに至っており、男女の組み合わせ、結婚の問題に関して、皮肉な結末をもたらせることによって、男女の絆の不毛性を浮かび上がらせているのである。いわゆる世紀末を迎え、またダーウィニズムの影響のもと、過去への関心が一際高かった19世紀末において、過去によって照射される現在存在の確認は、ハーディに関する限り、ここに至ってさらに明確にされていると言っても過言ではあるまい。時間設定を同時代に置くことにより、パースペクティヴは過去から現在、さらに現在以降へと広がりを持つことが可能となり、それによって作品は物語の時間を超えることができる。従って、ハーディのこの短篇集は、時間設定の曖昧さにより、そのまま我々の時代のものと、いつの時代のものともなりうるのである。

「皮肉」(irony)とは、期待や予想と結末との「食い違いもしくは落差」(discrepancy)に他ならないが、この短篇集に収められている物語のそれぞれが含む「小さな皮肉」は、いずれも悲劇の萌芽を持ち、大きな作品へと発展しうるものでもある。だが同時にそれは、見方をほんの少し変えれば喜劇的なものにもなりうるものであり、それが小さな皮肉たるものの本質であろう。短篇小説として、小さな皮肉を、断章のごとく描き出された幾多の男女の組み合わせの悲喜劇は、「夢みる女」の Ella のように、自意識に目覚め自己の内面を

見つめる現代の人間たちを取り巻く状況でもあろう。

II

およそハーディの小説の特徴のひとつは、因襲的に存在する社会的な身分の違いという障壁を越えようとする、男女の恋愛のダイナミズム、そして結ばれて後の破綻への過程と未路を冷徹に描き出しているところにあるといつてよいだろう。少なくとも、『女相続人における無分別』(*An Indiscretion in the Life of an Heiress*)から窺うことの出来る幻の処女作『貧乏人と淑女』(*The Poor Man and the Lady*)では、刺激的なまでに階級社会への批判が描き込まれていたらしい。それ故に、当時の文壇の大御所であった George Meredith は若い作家ハーディにその批判をもっと和らげるようにと助言を与えている⁴⁾。その助言を受けてか、ハーディの作品は、Wilkie Collins 張りのミステリーを思わせる扇情的な『非常手段』(*Desperate Remedies*)に大きく偏向し、その後『緑樹の陰で』(*Under the Greenwood Tree*)から本来のハーディ独自の世界に戻っていると見なすことが出来るだろう。晩年期の『日陰者ジュード』(*Jude the Obscure*)において頂点に達するそうしたハーディの世界を理解する上で、長編小説と同時に執筆されていた短篇小説は、確かに長編小説を理解する上での興味ある副材として扱うことが出来るが、それ以上に、独立したものとして眺めてみると、現代小説的な様相を見せるものとして浮かび上がってくる。

「夢みる女」は、中流階級のごく平凡な子供も3人いる夫婦の設定となっており、その家庭は、傍目から見れば幸せな満ち足りた家庭に映るのである。Solentsea という有名な海岸保養地で宿を探して妻の元に戻ってきた William Marchmill は、海岸に散歩に出かけた妻エラと子供たちの後を追う。この場面から既に、『カスタブリッジの町長』(*The Mayor of Casterbridge*)の冒頭に見られる Henchard とその妻 Susan が離れて歩いている場面と同じように、冷め切った夫婦関係が暗示されているが、その後に二人の気質がまるで違い、お互いを軽んじ蔑むように見ていることが説明される。

In age well-balanced, in personal appearance fairly matched, and in domestic requirements conformable, in temper this couple differed, though even here they did not often clash, he being equable, if not lymphatic, and she decidedly nervous and sanguine. It was to their tastes and fancies, those smallest, greatest particulars, that no common denominator could be

applied. Marchmill considered his wife's likes and inclinations somewhat silly; she considered his sordid and material. The husband's business was that of a gunmaker in a thriving city northwards, and his soul was in that business always; the lady was best characterized by that superannuated phrase of elegance 'a votary of the muse.' (3-4)

年齢は釣り合っ、風采もよく似合っており、家庭に求めるものも一致していたが、気質の点でこの夫婦はお互い違っていた。もっとも、この点でさえふたりが衝突することはあまりなかった。夫は鈍重ではないにしても、穏やかで、妻の方ははっきりと神経質で明るい性格であったのである。ふたりの趣味や好みという、あの最も取るに足りないものであるけれども、最も大きな点には、公分母を当てはめることがまったくできなかった。マーチミルは、妻の好みと傾向を幾分馬鹿げたものと思っていたし、妻の方は、夫の好みや傾向を世俗的で物質的だと考えていた。夫の仕事は、北の方にある、栄えている都市での銃器製造の仕事で、常に仕事のことを考えていた。ところが夫人の方は、「詩神の信奉者」という時代遅れの優雅な表現が、最もよく彼女の性格を表していたのである。

夫マーチミルは、銃器の製造業を営み、妻のエラは、詩作に耽り、詩人を夢見て憧れる女性であり、お互い内心では軽く蔑んで相手を眺めている。この気質の違う二人の設定と、後に登場する詩人 Robert Trewe には、ハーディの実生活が色濃く反映されているとされている⁹⁾。

早くから夫婦関係の破綻を来していたといわれるハーディであるが、「夢みる女」を執筆した53歳のこの頃、彼は15歳年下の38歳になる Mrs. Henniker と恋愛関係に陥ったとされており、そのことが作中人物の命名に反映されているというのである。ヘニカー夫人の夫が軍人であることから、エラの夫の名前には 'march' という軍隊のイメージを喚起させる言葉がはめ込まれており、エラが憧れ恋する詩人の名前トゥルーには、ヘニカー夫人の母親の娘時代の名前 'Crewe' のもじりであると考えられている。このようにハーディ自身とヘニカー夫人との関係が色濃く反映されている人物設定と配置であるが、そうした伝記的な事実から離れてこの夫婦を眺めてみた時、より重要なものとして浮かび上がってくるのは、傍目からは何ら不自由のなさそうな、年齢も釣り合いのとれた夫婦の間には上掲の引用にもあるように、夫婦に共通の「公分母」(common denominator)がないことで

ある。当時の、そして恐らくは現代でもそうであろうが、エラはごく普通の中流階級の女性と同様に、周囲から結婚を促され結婚についてさほど考えることもなく求婚されるままに結婚をしている。夫の職業が、結婚後の生活に影響を及ぼすことなど考えていなかったのである。

She had never antecedently regarded this occupation of his as any objection to having him for a husband. Indeed, the necessity of getting life-leased at all cost, a cardinal virtue which all good mothers teach, kept her from thinking of it at all till she had closed with William, had passed the honeymoon, and reached the reflecting stage. (4)

結婚前、彼のこの仕事が、結婚して夫とすることに対して障害となろうとは、彼女は思ってもいなかった。実際のところ、世間の立派な母なら誰でもが教える基本徳目である、どんなことがあっても終生の生活が保証される契約をしなければならぬということで、そんなことを考える余裕はないままに、彼女はウィリアムと婚約し、蜜月を過ごし、あれこれ振り返って考えてみる段階に至っているのであった。

結婚するまで意識していなかった自分自身を、エラは夫という一番身近な他人によって意識し始めたと考えてよいだろう。ここに、1890年代に登場した自己認識と自己確立を求める「新しい女」(new woman)の姿をエラに重ね合わせることがある程度可能かもしれない。しかしながら、「人間=男性」とする知の人間中心主義に攻撃の矢を向けるフェミニズムもしくはポストモダニズムの格好の橋頭堡をエラに見いだそうにも⁹⁾、情熱的な詩作に自己を見出そうとするエラ自身は知よりも感情に支配されている女性である。彼女が John Ivy という男のペンネームにより詩をいくつか発表しているという、当時の女性の置かれていた状況を典型的に体現しつつも、彼女は、さしたる才能もない、詩作を趣味とする一家庭の子持ちの母親に過ぎないのである。その設定に、ハーディなりの風刺を見て取ることもできるし、タイトルの「夢みる女」にある 'imaginative' に込められた女性エラという主人公の限界に対するいささかの皮肉をくみ取ることが出来るだろう。詩作という「創造」(creation)に組みする「想像」(imagination)の力が、エラには不十分なのである。

しかしながら、「暗闇で何かに躓いた人間のよう」(like a person who has stumbled upon some object in the dark, 4)に、今の状況を考えるエラにとっては、夏の保養地で借りた

家の奥の、詩人ロバート・トゥルーが借用している部屋は、彼女の内奥の抑圧され閉ざされた部分に捌け口を与えてくれるきっかけとなる。鍵を掛けられ閉ざされたその部屋は、図像的にも彼女の閉ざされ抑圧された内奥の象徴に他あるまい。伝統的な人物造形に沿って描かれている「黒目」(dark-eyed, 5)のエラは、内面に抑えきれない熱情を秘めており、その熱情が、トゥルーの借りている部屋に充満するやはり「黒目」(the large dark eyes, 16)の彼の熱情と共鳴し合うのである。

この点で、トゥルーの部屋は、エラの内奥のいわばトポロジカルな空間となっているとも言えるだろう。彼の部屋の中を家主に頼んで見せてもらうばかりでなく、見つけた彼の防水外套の袖に手を通し羽織ってみる行為は、抑圧され封じ込められたエラの内面のトポロジカルな形象として具現化しているのである。

One day the children had been playing hide-and-peek in a closet, whence, in their excitement, they pulled out some clothing. Mrs. Hooper explained that it belonged to Mr. Trewe, and hung it up in the closet again. Possessed of her fantasy, Ella went later in the afternoon, when nobody was in that part of the house, opened the closet, unhitched one of the articles, a mackintosh, and put it on, with the water-proof cap belonging to it.

‘The mantle of Elijah!’ she said. ‘Would it might inspire me to rival him, glorious genius that he is!’

Her eyes always grew wet when she thought like that, and she turned to look at herself in the glass. (12)

ある日のこと、子供たちが押し入れの中でかくれんぼ遊びをしていて、はしゃいだ拍子に服を引っ張り出してしまった。フーパー夫人は、それはトゥルーのものだと説明して、押し入れの中に再び吊した。空想に取り憑かれてエラは、その日の午後遅く、家のそのあたりに誰もいない時をみはからって、押し入れを開け、中の一着、マッキントッシュを取り出した。そして、防水頭巾の着いたままそれを着てみたのだった。

「エリアのマントだわ！」彼女は言った。「すばらしい天才のあの方に対抗できるような、靈感を吹き込んでくれたらいいのに！」

そんなことを思うと、いつも目は潤んでくるのであった。彼女は鏡に向かい鏡に映った自分の姿を見た。

さらに、トゥルーの外套を羽織って鏡に映してみるエラの姿には、多分に性的な妄想が窺える。「鏡」(the glass)を意識することそのものが自意識の現れに他ならないが、彼女のそうした行為は、「グリーブ家のバーバラ」('Barbara of the House of Grebe')の Barbara が、かつての美男子 Edmond を象った彫像に媚態の限りを尽くす行為と相似形を為しているといえるだろう。そこには、大げさに捉えれば、形而下を蔑み、形而上の、観念の世界を希求する Shelley 的な傾向を認めることが可能であろうが、皮肉なことに、エラは、そしてバーバラも、現実の形而下の夫を拒むことはできないのである。

マーチミルが、いままでひとりにしてきたのは悪かったと詫び(13)、さらに、今夜は一緒にいようとエラに声をかける場面(18)には、安易なメロドラマの常套に沿っている節が窺えるが、変化を示した彼の様子に、妻との通路を開こうとする傾向を見いだすことができるだろう。「グリーブ家のバーバラ」において、Upland towers 卿が妻となったバーバラを痛めつけるのは、前夫エドモンドの幻影を彼女の心から排除し強制的ながらも彼女との通路を開くためである。その後バーバラは心情に変化をきたし、彼の子供を9人ももうけるが、その結末は、会えない詩人の幻想を追い求めながらも4人目の子供を宿すエラと重なり合うといってもよい。

3人の子供をもうけ、釣り合いのとれた裕福な何の不自由もなさそうな夫婦として世間から見られているエラとマーチミルが抱えている問題は、ひとえに気質の違いである。表向きの幸福さとは異なり、エラの内面は、夫との気質の違い故に、「共感の通路」(a congenial channel, 7)を夫との間に見出すことができず、空漠たるものとなっているのである。

III

3人の子供がいながらさらに4人目の子供をもうけるという、感情と肉体の乖離の矛盾を担うエラに、バーバラ同様の浅薄な精神性を見いだすことができるだろう。妻のエラから物質的だと侮蔑の念を持って見られているマーチミルであるが、妻や子供の相手になることが不十分とはいえごく平均的な中流の家庭の夫の姿他あるまい。エラは、銃器製造業を営む夫が自分とは気質や趣味がまるで違うと、ことさら侮蔑の念で眺めているが、夫の方は、世間並みに、妻の傾向を軽んじながらも優しさにあふれた態度を向けているのである。

Her husband was a tall, long-featured man, with a brown beard; he had a pondering regard; and was, it must be added, usually kind and tolerant to her. He spoke in squarely shaped sentences, and was supremely satisfied with a condition of sublunary things which made weapons a necessity. (5)

彼女の夫は、背が高く、面長で、茶色のひげを生やしていた。物事をじっくりと考えるような目をしていて、さらに付け加えておかなければならないことだが、彼女にはいつも優しく寛大であった。彼はきちんとしたかしまった話しぶりで、武器を必要とするこの地上の状態に、この上なく満足していたのだった。

その寛大さは始終変わることなく、妻に対する疑いの念を抱いても、彼は激しく追求するような真似はしない。詩人トゥルーが自殺をし悲嘆に暮れるばかりか彼が埋葬されている墓地まで出かけてしまったエラの後を追ひ、身重の状態を省みないその愚かな行動を叱責しながらも(28)、マーチミルは男らしい毅然とした態度を取るだけである。だが、その態度は逆に、エラが「共感の通路」を求めようとしているその気持ちが理解できない浅薄な精神性の持ち主であることを証明してもいる。マーチミルは、妻エラの臨終においても、詩人との恋愛問題について、真実の告白を聞き出すこともなく、また亡くなった後も妻の過去にこだわって嫉妬を覚えることもない。

She could get no further then for very exhaustion; and she went off in sudden collapse a few hours later, without having said anything more to her husband on the subject of her love for the poet. William Marchmill, in truth, like most husbands of several years' standing, was little disturbed by retrospective jealousies, and had not shown the least anxiety to press her for confessions concerning a man dead and gone beyond any power of inconveniencing him more. (30)

彼女はすっかり弱ってもうそれ以上何も言えなかった。それから数時間後に、詩人に対する愛についてもそれ以上何も言うことなく、急に容態が悪化して息を引き取ったのだった。実のところ、ウィリアム・マーチミルは、結婚して数年経った世間のほ

とんどの夫の例にもれず、過去のことを思い出して嫉妬心で気持ちを乱すこともなく、死んでしまって、今さら自分に迷惑をかけることのできなくなった男のことで、しつこく妻に告白を迫る気配も少しも見せることはなかった。

そうした夫に、「共感の通路」を開こうとすることなく、エラは、自分の趣味と関心である詩作の世界において、尊敬すべきライバルとして詩人ロバート・トゥルーに対し「共感の通路」を見いだそうとしていたのである。それが、愛する人が欲しいというよりも自分をもっと理解してくれる人が欲しかったのだと、死の床で気づいたエラは、その時点にいたって初めて自己認識に至ったといえるだろう。

‘Will, I want to confess to you the entire circumstances of that — about you know what — that time we visited Solentsea. I can’t tell what possessed me — how I could forget you so, my husband! But I had got into a morbid state: I thought you had been unkind; that you had neglected me; that you weren’t up to my intellectual level, while he was, and far above it. I wanted a fuller appreciator, perhaps, rather than another lover — (30)

「ウィル、あのときのことを—といえばわかるでしょうが—みんなでソレントシーに行った時のことを、すっかりお話ししたいの。何に取り憑かれていたのかはわからないけど、夫であるあなたのことを、どうして忘れることができたのでしょうか！でも私はおかしい状態になっていたのね。あなたは優しくしてくれなくて、私のことなど構ってくれていないような気がしていたのよ。あなたは知的水準では私には及ばないけれど、あの方なら私と同じ、いやそれ以上と思っていたのだわ。他に愛する人が欲しいというよりも、おそらく、私をもっと理解してくれる人が、ほしかったのだわ—」

「自分をもっと理解してくれる人」(a fuller appreciator)を求めていたエラは、しかしながら、決して現実の生身を持ったトゥルーに遂に会うことができないままにこの世を去る。詩人との間に「公分母」があるとの思い込みに関わらず、彼女は決して彼に会うことができないのである。しかしながら少なくとも、趣味や気質の点を除いて、エラとマーチミルには、年格好や境遇の点で「公分母」は存在していたのである。それ故、傍目からは「年齢は釣り合って、風采もよく似合っており、家庭に求めるものも一致した」(In age

well-balanced, in personal appearance fairly matched, and in domestic requirements conformable,
3)夫婦として目に映っていたのである。

さらにエラの行動に疑いをもち始めたマーチミルの変化は、見方によっては、エラとの「公分母」を持ち始めたといえるだろう。「夢みる」(imaginative)女であったエラに劣らず、マーチミルは、妻の行動に不審を抱き始めたが故に「夢みる」(imaginative)男となってしまうのである⁷⁾。だがそうしたマーチミルの変貌にも、皮肉が込められているといえるだろう。エラの求めるものと、マーチミルの変貌にはいささかも繋がり合うものが無いばかりか、方向性が向き合うことも無いのである。

エラは4人目の子供の出産のために死を迎えるが、その死とトゥルーの自殺死との間には、皮肉にも死という「公分母」がある。トゥルーの自殺には、彼の詩に対する辛辣な批評がきっかけであるとされるが、彼の残した遺書には彼が理想として求めた女性についての記述がなされている。

'Dear —, — Before these lines reach your hands I shall be delivered from the inconveniences of seeing, hearing, and knowing more of the things around me. I will not trouble you by giving my reasons for the step I have taken, though I can assure you they were sound and logical. Perhaps had I been blessed with a mother, or a sister, or a female friend of another sort tenderly devoted to me, I might have thought it worth while to continue my present existence. I have long dreamt of such an unattainable creature, as you know; and she, this undiscoverable, elusive one, inspired my last volume; the imaginary woman alone, for, in spite of what has been said in some quarters, there is no real woman behind the title. She has continued to the last unrevealed, unmet, unwon. I think it desirable to mention this in order that no blame may attach to any real woman as having been the cause of my decease by cruel or cavalier treatment of me. Tell my landlady that I am sorry to have caused her this unpleasantness; but my occupancy of the rooms will soon be forgotten. There are ample funds in my name at the bank to pay all expenses. R. TREWE.' (25)

「親愛なる一様 あなたの手元にこの手紙が届く前に、私はきっと、自分の周りのものをこれ以上見たり、聞いたり、知ったりする煩わしさから解放されていることでしょう。私がこういう手段を取った理由を述べて、あなたにご迷惑をお掛けするつも

りはありません。ただその理由が正しく、筋の通ったものであることだけは、確信を持って言うことができます。もし私に母か姉がいるとか、あるいは、私に優しく愛情を捧げてくれるような女友達に恵まれていたならば、私はこのまま生きていくだけの価値があると思ったかもしれません。あなたもご承知のように、私は長い間、そんな手に入れがたい人のことを夢見てきたのです。そして見つけることのできない、捉えがたいそんな女性が、私の最後の詩集に靈感を与えてくれたのです。それは想像上の女性に過ぎないのです。というのも、あるところではとやかく言われていますけれども、このタイトルの背後には実在の女性などいないからなのです。その女性は、最後まで、姿を現さず、会うこともなく、わたしのものになることはなかったのです。私を残酷に傲慢にあしらったのが原因で、私が死を選んだのだという非難を、実在の女性が蒙ることのないように、このことは言っておいたほうが望ましいと思うのです。こんないやな目に遭わせてすみませんと下宿の女主人にお伝え下さい。しかし、私があの部屋を借りていたということも、すぐに忘れられてしまうでしょう。銀行に私の名義で、すべての費用をまかなうのに十分な貯金があります。 R. トゥルー

エラは「公分母」を備え「共感の通路」を開くことのできる男を求めたが、その男は、上の遺書に述べられているトゥルーが求めた「想像上の女」(the imaginary woman)を考えれば、「想像上の男」(the imaginary man)ということになる。その男は、ちょうどトゥルーにとって、「想像上の女」が、「最後まで姿を現さず、会うこともできず、手に入れることもできなかった」(She has continued to the last unrevealed, unmet, unwon.)ように、エラにとってトゥルーも、「最後まで姿を現さず、会うこともできず、手に入れることもできなかった」のである。

「愛は近接において生き、接触によって死ぬ」(Love lives on propinquity, but dies of contact.)⁸⁾とは、ハーディの格言めいた言葉だが、相手が幻想上の存在で接触不可能であるが故に憧憬として愛が募るのであり、それを現実に求めることは、自らの姿に恋い焦がれ憔悴して死を迎えてしまうナルキッソスと同じ道を辿ることになるのであろう。『恋の霊』(The Well-Beloved)において、主人公 Pierston は、初恋の女性の姿を追い求め続け、女性の側において親子3代にわたって恋をする物語であるが、彼の末路も結局は何も手に入れることはできず、老醜を悟り、昔の恋人との間に獲得したものは友愛という形の愛情でしかなかったのである。その作品は、シェリーのアイデアリズムが濃厚であるが、それ

と比較してもこの「夢みる女」は、一応シェリーのアイディアリズムの要素を備えているのであり、トゥルーの詩の着想の断片をシェリーの詩の断片と比較することでその要素を強調している(17)。しかしながら、そのシェリーの要素が陳腐なメロドラマのように世俗化してしまうのは、ひとえにエラの浅薄な精神性と、その夫マーチミルが持つ物質的世俗性のせいにはならない。夫の庇護からエラは決して逃れようとしないうし、逃れられないからである。エラが夫に身を委ね4人目の子供を身籠もるのは、その束縛への安住を示しているといえるだろう。

エラは4人目の子供を出産し、その後息を引き取るが、自分の死が夫にとっては妻の入れ替わり、すり替わりの契機になることに過ぎないことを悟っている。

She shook her head. 'I feel almost sure I am going to die; and I should be glad, if it were not for Nelly, and Frank, and Tiny.'

'And me!'

'You'll soon find somebody to fill my place,' she murmured, with a sad smile. 'And you'll have a perfect right to; I assure you of that.'

'Eil, you are not thinking still about that — poetical friend of yours?'

She neither admitted nor denied the charge. 'I am not going to get over my illness this time,' she reiterated. 'Something tells me I shan't.' (29)

彼女は首を横に振った。「わたし、本当に死にそうな気がするのよ。ネリーとフランク、それにタイニーがいなければ喜んで死ぬるけど。」

「それにぼくもだ！」

「私のがまは、すぐに見つかるわよ。」彼女は悲しげに笑いながら、呟いた。「あなたにはそうする権利がちゃんとあるんですもの、ほんとうよ。」

「エル、まだあのこと—あの詩人のことを、考えているんじゃないだろうね？」そんな風に問いつめられても彼女は肯定も否定もしなかった。「今回は、病気を乗り切れそうにもないわ。」彼女は繰り返した。「虫の知らせで何となくそう思うの。」

妻の死に際の言葉にも関わらず、不倫相手とおぼしき詩人のことを持ち出す精神性を持ったマーチミルは、エラの言葉通り、数年後に後添えを迎えるべく、亡くなったエラの持

ち物を調べ処分するが、その行為だけでなく、彼の再婚自体にも、エラとの間にあった人間関係の空漠さと不毛性がうかがわれる。結婚が男女の絆の絶対的なものとしてもはや意味を持たず、すり替わり得る男と女の関係性に、それぞれが味わう孤独の相が垣間見えるのである。

マーチミルは、生まれてきた実の自分の子供を、妻の不倫相手の子供と見なし、口汚く罵り遠ざけてしまう。

But when she had been buried a couple of years it chanced one day that, in turning over some forgotten papers that he wished to destroy before his second wife entered the house, he lighted on a lock of hair in an envelope, with the photograph of the deceased poet, a date being written on the back in his late wife's hand. It was that of the time they spent at Solentsea.

Marchmill looked long and musingly at the hair and portrait, for something struck him. Fetching the little boy who had been the death of his mother, now a noisy toddler, he took him on his knee, held the lock of hair against the child's head, and set up the photograph on the table behind, so that he could closely compare the features each countenance presented. By a known but inexplicable trick of Nature there were undoubtedly strong traces of resemblance to the man Ella had never seen; the dreamy and peculiar expression of the poet's face sat, as the transmitted idea, upon the child's, and the hair was of the same hue.

'I'm damned if I didn't think so!' murmured Marchmill. 'Then she did play me false with that fellow at the lodgings! Let me see: the dates — the second week in August . . . the third week in May. . . . Yes . . . yes. . . . Get away, you poor little brat! You are nothing to me!'

(30-31)

しかし、妻が埋葬されて2年経ったある日のこと、後妻を家に迎える前に処分しようと思って、忘れられていた書類をひっくり返していると、彼は死んだ詩人の写真とともに、一房の髪の毛が封筒の中に入れているのを偶然に見つけた。その封筒の裏には、亡き妻の筆跡で日付が書かれていた。それは一家がソレントシーで過ごした時期であった。

マーチミルは、長いことその髪の毛と写真を見て考え込んだ。ふと思い当たること

があったからである。自分の母親の死の原因となった、いまでは騒々しくよちよち歩きをする幼い男の子を連れてくると、彼は膝の上に乗せて、その子の頭にその髪の毛をあて、写真はうしろのテーブルに立てかけたので、彼は、それぞれの目鼻立ちを入念に比べることができた。世間に知られてはいるが、説明しがたい、あの自然のいたずらによるものなのか、エラが一度も会ったことがない男と、疑いもなくそっくりそのままのところが見られた。詩人の夢見るような、独特の表情が、幼児の顔に、まるで乗り移ったかのように見られたのである。それに髪の毛の色も同じであった。

「ちくしょう、やっぱりこういうことだったのか！」マーチミルは呟いた。「じゃあ、やはりあいつは、あの下宿で、おれをだましてあの男とできていたのだ！えーと、日付は8月の第2週・・・5月の第3週・・・そうだ・・・そうなんだ・・・あっちへ行け、このがきめ、おまえはおれにとって何でもないんだ！」

エラとは正反対の、まるで幻想を追うことなどなかったような男が、妻の行動に不審を抱き、嫉妬心にも似た気持ちから、エラ以上に幻想を抱くことが小さからぬ皮肉となっている。ただ、エラの幻想が安っぽくもシェリー的なアイデアリズムを志向しているのに対し、マーチミルの幻想は世俗的なものに過ぎない。生まれたのが実の自分の子供でありながら、その幻想故に不倫相手の子供と決めつけ遠ざけてしまう彼の姿には、滑稽で喜劇的な要素も付随しているといえるだろう。それが「小さな皮肉」の皮肉たる所以であろうが、血の繋がった実の子供を「おまえはおれにとって何でもないんだ！」(You are nothing to me!)と、親子の関係性を断ち切って邪険に突き放すその様子には、「共感の通路」を求め続けた妻エラの心も解さなかった夫の精神的な不毛性というものを如実に窺うことが出来るのである。一番身近な他人である妻との「通路」を、精神的に繋ぐことの出来なかった彼には、血の繋がった子供とでさえ精神的な通路を繋ぐことなどおよそ不可能なのかもしれないのである。それを暗示させるこの物語の結末は、実は、『日陰者ジュード』の Jude や Sue の孤立と疎外感と同様に、近代の人間の精神的孤立と人間関係の不毛性を示唆しているであろう。

-
- 1) Wessex Edition, *Life's Little Ironies*. London: Macmillan, 1912; rpt., AMS Press, 1984. 以下、本文中の引用はすべてこの版に拠る。
 - 2) “‘An Imaginative Woman’, moved to the beginning of *Life's Little Ironies* in 1912, sets the keynote for Hardy's conception of the volume as a whole.”, Brady, Kristin. *The Short Stories of Thomas Hardy: Tales of Past and Present*. London: Macmillan, 1982: 98.
 - 3) この言葉は、『塔上の二人』(*Two on a Tower*)第39章や『貴婦人たちの物語』(*A Group of Noble Dames*)中の第3話「ストーンヘンジ侯爵夫人」(‘The Marchioness of Stonehenge’)などにおいて使われている。
 - 4) George Meredith は、もっと「純粹に芸術的意図」(a purely artistic purpose)と「もっと複雑なプロット」(a more complicated ‘plot’)を持つ小説を書くべきだと忠告を与えている。Cf. Hardy, Florence E. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. London and Basingstoke: Macmillan, 1983: 60-64.
 - 5) Cf. “On 14 September he (=Hardy) sent off to Colles the manuscript of ‘An Imaginative Woman’, the story of a romance-that-never-was between a publishing poet and an ‘impressionable, palpitating’ young married woman with literary ambitions of her own. The poet, Robert Trewe — given in the manuscript the maiden name, Crewe, of Mrs Henniker’s mother — is strikingly similar to Hardy himself in his extreme sensitivity to unfair criticism (“‘lies that he’s powerless to refute and stop from spreading’”) and in being ‘a pessimist in so far as that character applies to a man who looks at the worst contingencies as well as the best in the human condition’. A reference to Trewe’s ‘mournful ballad on “Severed Lives”’ strongly suggests that ‘The Division’ and perhaps ‘At an Inn’ were already in existence, and while Ella Marchmill does not especially resemble Mrs Henniker — except in having eyes whose ‘marvellously bright and liquid sparkle’ is said to be characteristic of persons of an imaginative ‘cast of soul’ — a connection is unmistakably established by the militariness of her surname, by her husband’s occupation of ‘gunmaker’, and by the use of Solentsea (i.e., Southsea) as a setting.” Milgate, Michael. *Thomas Hardy: A Biography*. Oxford: Oxford University Press, 1982: 342.
 - 6) Cf. スーザン・J・ヘックマン、金井淑子(他)訳。『ジェンダーと知』。東京：大村書店、1995：8。
 - 7) “But the greater irony is that Marchmill eventually begins out of his own jealous imagination to

believe Ella's fantasies, becoming as much as imaginative man as she is an imaginative woman.”
Brady, 102.

8) Hardy, F. E., *The Life*, 220.

第4章 時間の断層と「共感の通路」

「リール舞曲のヴァイオリン弾き」(‘The Fiddler of the Reels’, 1893)

I

1851年、ロンドンのハイド・パーク(Hyde Park)において第1回万国博覧会が開かれた。その時に会場となった水晶宮—クリスタル・パレス(Crystal Palace)はヴィクトリア朝の繁栄を象徴する、万国博覧会のまさに注目の的、今でいうメイン・テーマ館たるものであった¹⁾。2005年には日本において万国博覧会が開かれたが、万国博覧会の意味を考えてみると、それは、輝かしい未来を、科学技術の進歩をひとつのスケールとして示し展望させようとするものであり、現在をそれぞれ過去と未来に相対化させることでもあろう²⁾。それは現在における過去と未来の意識であり、直線的に流れる時間の確認であるともいえる。ロンドンでの万国博覧会より少し下って1859年には、チャールズ・ダーウィン(Charles Darwin)が『種の起源』(*Species of Origin*)を発表したが、それは、進化論という考えによって、直線的で不可逆的な時間の流れを強く認識させたものでもある。19世紀ヴィクトリア朝が、時間を、特に過去を大きな関心としていた時代であることを考えると³⁾、ロンドンで開かれた万国博覧会を物語の背景に据えた、Thomas Hardyの「リール舞曲のヴァイオリン弾き」(‘The Fiddler of the Reels’, 1893)は、時間の意識との関わりを考える意味で興味深い。

ハーディは、語りの手法として、いわゆる「物語り」(tale)にこだわり、『人生の小さな皮肉 物語集』(*Life's Little Ironies A Set of Tales*)ではそのそのタイトルの中に示されているばかりか、この短篇集に収めてある「古びた人びとの物語」(‘A Few Crusted Characters’)は、短篇集『貴婦人たちの物語』(*A Group of Noble Dames*, 1893)と同様に、ひとりひとり語り手が異なる10個の話の集まりという設定となっている。この作品「リール舞曲のヴァイオリン弾き」においても、ひとりの語り手「老紳士」(the old gentleman)が、回想しながら「物語る」という設定になっている。

‘Talking of Exhibitions, World’s Fairs, and what not,’ said the old gentleman, ‘I would not go round the corner to see a dozen of them nowadays. The only exhibition that ever made, or ever will make, any impression upon my imagination was the first of the series, the parent of

them all, and now a thing of old times — the Great Exhibition of 1851, in Hyde Park, London. . . .’ (165)⁴⁾

「博覧会だとか、世界博だとかのことですが」と老紳士は言った。「今はたくさん開かれています、私はわざわざ見に行こうとは思いません。私にとって特に印象が強かったのは、これからもそう思いますが、ひとつの博覧会だけでした。いろいろある一番最初のものでいわばこれらの親に当たるもの、今となってはもう昔のものになってしまいましたが、ロンドンのハイド・パークで開かれた、1851年の大博覧会でしたな。・・・」

実は、回想による「物語り」自体が、現在と過去とを相対化させることであり、過去において完結したひとつのエピソードを、語り手の「物語り」によって現在という時空間に解き放つことに他ならない。語りの手法によって、過去が現在と対面させられ、物語りに耳を傾ける者は、現在の中に過去を内在化させることになるのである。語り手によって明確に示された「今では昔のもの」(now a thing of old times)という旧と新の対比、いわば露出した時間の断層が、万国博覧会を背景とするこの物語の基調イメージとして、主人公の転変に関わってくるのである。

II

「リール舞曲のヴァイオリン弾き」は、1893年に開催されたシカゴ万国博覧会(Chicago World's Fair)にちなんで、「万国博覧会特集号」(‘Exhibition Number’)のために、『スクリブナーズ・マガジン』(*Scribner's Magazine*)誌の依頼で書かれたものであるが⁵⁾、Albert J. Guerard が「英語による珠玉短篇のひとつ」(‘one of the finest short stories in the language’)と評しているように⁶⁾、この作品は、短篇小説の名手としてのハーディの力量が遺憾なく表されている。その同じ年に、ハーディは自分の芸術観について次のような覚え書きを残している。

‘February 23. A story must be exceptional enough to justify its telling. We tale-tellers are all Ancient Mariners, and none of us is warranted in stopping Wedding Guests (in other

words, the hurrying public) unless he has something more unusual to relate than the ordinary experience of every average man and woman.

‘The whole secret of fiction and the drama — in the constructional part — lies in the adjustment of things unusual to things eternal and universal. The writer who knows exactly how exceptional, and how non-exceptional, his events should be made, possesses the key to the art.’⁷⁾

「2月23日。物語は語るに足るだけの例外性を持たなければならない。我々物語の語り手は、みな「老水夫」なのであって、あらゆる平均的な男や女のごく普通の経験以上の、語るに足る異常なものがなければ、「結婚式の招待客」(言い換えれば、足早に急ぐ大衆)を引き止める資格はないのである。

小説や戯曲の秘密—その構成の部分における—はすべて、異常な物事を永遠で普遍的なものに調整することにある。自分が描こうとする出来事を、例外的にもしくはごく普通に描く術を正確に身に付けている書き手は、芸術への鍵を有しているのである。

この覚え書きを考えれば、その前に書かれた「リール舞曲のヴァイオリン弾き」は、ハーディにとってはかなり自信にあふれた作品であったろうことが窺える。万国博記念号に載せること、さらにありふれたストーリーでは読み手を引き寄せることはできないと考えた上で創作されたはずに違いないこの作品は、繰り返すまでもなくハーディの自信を十分に裏づけている出来映えとなっている。

物語のタイトルにある「リール舞曲のヴァイオリン弾き」は、外見的にはさほど魅力はないのに、なぜか若い娘たちを惹き付ける能力を持った、本当の職業も定かではない、流れのヴァイオリン弾きワット・オラムア(Wat Ollamoor)である。この頃に書かれた『ダーバヴィル家のテス』(*Tess of the d'Urbervilles*, 1891)や『日陰者ジュード』(*Jude the Obscure*, 1896)など、あるいはその前に書かれた『カスタブリッジの町長』(*The Mayor of Casterbridge*, 1886)などのように、タイトルとなっている主人公が、その生い立ちや性格生き様など詳細に丹念に描かれていることを考えれば、このタイトルが示す人物について、その素性も性格もはっきりしないという設定は、ハーディの数ある作品の中ではかなり異色なものであろう。

First in prominence among these three came Wat Ollamoor — if that were his real name — whom the seniors in our party had known well.

He was a woman's man, they said, — supremely so — externally little else. To men he was not attractive; perhaps a little repulsive at times. Musician, dandy, and company-man in practice; veterinary surgeon in theory, he lodged awhile in Mellstock village, coming from nobody knew where; though some said his first appearance in this neighborhood had been as fiddle-player in a show at Greenhill Fair.

Many a worthy villager envied him his power over unsophisticated maidenhood — a power which seemed sometimes to have a touch of the weird and wizardly in it. Personally he was not ill-favoured, though rather un-English, his complexion being a rich olive, his rank hair dark and rather clammy — made still clammier by secret ointments, which, when he came fresh to a party, caused him to smell like “boys'-love” (southern-wood) steeped in lamp-oil. On occasion he wore curls — a double row — running almost horizontally around his head. But as these were sometimes noticeably absent, it was concluded that they were not altogether of Nature's making. By girls whose love for him had turned to hatred he had been nicknamed “Mop,” from this abundance of hair, which was long enough to rest upon his shoulders; as time passed the name more and more prevailed. (166)

この3人のうちで、一番際だっていたのがワット・オラムアだった—これが本当の名前かどうかかわからない—その彼のことを、私たちの中にいた長老たちはをよく覚えていた。

彼らが言うには、この男は女にもてる男なのだった—どう見たってそうで、外面はほとんどそうとしか言いようがなかった。男にとってはこの男は魅力がないし、時には少しむかつくことがあった。音楽家で、伊達もので、芸人一座の人間だったらしい。話では、獣医とすることになっていて、しばらくメルストック村に住んでいたが、どこの出身なのかはだれにもわからなかった。もっとも、彼がこの近くに最初に姿を現わしたのは、グリーンヒル定期市での出し物で、ヴァイオリン弾きとしてだったという人たちもいる。

彼が初な娘たちに及ぼす力の強さを、よき村人たちの多くがうらやんだものだ—この力は時に、この世のものとは思われない、魔術のような不思議な力を持っているよ

うに思われたらしい。彼の外見はさほど不器量というものではなかったが、あまりイングランドの雰囲気はなかった。顔色は豊かなオリーブ色で、髪の毛は多くて黒く、少しねっとりとしていた。それが、なにか秘密めいた油のせいでますますねっとりとしていて、そのために、彼が初めてパーティにやって来たときには、ランプの油に浸した「男の媚薬」、ニガヨモギみみたいな臭いがしたのだった。ときおり彼は、髪の毛を巻き毛にしていたが、二列にして、ほとんど水平に頭の周りを巡っていた。けれども、これが時々なくなるものだから、この巻き毛はかならずしも天然のものではないだろうということになった。彼のことが好きだったのに、後には嫌いになってしまった娘たちは、髪の毛が多いことから「モップ」というあだ名を彼に付けていた。髪の毛は彼の肩に掛かるほど長かったのである。時が経つにつれて、このあだ名の方がますます広まっていった。

しかしながらその謎めいた人物としての設定は、この物語がいくつかテーマとして持っているものの中で、時代の流れの中にもありながらも、多分に旧弊さを留めている Mellstock や Stickleford の村の存在、そして人間の不可解な心理状態、さらにそれを傍観的に眺める旧弊なものに囚われている者たちの存在などを考慮すれば、主人公の神秘性として十分な妥当性が認められる。むしろ、この男の持つ神秘性が、この人物に関わり合う人間たちの心理を何らかのすべで解明しようとするものと考えれば、作品のタイトルである「リール舞曲のヴァイオリン弾き」が象徴性を帯びてくる可能性もある。

出身地も分からず、素性も仕事もよくわからない男が、魔法使い、魔女のような属性を与えられているということも、この男が姿を現すこの土地の旧弊さにはふさわしい。よそ者、「イングランドの人間でないような」風貌、独特な髪の毛、そうした様相が、この時代には、たとえば、ジョージ・エリオット(George Eliot)の描いたサイラス・マーナー(Silas Marner)がラヴィロウ(Raveloe)の村人たちから胡散臭く見られたように、あるいはまたたとえば、ハーディの短篇小説「萎びた腕」('The Withered Arm')に登場する呪い師トレンドル(Conjurer Trendle)のように、およそ人間というものの、ややもすると迷信に囚われる旧弊で非理性的な側面を担うものとなっているのである。この男ワット・オラムア、通称「モップ」に、多くの娘たちが魅了されるが、その中でも特に村の娘カーライン・アスペント(Car'line Aspent)が異常なほどに惹き付けられ、子供までもうける。そうした状況には、ハーディの他の作品の中にもしばしば描かれている、バラッド的な哀愁に満ちた、男

に捨てられる娘たち―「墮ちた女たち」の姿が重なっているともいえる⁹⁾。

III

老紳士が問わず語りのように、回想として物語り始めるその話の時代背景は、言うまでもなく1851年の万国博覧会の時期である。

‘For South Wessex, the year formed in many ways an extraordinary chronological frontier or transit-line, at which there occurred what one might call a precipice in Time. As in a geological “fault,” we had presented to us a sudden bringing of ancient and modern into absolute contact, such as probably in no other single year since the Conquest was ever witnessed in this part of the country.’ (165)

「サウス・ウェッセックスにとっては、その年は、いろいろな意味で、特異な年代上の境目というか、通過線となりましたね。この年に、時間における断崖といってもよいことが起こったんです。地質学で言う「断層」のように、昔のものと現代的なものとのが、突然完全に接触するようになったのです。この地方では、ノルマン人の征服以来、一年でこんなことがあったのは未だかつてなかったでしょうな。」

ここで時間上の過去と現在とが、あるいは未来とが混在して向き合う様を、「時間における断崖」(a precipice in Time)、「地質学上の断層」(a geological “fault”)との比喩で表しているが、このイメージによって、万国博覧会を開いたこの時代の状況や、鉄道網がこの機に乗じて広がっていく状況が、都会と田舎、文明化されてゆく世界と因襲に満ちた旧弊な世界との対比を浮かび上がらせ、さらに古い側面と新しい側面を持つ人間の内面の問題にまで掘り下げられてゆく。そのイメージは、『青い眼』(A Pair of Blue Eyes, 1873)で、断崖絶壁に宙吊り状態となった Henry Knight が、絶壁の地層にむき出しになっている古生代の化石と直面し瞬時に壮大な時間の流れを感得する場面を想起させる⁹⁾。この地質学上の断層のイメージは、ハーディの作品においては重要であり、それは時間の流れを意識させたダーウィニズムに関わると同時に、過去を意識したヴィクトリア朝世紀末の風潮にも関わってくるのである¹⁰⁾。

モップが、流れ者としてこのメルストックの村にやってきた頃は、メルストック村の聖歌隊が新しい楽器であるピアノの導入と共に解散させられる時期に相当している。それは、『緑樹の陰で』(Under the Greenwood Tree, 1872)に描かれていることであるが、聖歌隊の者たちは、モップのヴァイオリンの弾き方を評して次のように述べている。

His date was a little later than that of the old Mellstock quire-band which comprised the Dewys, Mail, and the rest — in fact, he did not rise above the horizon thereabout till those well-known musicians were disbanded as ecclesiastical functionaries. In their honest love of thoroughness they despised the new man's style. Theophilus Dewy (Reuben the tranter's younger brother) used to say there was no 'plumness' in it — no bowing, no solidity — it was all fantastical. And probably this was true. Anyhow, Mop had, very obviously, never bowed a note of church-music from his birth; he never once sat in the gallery of Mellstock church where the others had tuned their venerable psalmody so many hundreds of times; had never, in all likelihood, entered a church at all. All were devil's tunes in his repertory. 'He could no more play the Wold Hundredth to his true time than he could play the brazen serpent,' the tranter would say. (The brazen serpent was supposed in Mellstock to be a musical instrument particularly hard to blow.) (167)

彼が活躍した頃は、デューイ一家やマイルや他の人たちが構成されていた、旧メルストック聖歌隊の少し後である。事実、彼は、そうした有名な音楽家たちが教会の合奏団を解散するまで、そのあたりで頭角を現すことなど全くなかった。この音楽家たちは、完全さというものを正直に守っていたので、この新しい人間の演奏の仕方を軽蔑した。セオフィラス・デューイ(運送屋ルーベンの弟)は、あの弾き方には「正確さ」がない—弓の運びはまるでなっていないし、安定性がない—ただ気まぐれに弾いているだけだとよく言っていたものだ。多分その通りだったのだろう。ともかく、モップは、生まれて以来、教会音楽の調べなど、一度も弾いたことがないのは明らかだった。彼はメルストック教会の楽員席に一度も座ったことがなかったのだ。その席で、聖歌隊のメンバーたちは、聖なる賛美歌を何百回となく演奏していたのである。彼はどう見ても、一度も教会に足を踏み入れたことがなかった。彼のレパートリーは、すべて悪魔の音楽だった。「あいつに真鍮のサーペントは吹けっこないように、ちゃん

としたテンポで旧100番を弾くことなんてできっこないんだ」と、運送屋はよく言ったものだ（真鍮のサーペントはメルストックでは、特に吹くのが難しい楽器と思われていたのである。）

メルストック村での、新旧の交代というひとつの断層的な出来事に重なり、モップのヴァイオリンの弾き方に窺える新旧の位相の混交に対して、村の年長の者たちは、「悪魔の曲」(devil's tunes)という、因襲的で偏見に満ちた否定的な評価を与えている。しかしながら、正確さや正統な古典的なものが欠けていても、新参者の彼のヴァイオリンの音には、独特な「魔法のような力」(a touch of the weird and wizardly, 166)があり、その音色は、聞く者の心を完全に捕らえて感情を揺り動かし涙を流させるだけでなく、門柱のような無生物のものにでも涙を流させんばかりに思えるものなのである。そうした音色、そしてヴァイオリンの弾き方でありながら、さらに彼の奏でる音楽そのものが、実は古い時代のもの、前世紀のダンス曲、カントリー・ジグ、リールなどであり、そうしたものの断片がまるで亡霊のように現在の新しいカドリルやギャロップなどの中に潜んでいるのである。彼の奏でる音楽は、過去の名残が断片的に窺われるものであって、ここにも新旧のいわば時間の断層が露出して見られるといえる。

While playing he invariably closed his eyes; using no notes, and, as it were, allowing the violin to wander on at will into the most plaintive passages ever heard by rustic man. There was a certain lingual character in the supplicatory expressions he produced, which would well-nigh have drawn an ache from the heart of a gate-post. He could make any child in the parish, who was at all sensitive to music, burst into tears in a few minutes by simply fiddling one of the old dance-tunes he almost entirely affected — country jigs, reels, and 'Favourite Quick Steps' of the last century — some mutilated remains of which even now reappear as nameless phantoms in new quadrilles and gallops, where they are recognized only by the curious, or by such old-fashioned and far-between people as have been thrown with men like Wat Ollamoore in their early life. (167)

弾いているときには彼はいつも目を閉じていた。楽譜は用いず、いわばヴァイオリンが勝手に音を出すようにさせて、田舎の人たちが耳にするものとしては、最も悲し

げな旋律を響かせるのだった。彼が作り出す哀願するような表現には、何か言葉のようなものが潜んでいた。それは、命のない門柱からでも、心の痛みを引き出したことだろう。音楽を少しでも感じることで、教区の子供たちはだれもが、彼がほとんど完全に気持ちを入れ込んで弾いた古いダンス曲を、ほんの数分間聞かされただけで泣き出してしまった。これらは田舎のジグ、リール、前世紀の「お気に入りの軽快ステップ」といったものだったが、これらの断片は今でも、新しいカドリルやギャロップの中に、名もない幻のようになって現れてはいるのだが、よほどの物好きか、子供の時にワット・オラムアのような人間と出会ったことのある、昔のごく希な人たちでもない限り、気がつくことはないのである。

新しい芸術や新しい奏法というものが、古いものを否定しながらもそれを巧妙に取り込んだ形になっていることは往々にしてあることであるが、彼の奏でる音楽に潜む古い要素が、聞く者の心を掴んでしまうことは、新しい思想や考え方に向かって取り入れているはずの人間が、いつの間にか因襲的なものに惹かれ囚われてしまうことを暗示している。「萎えた腕」のガートルード(Gertrude)が、新しい教育を受けた知的な女でありながらも、不思議な夢を見た後に自分の腕が次第に萎びていく不安に取り憑かれてしまい、やがてそれまで否定していたはずの魔術や呪術の世界に引き寄せられ入り込んでしまうのと同様であろう。上で述べられているように、新旧を混沌とした形で内在化しているモップ・オラムアのヴァイオリンの音色は、無生物のものにまで涙を流させることができると噂されており、子供はもちろんのこと、特に娘たちに対して、魔術的な力を及ぼしてその心を捕らえ支配してしまう。そんな娘たちの中でも特に翻弄されてしまうのが、カーライン・アスペントなのである。

IV

カーラインがどのようにしてモップと知り合うようになったのかは定かではないが、彼女が、通りがかった橋のたもとでモップのヴァイオリンの音楽を聴き、その場でその音楽の魔力の虜となる点は興味深い。

How and where she first made acquaintance with him and his fiddling is not truly known,

but the story was that it either began or was developed on one spring evening, when, in passing through Lower Mellstock, she chanced to pause on the bridge near his house to rest herself, and languidly leaned over the parapet. Mop was standing on his door-step, as was his custom, spinning the insidious thread of semi- and demi-semiquavers from the E string of his fiddle for the benefit of passers-by, and laughing as the tears rolled down the cheeks of the little children hanging around him. Car'line pretended to be engrossed with the rippling of the stream under the arches, but in reality she was listening, as he knew. Presently the aching of the heart seized her simultaneously with a wild desire to glide airily in the mazes of an infinite dance. To shake off the fascination she resolved to go on, although it would be necessary to pass him as he played. On stealthily glancing ahead at the performer, she found to her relief that his eyes were closed in abandonment to instrumentation, and she strode on boldly. But when closer her step grew timid, her head convulsed itself more and more accordantly with the time of the melody, till she very nearly danced along. Gaining another glance at him when immediately opposite, she saw that one of his eyes was open, quizzing her as he smiled at her emotional state. Her gait could not divest itself of its compelled capers till she had gone a long way past the house; and Car'line was unable to shake off the strange infatuation for hours. (168-169)

どこでどのようにしてカーラインが、モップやそのヴァイオリンの演奏を知るようになったのかは、本当のところわかってはいない。しかし噂によれば、これが始まった、あるいは発展したのはある春の夕方のもので、彼女が下メルストックを歩いて歩いているとき、彼の家の近くの橋の上でたまたま一休みし、疲れたように欄干にもたれかかったことがあったそうだ。モップはいつものように戸口に立っていて、通りすがりの人たちのために、ヴァイオリンの E 線を使って、十六分音符や三十二分音符の魅惑的な旋律を奏でていた。そして、周りにまわりついている小さな子供たちの頬に涙が流れているのを見て、彼は笑っていた。カーラインは、橋のアーチの下のさざ波に心を奪われているような振りをしていていたが、実際にはヴァイオリンを聞いていたのであり、モップの方でもこれを知っていた。やがて激しい心の痛みにとらわれ、同時に、果てしなく続く舞踏の迷路に軽やかに滑り出していきたいという狂おしい欲求に捉えられた。この魔力を払いのけるために、彼女は先を行こうと決心した。だが、

それには、弾いているモップの前を通必要があった。彼女がモップの方をこっそりと見てみると、彼が楽器に没入して両目を閉じていたので、ほっとした。だから、堂々と歩いていった。しかし近づくにつれて、足取りはおぼつかなくなり、頭はメロディの拍子に合わせて引きつるように振り、いつの間にか彼女はほとんど踊りながら進んでいた。彼のすぐ前に来てもう一度ちらりと見ると、彼の片目が開いていて、カーラインの心の状態を見て笑いながら、問いかけるように見ているのがわかった。彼女の足取りは、この家を過ぎてかなり離れるまで、無理矢理踊らされている感じ振り払うことができなかった。そして、彼女はそのあとも何時間もの間、この不思議な力を振り払うことができなかったのである。

川が、ふたつの世界の境界であるとするならば、橋はそのふたつの世界を繋ぐものである。川のそば、橋のもとにあるモップの家は、その意味でトポロジカルに象徴的な意味が持たされており、カーラインが、その橋の上で彼の音楽の虜となりその支配下に置かれることは、モップが表す非理性の世界、旧弊な因襲の世界へ入り込んだことを意味している。「不思議な力」(strange infatuation)がカーラインを支配したとあるが、それを彼女の心の中に潜んでいる性に関わる誘因力と解釈するのが近代の捉え方であるとするれば、魔法使いあるいは魔女、呪術師の不思議な力と考えるのは、過去の旧弊な時代の捉え方といえるだろう。ここにも語り手が発する「不思議な力」という言葉遣いによって、近代の聞き手としての我々読者の時間と、この物語に登場する人間たちの時間との間に、一種の時間の断層が生まれている。川はまた、ある意味で、旧の世界と新の世界の断層であり、われわれ読者は、物語の最初に提示された、「地質学上の断層」(geological "fault")のイメージによって、時間の断層を、語り手が静かに語る物語り、その言葉遣いを通して眺めていることにもなるといってよかろう。

モップの音楽、そして彼の視線がカーラインを捕らえ、カーラインは、彼の支配力のもとに入る。カーラインは、家の暖炉のそばで、たまたま聞こえてきたモップの足音を聞いて、電氣的なショックを受けたような発作状態に陥る。そこに性的なダイナミズムの兆候を嗅ぎ取ることは簡単だが、その場合にも、語り手の言葉はあくまでこの「物語り」の時代の範囲内に留まり、「ガルバーニの電気ショック」(a galvanic shock, 169)と、まるで一時代前のフランケンシュタインの時代を連想させるようになっている。「あの人はあの女のところに行ってる、私のところには来ないんだわ！」('O—O—O—!' she cried. 'He's

going to her, and not coming to me!', 170)と自制心を失って叫んだとき、彼女とモップとの間の深い関係は容易に察することができるが、このあたりの語り手の語り口調、それは多分にヴィクトリア朝のレスペクタビリティに沿った格好になっているけれども、それが逆に極めて効果的な強い暗示力を発揮している。

V

カーラインには既に Ned Hipcroft という許婚者がおり、カーラインがモップに心惹かれていることを、彼女の妹ジュリアとともに心配している。彼は「生真面目で立派な職人」(respectable mechanic, 170)で、モップのように楽器を弾くこともできなければ娘の心を惹くことができるような強い魅力を持った男でもない。ある意味で、ネッドはヴィクトリア朝のレスペクタビリティを表しており、そして、それに対抗するものとして、モップのようなデラシネ的ないわばアウトローが存在している。その間に挟まれてカーラインは双方に引かれているのである。モップが、カーライン母子と再会し、子供を連れてエグドンヒースの森の中に逃げ込むのも象徴的であろう。森は無秩序の世界であり、モップのようなデラシネ的な、アウトローの住む世界なのである¹¹⁾。

モップの存在を知るネッドはカーラインに結婚を迫り返事を求めるが、拒否される。傷心のネッドは、村を捨て、ロンドンに一人出て行き、過去を忘れるために故郷の村との接触は一切断ち切ってひとり下宿住まいをする。そんな彼がロンドンに出る時には、南ウエセックスに通ずる鉄道はまだ建設中であって、彼は、太古の昔からの方法、すなわち「徒歩によって6日をかけて」(by a six days' trudge on foot, 171)ロンドンにたどり着くのである。

鉄道が万国博覧会を機に拡張され、万国博覧会の開催にはそれを当て込んだ「行楽列車」(excursion train, 174)が運行される。鉄道網の広がりや文明の広がりでもあり、迷信の根強く残っている地方に、文明の光がその鉄道によって届けられることとなる。同時に鉄道は、そうした文明の進んだ世界と旧弊な世界とを繋ぐものであり、また、道と同様に、人と人とを結ぶものでもある。ネッドにとっては、鉄道の開通は、彼が断ち切った過去との繋がりを再び開くことになる。万国博覧会の会場設営の仕事に雇われていたネッドは、カーラインから手紙を受け取る。過去を悔いて、結婚をしてほしいという彼女の手紙に、ネッドは逡巡したあげくに彼女を受け入れるべく決心する。

... He was having 'a good think.' When he did answer it, there was a great deal of sound reasoning mixed in with the unmistakable tenderness of his reply; but the tenderness itself was sufficient to reveal that he was pleased with her straightforward frankness; that the anchorage she had once obtained in his heart was renewable, if it had not been continuously firm.
(172-173)

・・・彼は「よく考えて」いたのだった。彼が実際手紙を出した時に、その返事には間違えようのない優しさに加えて、しっかりとした筋の通った考えが込められていた。しかしその優しさそのもののは、彼女のひたむきな率直さを喜んでいる気持ちを十分に示していた。そして、彼女が彼の心の中に得ていた拠り所は、いつもしっかりしていたわけではないが、また新たにできるということが読み取れたのであった。

「かつて彼女が彼の心の中に得ていた拠り所を新たにできる」(the anchorage she had once obtained in his heart was renewable)という表現にある、「新たにできる」(renewable)という言葉が醸し出す新旧の時間の断層によって、ネッドのこれまで封じられていた心が過去と現在に対して開かれ、過去との繋がりを持つことになる。ネッドは、彼女に返事を書き、再会の手はずを整える。カーラインはそのネッドの返事を受けて、やがて、南ウェッセックスまで開通した鉄道で、上述の行楽列車に乗ってロンドンにやってくる。その行楽列車は、無蓋車両で、あいにくの天気のために、吹き曝しの乗客たちは見るも無惨な恰好でロンドンのウォータールー駅に到着する。

The 'excursion-train' — an absolutely new departure in the history of travel — was still a novelty on the Wessex line, and probably everywhere. Crowds of people had flocked to all the stations on the way up to witness the unwonted sight of so long a train's passage, even where they did not take advantage of the opportunity it offered. The seats for the humbler class of travellers in these early experiments in steam-locomotion, were open trucks, without any protection whatever from the wind and rain; and damp weather having set in with the afternoon, the unfortunate occupants of these vehicles were, on the train drawing up at the London terminus, found to be in a pitiable condition from their long journey; blue-faced,

stiff-necked, sneezing, rain-beaten, chilled to the marrow, many of the men being hatless; in fact, they resembled people who had been out all night in an open boat on a rough sea, rather than inland excursionists for pleasure. The women had in some degree protected themselves by turning up the skirts of their gowns over their heads, but as by this arrangement they were additionally exposed about the hips, they were all more or less in a sorry plight. (174)

「行楽列車」—それは旅行の歴史の中で、まったく新しいものの出現だが—は、ウェセックス線ではまだ珍しかったが、おそらく他の線でもそうだったであろう。この列車を利用する機会がないような人々も含め、この珍しい、長い列車の通過を一目見ようと、多くの群衆が沿線のどの駅にも集まったものだった。この初期の蒸気機関車による列車の、下等客車の座席は、風雨を凌ぐ覆いが全くない無蓋車で、その日の午後は雨も降り出していたので、この列車に乗っていた気の毒な人々は、列車がロンドンの終着駅に着く頃には、長旅のために見るも哀れな状態になっていた。顔は青ざめ、首は凝り固まり、くしゃみをし、雨に打たれ、骨の髄まで冷え切っていた。男たちの多くは、帽子もかぶっていなかった。事実、この人たちの様子は、楽しい国内旅行をしているというよりも、荒れた海で無蓋ボートに乗って、一晩さらされたようなものだった。女たちはガウンの裾をまくり上げて頭にかぶって、ある程度は身を守っていたが、こうすることによって腰のあたりがさらされることになり、やはり哀れな有様だった。

ここでも、列車という新しい時代の象徴に対し、旧の世界からやってくる乗客たちは雨風に吹き曝しであるという状況は、社会的な階層に関わる断層も明らかにされつつ、剥き出しとなった新と旧の断層を表している。

カーラインは他の乗客たちと同様の惨めな姿でネッドと再会するが、彼女は3歳くらいの女の子を連れている。それがモップとの間に出来た子供であることをネッドは出迎えたその場で知るが、カーラインは悪びれた様子は微塵も示さず、他の娘たちと比べて「ただ運が悪かっただけなのだ」(I was so onlucky to be caught the first time he took advantage o' me, 175)と伝える。カーラインが連れている子供は、モップとの過去の関係の結果であり、彼女が子供を連れてネッドのもとにやってくるということは、ネッドに対して忘れ去ろうとしていた「過去」を突きつけることでもある。ネッドは、思案しながらも、惨めな姿で

泣きじゃくり始めたカーライン母子を追い返すことも出来ず自分の下宿に連れて帰る。突然生じた出来合いの家庭にとまどいながらも、父親らしい気持ちを抱き始めたネッドは、これを天が自分に与えた運命なのだと考えて受け入れ、カーラインとの結婚式を挙げて正式の夫婦となる。その後新婚旅行のつもりの万国博の見物で、カーラインは、鏡に映ったモップの姿を見かける。

Thus, without any definite agreement to forgive her, he tacitly acquiesced in the fate that Heaven had sent him; and on the day of their marriage (which was not quite so soon as he had expected it could be, on account of the time necessary for banns) he took her to the Exhibition when they came back from church, as he had promised. While standing near a large mirror in one of the courts devoted to furniture, Car'line started, for in the glass appeared the reflection of a form exactly resembling Mop Ollamoor's — so exactly, that it seemed impossible to believe anybody but that artist in person to be the original. On passing round the objects which hemmed in Ned, her, and the child from a direct view, no Mop was to be seen. Whether he were really in London or not at that time was never known; and Car'line always stoutly denied that her readiness to go and meet Ned in town arose from any rumour that Mop had also gone thither; which denial here was no reasonable ground for doubting.

(177)

こんなわけで、はっきり許すと言わないままに、彼は天が自分に遣わした運命に黙って従うことにした。そして彼らの結婚式の日（これは彼が考えていたように、すぐというわけにはいかなかった。結婚予告にかかる時間が必要だったからだ）、約束通り、彼は教会から戻ると、彼女を大博覧会へ連れて行った。家具の展示に当てられた会場の、大きな鏡の近くに立っていた時、カーラインははっと驚いた。鏡の中に、モップ・オラムアとまったくよく似た姿が、映っていたからである。—あまりによく似ていたので、鏡に映ったもとの人物が、この芸術家本人ではないと信じることは、不可能なことのよう思われた。ネッドと、彼女と、その子供を取り巻いているものが、直接見ることを妨げていたが、それをぐるりと回って見ても、モップの姿は見えなかった。その頃彼が本当にロンドンにいたのかどうかは、決してわからなかった。カーラインが自らすすんでロンドンまで行ってネッドに会おうとしたのは、モップも

そちらに行っているという噂のせいだと言うことを、彼女はいつもきっぱりと否定したが、それを疑う合理的な根拠もなかった。

おそらくクリスタル・パレスの中であろうその一角で、鏡に映ったモップは、その魔術師的な性格にいかにもふさわしいといえる。鏡が、そのイメージのひとつとして、過去を映し出すものというイメージを持っていることを考えれば¹²⁾、ここで鏡に映ったモップの姿は、彼女が連れてくる子供 Carry が、過去の象徴、まさに「過去」を「運ぶ」(carry)ものとしているのと同様に、カーラインの過去を、彼女とネッドの現在の時間の中に浮かび上がらせるものであろう。モップが実際にその場にいたかどうかは不確かではあるが、ふたりの現在に対して、過去の象徴であるモップが常につきまとい、現在と過去とが断層面のように露呈してしていることになる。

万国博が終わると、ネッドは仕事にありつくことが次第に困難となり故郷の村に帰ることを考える。カーライン母子を受け入れ家庭を持ったことによって、生活上やむを得ずネッドは、捨て去った村、過去との繋がりを持たざるを得なくなるのである。故郷の村に帰ることは、過去への遡行でもある。故郷の村、スティックルフォード近くの宿屋「静かな女亭」(Quiet Woman)に立ち寄ったカーラインは、自分を知る人たちが集まっているばかりか、モップもそこに居合わせていることを知る。「風をよけるために付けていたヴェール」(a veil to keep off the wind, 179)が、モップに気づかれたくない彼女にとっては、自分を隠蔽するための道具となっている。しかしながら、それにもかかわらずモップにすぐに知られるばかりでなく、昔のままに彼がヴァイオリンを弾き始め、踊りが始まってしまうのである。

「ヴェール」は、自分を知る人を避け、自分が自分であることを隠蔽するための道具に他ならないが、それは過去の隠蔽、過去との遮断でもある。しかしながら、「ヴェール」にも拘わらず彼女がカーラインであることは、その場に居合わせた人々にはわかっていることであり、ここで過去との繋がりが甦ることとなる。しかもその場にあのモップがいて、ヴァイオリンを弾いているのは、まさに彼女の過去の再来ともいえるだろう。村人たちに招き入れられてのワールの踊り、その音楽を奏でるモップのヴァイオリンに導かれて、やがて昔と同様にその音色の虜となり、赤い靴の踊り子のようにひたすら踊り続けて最後に倒れ突っ伏してしまうカーラインの姿は、過去に翻弄される哀れな人間の姿に他ならない。この場合の「過去」は、モップを象徴とする人間の深層に潜む原初的な衝動、後に性のダ

イナミズムと解釈されるものと見なしてもよかろう。ヴェールをはね上げ、ヴァイオリンを弾くモップと対峙するカーラインの姿は、男の支配のままになる旧弊な女から、男に抵抗してひとりの自立した新しい女へ変わろうとする様子をかすかに窺わせるものの、彼女は踊り疲れて完全に突っ伏してしまう。

She flung up the veil, and cast her eyes upon him, as if imploring him to withdraw himself and his acoustic magnetism from the atmosphere. Mop opened one of his own orbs, as though for the first time, fixed it peeringly upon her, and smiling dreamily, threw into his strains the reserve of expression which he could not afford to waste on a big and noisy dance. . . . There was that in the look of Mop's one dark eye which said: 'You cannot leave off, dear, whether you would or no!' and it bred in her a paroxysm of desperation that defied him to tire her down.

She thus continued to dance alone, defiantly as she thought, but in truth slavishly and abjectly, subject to every wave of the melody, and probed by the gimlet-like gaze of her fascinator's open eye; keeping up at the same time a feeble smile in his face, as a feint to signify it was still her own pleasure which led her on. . . .

Suddenly Car'line sank staggering to the floor; and rolling over on her face, prone she remained. Mop's fiddle thereupon emitted an elfin shriek of finality; stepping quickly down from the nine-gallon beer-cask which had formed his rostrum, he went to the little girl, who disconsolately bent over her mother. (182-183)

カーラインはヴェールをはね上げて、彼を見据えた。まるで彼に、そこから引き上げて、音の魔力を取り除いてもらいたいと懇願しているようであった。モップは片方の目を、まるで初めてのように開くと、じっと彼女をのぞき込むように見た。そして夢心地にほほえんで、大きな騒々しいダンスには使いたくない、とっておきの表情豊かな調べを弾き出した。・・・モップの黒い片目には、「きみにはやめることはできないよ、どんなに思ってもね！」と言っているような表情があり、それが彼女に、できるなら疲れ切って倒れるまでやっごらんよ、と彼に挑戦するような、やけっぱちな気持ちを起こさせた。

こうして彼女はひとりで踊り続けた。自分では反抗するように踊っていると思って

いたのだが、事実はメロディのうねりに惨めなほどに隷属的に反応していたのだった。その様は、彼女を魅惑している男の開いた射るような片目に監視されていた。彼の顔には、かすかな笑いも浮かんでいて、踊り続けるのは、彼女にとって、今でも楽しいことなのだと言わんばかりであった。・・・

突然、カーラインは床に崩れるように倒れた。そしてうつ伏せになっても回っていた。するとモップのヴァイオリンは、これでおしまいとばかりに不思議な悲鳴のような音を発した。台にしていた9ガロン入りのビール樽から素早く降りると、彼は、その小さな女の子のところに行った。子供は困り果てて母親にかがみ込んでいた。

カーラインが倒れた異変の場に、やっと合流すべくやって来たネッドが驚いて飛び込み、その原因がモップであることを知って彼は殺意を抱く。このあたりの場面は、「物語り」(tale)として、扇情的な要素をうまく取り入れていると言ってよいだろう。カーラインの異常な様子よりも、娘のキャリーが居なくなったことに狂乱するネッドに対して、村人たちは慰めの言葉を失ってしまうのである。

He had rushed to the poker which lay on the hearth, and hastened down the passage, the people following. Outside the house, on the other side of the highway, a mass of dark heath-land rose sullenly upward to its not easily accessible interior, a ravined plateau, whereon jutted into the sky, at the distance of a couple of miles, the fir-woods of Mistover backed by the Yalbury coppices — a place of Dantesque gloom at this hour, which would have afforded secure hiding for a battery of artillery, much less a man and a child.

Some other men plunged thitherward with him, and more went along the road. They were gone about twenty minutes altogether, returning without result to the inn. Ned sat down in the settle, and clasped his forehead with his hands.

‘Well — what a fool the man is, and hev been all these years, if he thinks the child his, as a’ do seem to!’ they whispered. ‘And everybody else knowing otherwise!’

‘No, I don’t think ’tis mine!’ cried Ned hoarsely, as he looked up from his hands. ‘But she is mine, all the same! Ha’n’t I nussed her? Ha’n’t I fed her and teached her? Ha’n’t I played wi’ her? O, little Carry — gone with that rogue — gone!’

‘You ha’n’t lost your mis’ess, anyhow,’ they said to console him. ‘She’s throwed up the

sperrits, and she is feeling better, and she's more to 'ee than a child that isn't yours.'

'She isn't! She's not so particular much to me, especially now she's lost the little maid!

But Carry's the whole world to me!'

'Well, ver' like you'll find her to-morrow.'

'Ah — but shall I? Yet he can't hurt her — surely he can't! Well — how's Car'line now?

I am ready. Is the cart here?' (183-184)

彼は暖炉のところに置いてあった火かき棒をつかむと、廊下を走って行った。人々がその後について行った。建物の外の街道の向かい側に、大きな黒っぽいヒースの丘が陰鬱そうに盛り上がっていて、簡単には近づけないその奥の、谷が刻まれた高地へと続いていた。2マイルばかり先には、ヤルベリーの雑木林を背景にして、ミストーヴァの縦林が空に向かって突き出していた—この時刻ともなれば、ここはダンテの作品にあるような薄暗いところで、砲兵隊の大砲も安全に隠すことができたろうし、ましてや大人と子供が隠れるのは簡単だったろう。

彼に続いて何人かはここに飛び込んで行ったが、大方の人たちは道路づたいに進んで行った。彼らは一緒に20分ばかり探しに行っていたのだが、何の収穫もないまま宿に戻ってきた。ネッドは長いすに座り込んで、両手で額をおさえた。

「なんて言うか—この男はばかだね、ここずうっと何年も、あの子が自分の子だと思っていたみたいだからな！」と、彼らは声をひそめて言った。「他の者はだれでも、違うことぐらいわかっているのにな！」

「自分の子だなんて思っちゃいない！」とネッドは顔を上げて、しわがれ声で叫んだ。「それでもやっぱり、あの子はおれの子なんだ。このおれが世話をしたんじゃないか？食べさせてやったり、教えてやったんじゃないか？一緒に遊んでやったんじゃないか？ああ、かわいいキャリーが—あのごろつきと行ってしまふなんて—行ってしまふなんて！」

「とにかく奥さんが、いなくなったわけじゃないんだよ」と、彼らは慰めて言った。「奥さんは元気も出て、気分もよいみたいだよ、それに、自分の子供じゃない子よりも、奥さんの方が大事だろうに。」

「そうじゃない！女房はおれにはそれほど特別なものじゃない、あの子がいなくなった今となつては！でも、キャリーはおれにとって本当にかげがえがないんだ！」

「そうですかい、でもきっとあした見つかるよ。」

「ああーでも、そうだろうか？だけど、あいつがあの子を傷つけることはないだろうーきっとそんなことはできないだろう！ところでカーラインはどんな具合なんだ？もう行こう。馬車は来ましたかね？」

モップがキャリーを連れて逃げ込んだ森の奥は、ここでダンテの地獄のイメージが与えられている。流れ者で魔術師的な雰囲気を持ったモップが、その森の奥にその子供キャリーと共に姿を消すのは、いわば当然のことといえるが、そのキャリーに対して、ネッドは血の繋がる実の子供以上の愛着を持っていることがここで示されている。ネッドはその後、キャリーを捜し求めて、噂を頼りに、故郷の村を捨て、カーラインと共にロンドンに行く。だが、結婚をして妻となった、法律上の繋がりを持つカーラインよりも、育ての親でしかないにも拘わらず、キャリーに対して、狂乱せんばかりに父親としての気持ちを示すネッドに向かって、実の母親であるカーラインは、娘のことなど忘れたかのような素っ気ない態度を示すのである。

Then Ned, who had obtained only temporary employment in the neighborhood, took a sudden hatred toward his native district, and a rumour reaching his ears through the police that a somewhat similar man and child had been seen at a fair near London, he playing a violin, she dancing on stilts, a new interest in the capital took possession of Hipcroft with an intensity which would scarcely allow him time to pack before returning thither. He did not, however, find the lost one, though he made it the entire business of his over-hours to stand about in by-streets in the hope of discovering her, and would start up in the night, saying, 'That rascal's torturing her to maintain him!' To which his wife would answer peevishly, 'Don't 'ee raft yourself so, Ned! You prevent my getting a bit o' rest! He won't hurt her!' and fall asleep again. (185)

それからネッドは、このあたりで一時的な仕事を得ただけだったので、自分の生まれた故郷の地が突然嫌になった。そのうえ、ロンドン近くの市で、よく似た男と子供がいて、男の方はヴァイオリンを弾き、子供は竹馬に乗って踊っていたといううわさ話が警察を通して彼の耳に届くと、首都ロンドンに対する新たな興味がヒップクロフト

を捉えた。それは大変強いものだったので、彼はほとんど荷造りの時間も惜しんでそちらに戻っていった。だが、いなくなった子供は見つからなかった。彼は仕事をしていないときには、子供を見つけ出そうと、路地裏にひたすら立つのだった。そして夜中にはっと飛び起きては、「あの野郎は、自分が食べていくために、彼の子を苦しめているんだ！」と言った。これを聞いては妻の方は、怒ったように答えるのだった。

「そんなにいらいらしないでちょうだい！ネッド。少しも眠れないじゃないの！あの子を傷つけたりするはずないわよ！」そう言うと彼女はまた眠ってしまうのだった。

このカーラインの妻の娘に対する思いと、妻の父親ではないネッドのキャリーに対する思いの対比は、この短篇が収められている『人生の小さな皮肉』(Life's Little Ironies)にふさわしく「小さな皮肉」を生み出しているが、彼のキャリーに対する狂乱せんばかりの愛着は、カーラインがモップのヴァイオリンの音に支配され操られたのと同様に、父性の様相を帯びつつも、彼が、モップの娘キャリーを介して、モップの属性に引き寄せられていることを示していると考えてもよからう。彼の変容ぶりは、そういう解釈をも可能としている。

結婚というものを通して、他人であるカーラインとの繋がり―「共感の通路」(a congenial channel)を築こうとしたネッドに対して、モップの魔力に満ちたヴァイオリンの音色は、その繋がり断ち切ってしまう、カーラインとモップとの間の通路を繋いでしまう。その様子は、あの「グリーブ家のバーバラ」(‘Barbara of the House of Grebe’)の、美貌の青年エドモンド・ウィロウズ(Edmond Willows)との繋がりを甦らせるバーバラを、残虐な仕打ちで無理矢理自分に繋ぎ替えてしまうアップランドタワーズ卿(Lord Uplandtowers)を思い起こさせるが、正式な結婚によって結ばれたネッドとカーラインとの繋がり、通路は、いつの間にか希薄なものとなってしまい、ネッドは血の繋がらぬモップの娘に対して、自分の娘以上の繋がりを持っている存在と思うのである。そうした心の変わり様の不思議さを考えても、この作品は、短篇集のタイトル「人生の小さな皮肉」にふさわしい内容となっているだけでなく、老紳士の「物語り」(tale)によって、急ぎ通り過ぎてゆく聞き手を引き留めるに足る、異様な内容を持った話になっており、様々な時間の断層と柔らかな「物語り」による深い暗示によって、非常にすぐれた作品になっているといえるだろう。

-
- 1) 松村昌家. 『水晶宮物語』. 東京：リプロポート、1986年参照。
 - 2) 吉田光邦. 『万国博覧会 科学文明史的に』. 東京：NHK ブックス 106、昭和 45 年、第 2 章参照。
 - 3) 富山太佳夫. 『ダーウィンの世紀末』. 東京：青土社、1995 年参照。
 - 4) テキストは Hardy, Thomas. Wessex Edition, *Life's Little Ironies A Set of Tales*. New York: AMS Press, 1984 を使用。以下引用はすべてこの版に依る。
 - 5) Purdy, Richard Little. *Thomas Hardy A Bibliographical Study*. Oxford: OUP, 1979: 82.
 - 6) *Thomas Hardy The Novels and Stories*. Cambridge: Harvard University Press, 1949: 21.
 - 7) Hardy, Florence E. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. London and Basingstoke: Macmillan, 1975: 252.
 - 8) Winnifrith, Tom. *Fallen Women in the Nineteenth-Century Novel*. London: Macmillan, 1994: Chap. 7.
 - 9) *A Pair of Blue Eyes*, Chap. 22.
 - 10) Cf. 富山.
 - 11) 川崎寿彦. 『森のイングランド』. 東京：平凡社、1987 年：第 2 - 3 章参照。
 - 12) “‘mirror’: 7. reflections of, . . . memories: a. unconscious memories: mirrors often reflect things or persons they reflected long ago; . . .” Vries, Ad de. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1981.

第Ⅱ部 長編小説への模索

—方法と時間の意識—

第1章 小説作法の模索—進展する物語—

『非常手段』(*Desperate Remedies*, 1871)

I

Thomas Hardy が『貧乏人と淑女』(*The Poor Man and the Lady*)を事実上の処女作としながら、出版社から拒まれたために破棄したことはよく知られていることである。だが幸いにも当時の文壇の大御所であった George Meredith の目に留まり、彼の助言を受けることのできたハーディは、Wilkie Collins ばりの凝ったプロットを構築し、その結果として『非常手段』(*Desperate Remedies*)という、いささか推理小説風の作品が生まれることとなった。この作品が、ハーディの小説家としての事実上の出発点となり、現在われわれの目に触れることとなっているのはいうまでもないだろう。ハーディの全著作を、われわれは、その生涯の時間の流れに沿って、全貌することができるという幸運な境遇に置かれている。小説家として、ハーディ自身は、その生涯において、当然のことながら、決して時間の流れを遡ることのできない状況において創作を遂行していったのであった。時間に囚われ、時間の皮肉に翻弄される人間の存在を描き続けたと思われるハーディにとって、クロノス(chronos)的な時間の流れに沿ってしか次々に作品を描くことができなかつたのは、ある意味では宿命的な皮肉であったかもしれない”。作家として自分の処女作を振り返るということは、いささか面はゆいことであろうが、ハーディは1889年の序文において以下のように述べている。

The following novel, the first published by the author, was written nineteen years ago, at a time when he was feeling his way to a method.

著者が初めて刊行した以下の小説は、19年前、著者がある方法を手探りしていたときに書かれたものである。

その方法の一側面が、ウィルキー・コリンズばりの推理小説もしくは「扇情小説」(*Sensation Novel*)仕立ての方法であることは、章題に示されている、執拗なと形容してもよいような時間の経過に沿っての物語の進め方を眺めれば、一目瞭然であるといえるだろう。この方法が、メレディスに示唆された込み入ったプロットを持った作品として、一応結実したとはいえ、当時として

はこうした傾向の作品はもうすでにブームを過ぎていて、一般の読者受けはさほど芳しくなかったはずである²⁾。詩の創作に詩人として立つことの希望の光を見いだすことができず、小説に転じていわば起死回生を図ったハーディが、一般読書界のそうした傾向に無頓着であったろうはずはない。そうしてみれば彼の言う何らかの方法の模索は当時の傾向に超然とした、何かはっきりとした意図を持ってなされたものであったろうと考えることができるかもしれない。後年になっての彼のその言葉には、当時の彼なりの自負が窺えなくもないのである。そして彼が探り当てたと思われるその方法は、その後の作品すべてに脈々と受け継がれていったといえるだろう。ハーディの全作品を概観して言えることは、『非常手段』で見られるその緊密で建築的ともいえるプロットの構成であり、そのプロットに従って進められる物語りの視点なのである。頑固なまでに一貫した、全知の視点とその語りによる物語の進め方は、『日陰者ジュード』(Jude the Obscure)に至るまでいささかもとによってよいほど変わってはいない。その物語の進め方は、断るまでもなくクロノス的な時間の流れに沿っての進め方である。作家の処女作と見なされる作品が、その後の作品に展開される諸問題を萌芽的に含んでいることはよく言われることであるが、そのことはハーディに関しても当てはまるといってよい。

II

この作品の、たとえば目次を開いてまず気づくことは、各章のタイトル、さらにその下位の区分のタイトルが、すべてまるでタイムテーブルのように時間の流れを表しているということであろう。物語は、この時間の流れに沿って容赦なく進んでゆくのであり、決して後戻りをするのではない。物語の中で起こる出来事はすべて不可逆的に進んでゆくのである。この時間の流れ、クロノス的な時間の流れに沿って起こる出来事の連鎖の、その不可逆性こそが、ハーディの現実認識であったろうと思われる。こうした物語の進め方が当時の推理小説もしくは扇情小説の方法を真似たものであろうことは容易に察しがつく。ハーディは、殺人とその暴露をクライマックスとして、殺人という犯罪の動機解明を表面上のプロット作りの核に置いているが、それに囚われ過ぎてしまっただけはこの作品の本質を見失うことになるだろう。ハーディの作品についてよく指摘される、偶然の多様、しかも往々にして作為的で不自然とも思われる偶然の多様は、ある意味で、ハーディの作品の特徴であり同時に本質でもあろうが、過去の些細な出来事がやがて大きな出来事の萌芽となる、あるいは現在という時間の中に顔をのぞかせて現在に影響を及ぼすということを考えれば、こうしたドキュメンタリー風の直線的な時間の流れに沿った物語の展開は、ハーディ

イにとっては必然的な設定でもあったろう。

ハーディが Charles Darwin の進化論の影響を受けていることはよく言われていることであり、その影響の影をハーディの諸作品の中に見いだすことは比較的容易であろう³⁾。しかしながら、ダーウィンの思想、ダーウィニズムが、ハーディの思想の一部と成り得ていることはあっても、ハーディがダーウィニズムの啓蒙者として、創作を行い、そのまま作品にしているわけではないことは確かである。ダーウィニズムの根底には、時間の意識、過去の意識、現在と過去の対比がある。従って、そのダーウィニズムのことを念頭に置いてこの作品を眺めてみると、物語の現在に、常に過去が顔をのぞかせているということが、言い換えれば、現在の中に過去が埋め込まれている、あるいは影を投げかけているということが、様々な局面で認めることができ、そうしたことをダーウィニズムの影響のひとつと見ることができるだろう。

ヒロインの Cythera という名前は、彼女の父 Ambrose Graye が若き日に恋した女性の名前である。理由もはっきりとわからないまま彼の元を去っていったその女性、Cythera Bradleigh のことを、忘れ切ることのできなかつた父が、後に他の女性と結婚をして生まれた娘に、過去を忘れることができず感傷的に付けたという名前である。その点で、彼女の存在は、彼女には関わりのない、生まれる以前の、父親の過去によって規定されているといえる。現在のシセリアが、かつてのシセリア、今の Miss Aldclyffe と関わることになり、やがて彼女の隠し子である Manston に執拗に求愛されるのは、いわばその名前に刻み込まれた過去が、まるで遺伝情報のように目に見えぬ糸を張り巡らし、現在のシセリアを絡めて取っていると考えることができるだろう。

物語は、現在のシセリアとその兄 Owen、そしてシセリアと相愛の仲になる Edward Springrove たちの、「長く複雑に入り組んだ状況の連鎖」(the long and intricately inwrought chain of circumstance, 37)⁴⁾ をほぐし解き明かすべく、オーウェンやシセリアたちが生まれる以前の、彼の父がまだ若く、建築家として仕事を始めた頃に遡って始まるのである。それが「1835年の12月から1836年1月」(December and January, 1835-36)にかけての出来事であって、アンブロウズはシセリア・ブラッドリーと知り合い相愛の仲になるが、シセリアの謎めいた秘密故に別れざるを得なくなる。その後アンブロウズは情熱のない結婚をし、オーウェンとシセリアのふたりの子供をもうける。「1863年10月12日」(October the Twelfth, 1863)にアンブロウズは不慮の事故死を遂げ、シセリアは兄オーウェンとふたりで生きてゆかなければなくなる。ふたりが父の過去の整理をしているうちに、シセリアの名前について、同名の女性の存在という謎が生まれ、シセリアの心に留まるのである。物語はこの時点をも物語の現在として始まっているといってもよい。そのことは冒頭の断り書きから明らかなことであるが、同時に、その現在から物語の結

末の時点に至るまでの時間的な広がりも収束的に暗示されている。

In the long and intricated inwrought chain of circumstance which renders worthy of record some experiences of Cytherea Graye, Edward Springrove, and others, the first event directly influencing the issue was a Christmas visit. (37)

長期にわたり、しかも複雑に入り組み絡み合った一連の状況のために、シセリア・グレイ、エドワード・スプリングローブ、その他の人々の体験の中には、書き留めておくだけの価値のあるものが幾つかあると思われるが、その中で、事の成り行きに直接影響を及ぼす最初の出来事は、クリスマス休暇を利用した訪問であった。

ふたりの主人公シセリアとエドワードの経験に関わる、「長く複雑に入り組んだ状況の連鎖」(the long and intricated inwrought chain of circumstance)は、すなわち「出来事」(event)の連続であるが、それを予示しながら数々の出来事の継起を、語り手は、クロノス的な時間の流れに沿って、全知の視点から物語ってゆく。「～の出来事」(The Events of ...)で統一された章題は、この物語が、クロノス的な時間の流れに従って記録された「出来事」の記録簿であることを強調しているといえるだろう。現在の物語を始める前提として、現在のシセリアの父の、その若き日の恋のエピソードの様子を述べる構成は、推理小説仕立ての様相を呈している。そうした点は、ウィルキー・コリンズの作品などをすぐに想起させるが、ハーティは、その方法を真似しながらも、彼独自の世界を作り出そうとしていると考えてよい。

その一つの要素が、過去が現在の中に繰り返されること、現在の中に息づく過去がその相似物、複製を作り出していることであるといえるだろう。シセリアの父は、恋の相手シセリアの隠し持つ過去によって失恋の憂き目に会っているが、その出来事がひとつの原型的な出来事となっていて、物語の現在に生きる人物たちの前に、その複製物が生成されてゆくのである。たとえば、エドワードはシセリアに恋しながらも、許婚者の存在という、彼女に出会う以前の過去によって、彼女を思い切らなければならない。アンブロウズと関わったミス・オールドクリフの過去は、彼女が探し求めていた息子マンストーンによってそのまま体現されている。つまり、未婚のミス・オールドクリフの現在に、ちょうどあのヘンチャード(Henchard)の前に登場する、酒入り粥を売った老婆のように、過去の体現者として登場するのである。そのマンストーンは、ミス・オールドクリフによって意図的に執事として雇われ、同じ屋敷に住み込むシセリアに惹かれてゆくが、その

マンストンも既に結婚をし妻がいるという過去を秘めているのである。このように、シセリアの父アンブロウズの過去を原型として、その過去のパターンが繰り返し現在の中に現れ、そしてそれぞれ過去を持つ人物たちが交錯しあって「出来事」(event)が生じ、それが次から次へとさながら系統樹のように連鎖的に継起してゆくのである。その意味で、登場人物たちの過去というものが、「出来事」を生み出す作因子として働いていると見なすことができるだろう。そして登場人物たちは、過去の作り出す「複雑に入り組んだ状況の連鎖」に囚われ、その人生を左右されることになるのである。

推理小説が、そのひとつの様態として、過去において生じた出来事を常に鍵として参照しながら、現在の謎めいた事件を解き明かすものであるとすれば、この作品は、ミス・オールドクリフとマンストンとの関係の解明、そしてマンストンの妻殺しの犯罪の暴露という設定で、推理小説の仮構に依拠している。だが、この作品が目指しているものは、謎解きでも犯罪の暴露でもない。なぜなら、シセリアの父アンブロウズの過去は、そうした解明や暴露にはいささかもとってよいほど関係していないからである。アンブロウズの失恋の過去は、この物語の背景的な事実、基低音のようなものでしかない。シセリアがミス・オールドクリフと関わり、その息子マンストンに横恋慕されたとしても、彼女の父の過去とは何ら必然的な繋がりなどはなく、およそ偶然でしかないのである。むしろこの作品が目指そうとしているものは、父の過去を意識したシセリアの、その人間としての存在の意味であるといつてよいであろう。彼女は兄オーウェンに、結婚に関して、社会に対する義務についての自分の考えを、次のように語っている。

‘. . . , your duty to society, . . . , requires that you should live with . . . all the appearance of a good wife, and try to love your husband.’

‘Yes — my duty to society,’ she murmured. ‘But ah, Owen, it is difficult to adjust our outer and inner life with perfect honesty to all! . . . What do our own acquaintances care about us? Not much. I think of mine. Mine will now (do they learn all the wicked frailty of my heart in this affair) look at me, smile sickly, and condemn me. And perhaps, far in time to come, when I am dead and gone, some other’s accent, or some other’s song, or thought, like an old one of mine, will carry them back to what I used to say, and hurt their hearts a little that they blamed me so soon. And they will pause just for an instant, and give a sigh to me, and think, “Poor girl!” believing they do great justice to my memory by this. But they will never, never realize that it was my single opportunity of existence, as well as of doing my duty, which they are regarding; they will not feel

that what to them is but a thought, easily held in those two words of pity, "Poor girl!" was a whole life to me; as full of hours, minutes, and peculiar minutes, of hopes and dreads, smiles, whisperings, tears, as theirs: that it was my world, what is to them their world, and they in that life of mine, however much I cared for them, only as the thought I seem to them to be. Nobody can enter into another's nature truly, that's what is so grievous.' (253-254)

「・・・社会・・・に対するおまえの義務を考えれば、・・・良き妻らしく振る舞って、その上おまえの夫を愛するように努めなければならないよ。」

「なるほど一社会に対する私の義務ですね。」と彼女は呟いた。「でも、ああ、オーウェン、すべての人々に、完璧に誠実に、私たちの外面生活と内面生活とを調和させることは難しい事ですわ!・・・私たちの知人が、私たちのことをどれ程考えてくれるでしょう?それ程でもないと思います。私の知人のことを考えてみますと、彼らは(もしこの件に関して私の邪悪な脆い心をすべて知ったなら)私を見て、嫌気がさしたようににやりと笑って、私を非難することでしょう。そして多分、遠い将来、私がもうとっくに死んでしまってこの世にいない頃に、かつての私のそれとそっくりの、誰か他人の口振りとか、誰か他人の歌声とか、誰か他人の考えとかを聞いて、昔、私が口癖のように言っていた事を思い出し、私を性急に非難した事に対して、少々心を痛めるでしょう。そして、ほんの少しの間考え込んで、私のために溜息をついて、『かわいそうな娘だ!』と思い、そうする事で、彼らは私を思い出し、正当に評価していると信じるでしょう。でも、彼らが考えている事が、私の義務を果たす唯一の機会でもあったばかりでなく、私がこの世に生きたことのものであったということを、彼らは決して決して理解することはないでしょう。彼らにとっては、『かわいそうな娘だ!』と、ほんの二言の同情の言葉で、容易に表現できる程度のほんの一瞬の思いが、私にとっては全生涯なのだわ。彼らの生涯と同様に、それこそ何時間も、何分そも、それも特別な分で満ちたもので、同じだけの希望や不安、微笑や囁き、それに涙で満ちていたなんて事を、彼らは感ずることはないでしょう。それが、私の世界だったのであって、彼らにとっては彼らの世界に相当するものでしょうけど、どんなに私が彼らのことを思ったとしても、私のその世界の中では、私が彼らにとってほんの一瞬の思いでしかない、その程度のものに過ぎないんだっていう事を、彼らは感ずることはないでしょう。誰も他人の心の中に、本当に入り込むことなんてできないわ。とても悲しいことだけど。」

上の彼女の言葉には、人間存在というものの時間的な長さ、その人間の存在の長さを超える時間のスケールの存在、そしてそれらふたつのものの対比、さらに自分の死後も累々と誕生し生存してゆく人間たちの存在、そしてその存在によって客観化され矮小化される自分の存在、そういったものを窺うことができるが、その根底にあるものは、実は、複数の時間のスケールの存在であるといえるだろう。そうした時間感覚はハーディの他の作品にも窺うことのできるものである⁹⁾。たとえば、『青い眼』(*A Pair of Blue Eyes*)で、Henry Knightは崖で死の危機にさらされ、露出した化石を目の前にして一瞬のうちに古生代から現在に至るまでの時間の流れを感得して、人間の生が過去の幾多の生の「複製」(duplicate)に過ぎないことを観念的に悟っている¹⁰⁾。さらにまた、たとえば『ダーバヴィル家のテス』(*Tess of the d'Urbervilles*)においても、テスがAngel Clareに対して、シセリアと同じ趣旨の言葉を述べている場面がある¹¹⁾。そうした観点からあらためてこの作品の時間構成を眺めてみると、各章の時間のスケールはそれぞれに異なっており、さらに各章の下位の区分においても時間のスケールは様々に異なっている。「30年間の出来事」(*The Events of Thirty Years*)から「12時間の出来事」(*The Events of Twelve Hours*)に至るまで、大きな時間的な広がりがあるばかりか、各章内の区分は、刻々と時間の経過を示して緊迫感を与えるべく、さらに細かい時間の区切り方がなされているのである。そして当然のことながら、こうした様々な時間のスケールの中で起こる事件の性質如何によって、その時間の密度はそれぞれ異なっているのである。

人間の生の長さを超える時間のスケールについての意識は、人間の存在の意味というものに関わってくるだろう。シセリアはテスやSue Brideheadなど、ハーディが描いた一連の女性たちと共通する女性であるが、彼女は、当時の女性としての生き方を余儀なくされながらも、毅然とした態度とはっきりとした個性を持ち、雇い主となるミス・オールドクリフに対して挑戦的ともいえないような態度や口のきき方をしている(Chap.5)。そうした彼女の個性は、無意識のうちにも自分の生の意味を、存在の意味を見つめているといえるだろう。先に挙げた彼女の言葉にも、外面と内面の問題を意識して、自己に忠実な生を送りたいという願いが表れているのである。

ハーディの作品に登場する人物たちに共通していえることは、どの人物もなんらかの過去を持ち、その過去に自分の存在を規定されているということである。その典型的な人物はテスであり、ありもしない「ダーバヴィル家」という没落した名門貴族の系図の一部に組み込まれることによって、彼女は過去を背負わされ、その「過去」によって継起する彼女の身の上に生ずる、さらに個人的な「過去」に追いつめられ、そのあげくに悲劇を演ずることを余儀なくさせられているのである。このテスのように、およそハーディが描き出すあらゆる主人公たちは、よりよい伴侶、

理想とする伴侶とおぼしき人物との出会い以前に、誤った、釣り合いのとれぬ相手と出会って結ばれてしまうことによって、個人的な「過去」を作り上げている。そのような「過去」によって規定されてしまった自分というものと、その「過去」の束縛から解放されて、よりよい自己の確立を目指そうとする際の、いわばふたつの自己の間の激しい葛藤が、ハーディの創作上のひとつのテーマとなっているといえるだろう。しかもそうした「過去」は記憶としてとどまり、主人公たちの現在の中に、いわば遺伝情報のように姿を現し、現在というものに変異を起こさせ、それによってさらに様々な出来事が継起してゆくのである。

III

シセリアは、今は亡き父の思い出を、その名前に担って生きることになる。自分と同じ名前を持つ謎の女性の存在を、兄オーウェンによって知ることになり、謎の解明の糸がいつの間にか繋がって行き始める。オーウェンはたまたま同宿した男の寝言から、妹と同じ名前の女性の存在を知り、そのことをシセリアに伝えるのであるが、その偶然の出来事を、よく言われるように、ハーディらしい見え透いた作為と見なすことは簡単であろう。しかしながら、そうした偶然というものが、物語の進行に刺激を加えてひとつの変異を引き起こさせ、さらにそれが次の変異、事件へと繋がってゆくのである。そしてそれらが、連綿と繋がりがあって「状況の連鎖」(chain of circumstance)を成しているのだといえるだろう。

ハーディは『非常手段』を書く際にお手本とした推理小説、もしくは扇情小説について1888年のメモに次のように書き残している。

January 14. A "sensation-novel" is possible in which the sensationalism is not casualty, but evolution; not physical, but psychical. . . . The difference between the latter kind of novel and the novel of physical sensationalism — i.e. personal adventure, etc.— is this: that whereas in the physical the adventure itself is the subject of interest, the psychical results being passed over as commonplace, in the psychical the casualty or adventure is held to be of intrinsic interest, but the effect upon the faculties is the important matter to be depicted.⁸⁾

1月14日。「扇情小説」は、扇情主義が因果ではなく、進展することにおいて可能となる：物理的にではなく、心理的にである・・・後者の小説と物理的な扇情主義の小説—つま

り、個人の冒険小説のようなものなどとの違いはこうである：すなわち、物理的なものにおいては冒険そのものが関心の的であって、心理上の結果などは陳腐なものとして見過ごされてしまうのだが、心理的なものにおいては、因果や冒険が、本質的な関心としては保持されてはいるが、人間の諸感覚に及ぼす影響というものが、描き出すべき重要なものなのである。

ウィルキー・コリンズなどの小説が、あくまで物理的な、異常で謎めいた出来事の連鎖を中心とするセンセーションリズム—扇情主義であり、その出来事に関わる登場人物たちの心理よりも、異常な出来事の謎解きが中心であるのに対して、ハーディがその方法に依拠した結果生まれた『非常手段』という小説は、物理的な出来事が「人間の諸感覚に及ぼす影響」(the effect upon the faculties)、人間の心理の変化というものが眼目とされているのである。上の引用中に使われている「進展」(evolution)という言葉は、この作品を理解する上で、さらにはハーディのその後の作品を理解する上で重要なキーワードともいえるだろう。作品中の出来事はクロノス的な時間の流れに沿って偶発し継起してゆくが、人物たちの心理はその偶発的な出来事に関わって変化してゆくのである。現在の中に息づく「過去」が引き起こす出来事によって、その人物たちにとっては過去と現在が対比させられ相対化されることになる。「進展」は、その出来事を取り込んで内在化させる、現在の人間の心理の中において実現されるのである。ハーディにとって、「進展」するのは、決して物理的な出来事やその連鎖なのではなく、その出来事に巻き込まれる人間の心理なのである。

シセリアは、前述したように、そのシセリアという名前によって、すなわちその名前が表す彼女の父親の「過去」によって、その存在をいわば規定されている。同時に、自分と同じ名前を持つもうひとりの人間がいることは、自分の存在というものを相対化することにもなる。父親が昔の恋人シセリア、今のミス・オールドクリフと別れるに至ったその理由は、彼女が隠し持つ「過去」のためなのであるが、娘のシセリアも、淡い恋心を抱いた相手であるエドワード・スプリングローブの秘めた「過去」によって別れざるを得ず、かつての父親の悲しみというものを、立場を逆にして追体験することになる。彼女の現在の思いの中に、かつての父親の無念の思いが再現されるのである。しかしながら、彼女の心理は、父親の「過去」を取り込み相対化しているが故に、父親のかつての思いよりもさらに「進展」したものであるといえるだろう。

先の引用に窺えるように、シセリアが社会に対する義務について述べながら、それに託して、愛するエドワードへの思いと、諦めなければならない悲しみを整理しようとしているのは、かつ

ての父親の悲しみへの思いがあるからに他ならない。過去の人である父親の無念さに思いを至らせるとき、父親の当時の思いが、父親にとっては「全人生」(a whole life, 254)であったことを、その娘として実感しているのである。その彼女の思いは父親の思いを発展させ昇華して述べたものであるといえるだろう。彼女の父親は、恋人のシセリアと別れた後、まるで氣力を喪失した人間のように、投げやりに生きて情熱のない結婚をし、今のシセリア、そして兄のオーウェンをもうけている。シセリアもエドワードの「過去」を知ることによって、諦めようと思い、結局はマンストンの求婚を受け入れるのであるが、彼に対してははっきりと愛情がないことを宣言している(232)。彼女の結婚の承諾は、兄の立場を慮ってのことに他ならないのであるが、そうした彼女の、エドワードを愛する自己の「内面」(inner life, 253)と、結婚するからには夫としてマンストンを愛さなければならない彼女の「外面」(outer life, 253)の、そのふたつのものの乖離と葛藤を、ハーディは描き出そうとしているのである。

IV

しかしながら、ハーディが眼目とした、人間の心理の「進展」(evolution)を描き出すということが、この『非常手段』において、必ずしも十分に成功しているとは言い難い。シセリアは、後に描かれることになる自我を持った、新しい女たちの側面を持ち合わせてはいるものの、その人物造形という点では平板なものであるといわざるを得まい。むしろ、悪事を働くマンストンの描写に見るべきものがあり、殺人の罪で投獄され、ついには自殺する彼の遺書には、後のヘンチャードの遺書にも通ずるものがうかがえる。

I am now about to enter on my normal condition. For people are almost always in their graves. When we survey the long race of men, it is strange and still more strange to find that they are mainly dead men, who have scarcely ever been otherwise. (377)

ぼくはこれから自然な状態に入っていくつもりだ。というのは、人間というものは殆どいつも墓の中に入っているからだ。人間の長い競争というものを概観してみると、大部分は死者であり、それ以外の何者でもなかったことを知ってみると、奇妙な、いよいよもって奇妙な事である。

ここに示されている死に関する彼の感慨には、先に見たシセリアの死生観とともに、後のテスの思いに通ずるものを汲み取ることができる。

こうした人物造形、人物描写にまだ課題を残しながらも、ハーディがこの作品で目指したものは、彼自身が序文で述べているように、「ひとつの方法」(a method)であり、その方法は後の作品において十分に発展させられているといえる。その意味で、小説の方法の模索期に当たるこの作品が、アメリカにおいて読み継がれていたというハーディの序文の中での言葉は⁹⁾、その方法が彼にとって手応えのあったものであることの自信の表明となっていると考えてもよいだろう。

ハーディの作品では、一連の出来事が不可逆的に進行してゆく。そしてその不可逆性は、時間の流れを意識したものには他ならないのである。この作品で明らかのように、作中の人物たちを支配している物理的な、クロノス的な時間の流れに対して、人物たちが数々の出来事に関わることによって生ずる、密度の様々な異なる時間の流れが存在していることが明らかになっている。時間の密度の異なる、様々な時間のスケールの存在が、この作品の後の諸作品においても一貫しているといえるだろう。そして作中人物たちの現在という時間に埋め込まれた「過去」というものが、人物たちを翻弄し、「人間性の静かな悲しい音楽」(still sad music of humanity)¹⁰⁾を奏でさせ始めるのである。ハーディの作品については、偶然の多さとその作為性が欠点としてよく非難されるが、こうした点を理解する限りにおいて、その非難は的を得ていないかもしれない。「過去」は現在に変異をもたらし、変異により生成する偶然の出来事は、人間の心理を「進展」させるものとしての必然性を持っているからである。

『非常手段』は、プロットの構成に、特に第14章以降とその前の部分との繋がりにやや不自然さがあり¹¹⁾、さらにシセリアを中心とする人物たちの心理の描写にまだ不十分な点があるものの、ハーディは、この作品を書くことによって、後に諸々の作品において発展してゆく彼独自の方法と時間の主題を把握していると考えられる。その意味で、この作品は、ハーディの幻の処女作『貧乏人と淑女』(*The Poor Man and The Lady*)以上に、彼の小説創作上の出発点、創作の起源となり得ているといえるだろう。

-
- 1) クロノス(chronos)、カイロス(kairos)の時間概念は、Kermode, Francis. *The Sense of an Ending*. London: Oxford University Press, 1966: 46-47 による。
 - 2) “The sensation novel, in the hands of Collins and Charles Reade and others, had flourished in the preceding decade; when *Desperate Remedies* appeared in 1871 the genre was still alive but flagging.” Talor, Richard H. *The Neglected Hardy: Thomas Hardy's Lesser Novels*. London: The Macmillan Press Ltd., 1982: 10.
 - 3) ハーディはダーウィンの最初の信奉者たちのひとりであった。“As a young man he had been among the earliest acclaimers of *The Origin of Species*.” Hardy, Florence Emily. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. London: The Macmillan Press Ltd., 1975: 153.
 - 4) テキストは、Hardy, Thomas. The New Wessex Edition, *Desperate Remedies*. London: Macmillan, 1975 を使用。本文中の引用はすべてこの版に依る。
 - 5) Cf. “Hardy is acutely alert to diverse time-scales, and to the extent to which the oblivious interaction of these differing scales make up the mesh of event and experience: . . .” Beer, Gillian. *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*. London: Ark Paperbacks, 1985: 250-251.
 - 6) *A Pair of Blue Eyes*, Chap.22.
 - 7) *Tess of the d'Urbervilles*, Chap.19.
 - 8) Hardy, Florence E. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. London and Basingstoke: Macmillan, 1983: 204.
 - 9) “. . . it has for some considerable time been reprinted and widely circulated in America.”
 - 10) Cf. ‘The Science of Fiction’, Orel, Harold (ed.). *Thomas Hardy's Personal Writings*. London: Macmillan, 1967: 137.
 - 11) Cf. Guerard, Albert J. *Thomas Hardy: The Novels and Stories*. Cambridge: Harvard University Press, 1949: 50.

第2章 異なる時間—田舎の時間と都会の時間—

『緑樹の陰で』 (*Under the Greenwood Tree*, 1872)

I

The furniture had undergone attenuation to an alarming extent, every duplicate piece having been removed, including the clock by Thomas Wood; Ezekiel Saunders being at last left sole referee in matters of time. (179)⁹

家具は驚くほどに減っていた。対に揃えてあった家具の一方はすべて運び去られていて、その中にはトマス・ウッドの時計も含まれていた。エゼキエル・ソンダースの時計が結局、時間を計る唯一のものとして残されてしまった。

Dick Dewy との結婚を決めた Fancy Day は、両親が、彼女のためにと、長年にわたって支度してくれていた対^{ついで}の家具の一方を持参することにする。彼女の母親は、ファンシーが生まれた時から嫁ぐ日の持参用にと、家に購入する家具類はすべて対^{ついで}で購入していたのである。その家具類の中で、時計だけが、対^{ついで}とはいいながらも、違った型のものが揃えてあった。それは Casterbridge の時計職人トマス・ウッド(Thomas Wood)とエゼキエル・ソンダース(Ezekiel Saunders)が作った時計なのであるが、ファンシーはこのふたつの中から、「町の時間と同じくらいに正確な」(as true as the town time, 107)トマス・ウッドの時計を選ぶことにする。

このふたつの時計については次のような描写がある。

The most noticeable instance was a pair of green-faced eight-day clocks ticking alternately, which were severally two-and-a-half minutes and three minutes striking the hour of twelve, one proclaiming, in Italian flourishes, Thomas Wood as the name of its maker, and the other — arched at the top, and altogether of more cynical appearance — that of Ezekiel Saunders. They were two departed clockmakers of Casterbridge, whose desperate rivalry throughout their lives was nowhere more emphatically perpetuated than here at Geoffrey's. (105)

最も目につくものは、交互にチクタク時を刻んでいる、緑の文字盤を持つ8日巻きのふたつの時計であった。それぞれ2分半と3分の違いで12時の時を告げるのであったが、ひとつは、イタリア風の飾り文字で製作者トマス・ウッドの名を戴いており、もうひとつは、てっぺんがアーチ状になっていたが、まったくもって冷ややかな字体でエゼキエル・ソーンダーズの名を戴いていた。そのふたりは、ともにカスタブリッジの時計職人であったが、すでにもうこの世を去っており、彼らが生涯の間ずっと繰り広げてきた時計作りの激しい競争が、ここジェフリーの家の中ほどはっきりと続けられているところは他のどこにもなかったのであった。

トマス・ウッドとエゼキエル・ソーンダーズという、ふたりの時計職人たちによる熾烈な時計作りの競争は、装飾的な面においてはばかりでなく正確な時を刻む時計の製作であったろうことは想像に難くない。ふたりの死後も、ここファンシーの生家、ジェフリー家の中で、遺された時計同志の競争という形で続けられていた激しい競争は、ファンシーがトマス・ウッドの時計を選ぶことで遂に決着がつけられてしまう訳である。機械仕掛けの時計が発明されてから、この作品の時代背景である19世紀の初め頃までには、時計は既にかかなりの進歩を遂げ一般にも普及が見られていたはずである。しかしながら、Mellstock（メルストック）の村人たちにとっては、中世以来の教会の時計が、いまだに生活の時間を律するものであったとあってよいだろう。

カスタブリッジに住んでいたふたりの時計職人、しかも「もうすでに過去の人間になっている」(two departed clockmakers of Casterbridge)というさりげない表現には、カスタブリッジという町が、都市文明のいわば前哨地であることを示していると同時に、既にふたりの時代が過ぎ去って新たな時代を迎えていることを物語っている。そのカスタブリッジの町と、そこから数マイル離れた、田園や牧場とらうっ蒼たる森に囲まれたメルストックの村との間には、近代と中世の時間的な開きがあると言ってもよい。押し寄せる近代化の波に洗われるカスタブリッジの町の、刻一刻を意識したあわただしい時間に追われる世界に対して、ディックやファンシーたちがいるここメルストックの世界は、今だに、四季の移り変わりとその循環、そしてその中で催される季節と密接に結び付いた祭祀の行事など、はるかな昔から伝統として伝えられてきたものによって測られる時間の世界である。そうした世界においては、もし時計があるとすればそれは教会の塔の中にあるのであって、それこそが本当の時計であり、その時計によって神の世界を律する時間が、村人たちの住む地上に、統率的で規律ある時間として伝えられるのである。村人たちの意識は、季節の流れと教会の時計によって伝えられる統一的な時間に従って生活をしているのである²⁾。

正確な時計作りにしのぎを削る時計職人たちの競争は、四季の移り変わりや循環による大まかな時間の把握から、精密な機械仕掛けによる正確な時間を把握することへの、いわば文明の進歩の象徴のひとつであると見なすことができよう。カスタブリッジの町で繰り広げられていた競争が、ファンシーの家においてもなされていたということは、この牧歌的な世界であるメルストックにも文明の波が及んでいることを示している。

時計という機械仕掛けによる時間の把握は、四季の移り変わりや循環による時間、あるいは教会の時計が示す統一的な時間に従っていた人々の生活や意識の中に、様々な局所的な、個人的な時間というものを生み出すことになるかもしれない³⁾。トマス・ウッドの時計を選ぶファンシーは、町で教育を受け帰郷して来た女性であって、町の時間に近いその時計を選ぶのはその彼女の経歴からしてもごく当然のことである。もし人間同志が繰り広げる悲喜劇というものが、個人個人の持つ時間意識のずれや摩擦が原因となって生まれているのだとすれば⁴⁾、このメルストックの牧歌的世界で繰り広げられるのどかなコメディは、町の時間意識を身に付けたファンシーを中心とする人物たちと、四季の移り変わりとその循環などによる時間意識を持つ土地の人々との、それぞれの意識のずれが遠因となって生じたものであると言ってよいだろう。

II

小説家としての道を歩み始めた Thomas Hardy は、当時の推理小説や扇情小説に倣う形で『非常手段』(*Desperate Remedies*)を書いたらしいことが窺えるが、そこに示された一種記録のような、直線的な時間の流れに沿った物語の展開は、小説についての方法を暗中模索していたハーディにとって、その後の小説の構成のあり方、物語の手法にとって大きな足掛かりとなったかもしれない。『非常手段』が、まさに作家として何とかして世に出たいという野心と焦りの結果生まれたものとして、一応の成果を見たといえるものの、ハーディにとっては、その推理小説まがいの体裁は、あまり意に沿ったものではなかったであろう。本来都会の人間ではないハーディが、いわば都会向きともいえる扇情小説の作風を振り捨て、自分が生まれ育った故郷に目を向けて書いたのがこの『緑樹の陰で』(*Under the Greenwood Tree*)であろう⁵⁾。

この作品は、「冬」(‘Winter’)、「春」(‘Spring’)、「夏」(‘Summer’)、「秋」(‘Autumn’)と、四季をそのまま表題にした4部に、「結末」(‘Conclusion’)の部を付け加えた、合わせて5部の構成となっている。作品のタイトルは‘Under the Greenwood Tree, or The Mellstock Quire, A Rural Painting of the Dutch School’ となっており、その但し書き通りにこの作品は、ディックとファンシーの恋

物語に、メルストックに古くから存在する聖歌隊が新しいオルガンに取って代わられるという事件を交えただけの、およそプロットらしいものはほとんど排除してしまった、散文による四季の絵画集であると言ってもよい。こうした書きぶりは、前作の、複雑なプロットとセンセーショナルな内容を持ったミステリー小説さながらの『非常手段』を考えれば全く趣きを異にしている。確かに、幻の処女作と言われる『貧乏人と淑女』(*The Poor Man and the Lady*)の原稿を読んだ当時の文壇の大御所 George Meredith の忠告に従って書かれた『非常手段』は、作家としてなんとか世に出たいという焦り故か、後の作品に窺うことのできる本来のハーディらしさが著しくゆがめられているきらいがある。大した反響を起こすこともなかった『非常手段』の作風から脱却すべくハーディは、当然のことながら、小説作法の模索を続けたはずだろうが、先に述べたこの作品の章立ての特徴は、ある意味では『非常手段』の時間構成を引き継いでいる。四季の流れは、円環的に循環しながら直線的に、いわばらせん状に不可逆的に突き進んでゆくものである。物語の舞台が、London を遠く離れた、田園と森に囲まれた故郷 Dorset の小さな村となっているのは、いわばハーディの原点への回帰、原風景への回帰と考えてもよかろう。それを裏付けるかのごとく、この『緑樹の陰で』に出てくる聖歌隊のメンバーたちは、ハーディの祖父や父、それに知人たちがモデルとなっており実名も交じえて描かれているのである⁶⁾。自分が生まれ育った土地に対する深い郷愁の念を込めてこの作品を書いたと思われるハーディの時間意識は、作品の中に登場する聖歌隊のメンバーたちの時間意識と同じものであったろうことは容易に推測できる。それは豊かな自然の懷に抱かれて、自然がまとう様々な四季の装いを、敏感に感じ取りながら生活を送る時間意識に他ならないのである。

四季の移り変わりに沿った構成はまた、『帰郷』(*The Return of the Native*)において実現されるギリシャ劇の構成を意識したものであろう⁷⁾。いわゆる三一致の法則にも従ったものであり、この点でも時の一致ということによって、時間を意識したものとなっているとあってよい。統一された時間の流れの中、メルストックの自然の中に生きる人々にとって、彼らの身の上や周囲で起こるすべての出来事は、四季の移り変わりや循環の中で捉えられている。森の樹々がそれぞれ種類に応じて違った声を持っていると感ずる人々にとって⁸⁾、彼らの生と自然とは一体のものなのである。生や死、男女の恋愛も、彼らを取り巻く動植物の生の営みと同様に芽ばえ発展し変化してゆくのであり、そしてさらに四季の循環と同様に、世代を重ねて再生し繰り返されてゆくものなのである⁹⁾。「冬」から「春」、「夏」を経て「秋」でひとまず恋の実りを迎えるディックとファンシーの恋物語は、その意味で、季節の循環性と円環性からさらに、らせんのように小説の枠をも超えて外に延びてゆく性質のものであろう。作品は、「冬」から始まって「秋」に至り、「結

末」の部の最後の日付けは、季節が一巡した頃の日付けとなっていて(178)、ほぼ完全に円環的な時間構成となっているけれども、その中で営まれる人間の生は決して円環的に閉じてしまうものではあるまい。ディックとファンシーの恋物語も決してこの時点で幸福に閉じられている訳ではなく、後述するふたりの会話に見られるアイロニーによって、さらに外に開かれていることが暗示されているのである。

自然界の四季は恐らく無限の繰り返しで再生し循環してゆくだろうけれども、その中に生きるものは直線的に生から死へ、若さから老いへと進んでゆく。そして人間の世界の歴史は、夥しい人間の個々の生が、リレーのように継起し継続されて出来上がっているものだとも言えよう。巨視的に眺めた時に、その人間たちの総和から成る世界の、歴史的地平の果てに光明が少しでもほの見えれば、人類全体の進む未来は総じて幸福なものであらうと見なしてよいだろう。だが、小説が取り上げるのは、常に微視的な人間個人の内面の世界に他ならない。リレー的に継続されてゆく夥しい人間たちの生を、しかも長い行列のように並ぶ人間たちの生の、そのうちのいくつかが自分の生と極めて似通ったものであるということを知ったところで、何の意味もないと悟るのは、後にハーディが描いた Tess なのであり¹⁰⁾、長い行列の中のひとりに過ぎない自分の生を呪い、自分が生まれた日を呪いながら死んでいった Jude ではなかったろうか¹¹⁾。こうした主人公たちにとって、否、読者である我々にとっても、生とはいかにも不可解なものであって、いくら過去というものに現在や未来の行動のための教訓や指針を求めても、どうにもならない絶望感が常にまとわりついている。しかも変えることのできない過去にこだわるが故に、過去に操られるが故に、避け難くも悲劇が待ち受けていると言えるのである。

人間の生が、生まれてから死ぬまで、直線的に時間を辿ってゆくものであるとすれば、人間が、一本の道を辿ってゆく旅人のイメージで描かれていても少しも不思議はない。「冬」の冒頭においても、どこからともなく現れたひとりの男が、クリスマス・イヴの闇の中、一本の小道を辿っている。

On a cold and starry Christmas-eve within living memory a man was passing up a lane towards Mellstock Cross in the darkness of a plantation that whispered thus distinctively to his intelligence.

(32)

まだ記憶に新しいある寒い星空のクリスマス・イヴに、ひとりの男が、林の暗がりの中をメルストックの十字路に向かって小径を歩いていた。林であることは、ささやくような

音でもはっきりとその存在を示していた。

作者は、次第にこの男に焦点を合わせてゆき、「物語り」を展開し始めるのである。夜の闇で象徴されるように、闇から生まれまた闇へと去ってゆく、リレー的に継続される生のうち、このひとつに注目し、作者はそのひとつの生について、しかもごく「普通の」(ordinary, 33) 生について、ひとつの「物語り」という解釈を始めようとしているのだと言ってもよい。この男の辿る道はもちろん集落と集落とを結ぶ道であり、十字路で他の道とも交差している。その交差し合う道と同じように彼の生は、他の人間たちの生と交錯し合いながら「くもの巣」(a spider's web)¹²⁾のような、ひとつの世界を創り上げているのである。

この男、つまりディックが、メルストックの十字路のところで会った5人の男たちは、ディックを含めた聖歌隊のメンバーたちなのであるが、暗い夜空を背景にして立つ影絵のような彼らの姿は、「ギリシャかエトルリアの壺に描かれた行列の図案」(some processional design on Greek or Etruscan pottery, 33)を思わせる。現在を過去と対比させたり、過去によって潤色したりするのはハーデイの手法のひとつであるが、遠い昔のギリシャかエトルリアの壺の図案のイメージで潤色された彼らは、いずれ時の流れとともに、この壺の図案のように単なる行列の影絵として、過去という時間の彼方に追いやられてしまうのである。彼らの生は、過去から連綿と続く長い歴史の中のほんの短い一期間にすぎず、しかも次々に訪れる新たな世代によって次第に後方に押しやられてゆくといいよいのである。

この聖歌隊のメンバーがいろんな世代の人間から成り立っていることにも注意する必要がある。ディックの祖父で最年長である70才の William Dewy から、ディックの父 Michael Mail、Robert Penny、Elias Spinks、Joseph Bowman、Thomas Leaf、その他、20才前後のディックに至るまで、様々な世代の人間が聖歌隊を構成しているのである。主人公であるディックが行列の最前部であるとすれば、彼の背後にはまさに列をなして過去へとつながる人々が連なっているとも言えるだろう。しかもその行列は同時的に行進を続けているのである。後ろをついてゆく年長者や老人にとっては、自分たちの前に次から次へと新しい世代の人間が生まれ出て来ることは、時が過ぎてゆくことの実感に他あるまい。「時勢は、昔とは変わってしまつたなあ」(Times have changed from the times they used to be, 48)とは聖歌隊のメンバーのひとりマイケル・メールの言葉であるが、次々に新たな者たちが生まれ、行列の後方に下がってゆくのに比例して、人間の記憶というものは地層のように厚く堆積してゆく。現在は常に流動的で不安定で、その進む先は誰にもわからない。その不確定な現在を理解したりその動向を把握しようとする時、人は過去を参照

すると言ってよいだろう。過去は知恵の宝庫であり、年を経た人間は知恵を蓄えた大きな存在である。従ってウィリアム爺さんの姿にタイタンと檜の古木のイメージが与えられていても不思議はない。

Some of the youthful sparkle that used to reside there animated Willam's eye as he uttered the words, and a certain nobility of aspect was also imparted to him by the setting sun, which gave him a Titanic shadow at least thirty feet in length, stretching away to the east in outlines of imposing magnitude, his head finally terminating upon the trunk of a grand old oak-tree. (86)

この言葉を発したとき、昔そこに宿っていた若々しいきらめきが、ウィリアム爺さんの目を生き生きとさせた。そして、日没の光のせいか、一種気高い様子もその顔に見られた。彼の影は、長さが少なくとも30フィートほどのタイタンの巨人のような影となって、威圧するような大きさと東の方に伸び、その頭は、大きな古い檜の大木の幹に接していた。

聖歌隊がオルガンに取って代わられるという事件で示される、ひとつの時代の変わり目において、動揺する聖歌隊の人々を諭して心を落ち着かせるだけでなく、その変革をもたらそうとする新任の牧師 Maybold が善人であると弁護するのは、長老であり賢者であるこのウィリアム爺さんなのである (86)。

ウィリアム爺さんを頂点とする聖歌隊の人々は、爺さんに諭されたこともあり時代の移り変わりに対して決して抵抗しようとはしない。時の流れに逆らうことなくきれいに散ってゆこうと考えている。

'Well then, Mr Mayble, since death's to be, we'll die like men any day you name (excusing my common way).'

Mr Maybold bowed his head.

"All we thought was, that for us old ancient singers to be choked off quiet at no time in particular, as now, in the Sundays after Easter, would seem rather mean in the eyes of other parishes, sir. But if we fell glorious with a bit of a flourish at Christmas, we should have a respectable end, and not dwindle away at some nameless paltry second-Sunday-after or Sunday-next-before something, that's got no name of his own.' (96-97)

「それはですね、メーブル先生、死なねばならぬというのなら、あなたのおっしゃる日にいつでも、男らしく死にましょう。(失礼なものの言いはお許し下され。)」

メイボールドは頭をさげた。

「わたたちが考えていることはですな、もしわたちみたいな歳のいった昔からの聖歌隊が、今のように、復活祭の後の日曜日といった、特に何でも無い日に、静かに息の根を止められるというなら、他の教区の人たちの目にはみともないことに思えるだろうってことですよ、先生。でもですな、もしクリスマスの際に、多少大げさに華々しく倒れれば、わたちは立派な最期を遂げたことになるわけでして、とくにどうという名前も付かない、何かの次の日曜日とか、前の前の日曜日とかといった、名もないただの日に、自然にふうっと消えてなくなるんじゃない、ということなんですよ。」

滅びる運命にあるのなら潔くその運命に従い、じたばたして不様な姿を見せないというのが、メルストックのウィリアム爺さんを頂点とする大方の人々の生き方なのである。「なってしまったものはどうしようもない」(What's done cannot be undone.)という言葉は、ハーデイの後の作品の中にもしばしば出て来る農民たちの言葉だが¹³⁾、その言葉には、行方定めず流れる時のままに流されてゆくのみ、という、不可逆的なものに対する受動的な姿勢が窺える。しかしそれは見方を少し変えれば、悲劇の可能性を大いに秘めた不可解な人生を生き抜くための、昔からの素朴な知恵であるとも言えるだろう。そこには今日の苦しみを忘れて明日に望みをつないでゆこうとする、自然の中に生きる人々のおおらかでたくましい雑草のような生命力さえ窺うことができる。不確定なものに直面した時でも人々は、「しなくちゃいけないんだ、さあゆくぞ」('Tis to be, and here goes!, 180)と、かけ声をかけて果敢に立ち向かってゆくのである。

聖歌隊のメンバーたちは、聖歌隊の消えてなくなる日が、名もないただの日ではなくて祭日のような特別な日であることを望む。その日が彼らにとっては、巡り来る季節の中で、巡り来る一年の日々の中での特別な思い出の日、記念日となるわけである。それは、季節を、あるいはその中の祭祀の日を、ただ流れ過ぎ去りゆく時の中での、示標としてとらえる意識に他ならないであろう。そして、そうした示標によって村人たちは、現在の時間において、過去を常に振り返り呼び起こして、時の流れというものをしみじみと感慨深く感ずるのである。

Penelope Vigar も触れているように、この作品には至る所に現在と過去との対比があり、過去への言及がある¹⁴⁾。少し例を引いてみると、リンゴ酒の樽のエピソード(Part1, Chap.2)、沼で水

死した男の靴の話(Part1, Chap.3)、幼くして亡くなった兄弟の話(Part1, Chap.3)、新郎が来なかった結婚式の話(Part5, Chap.1)、など、際立った過去のエピソードの他にも、過去への言及が至る所にちりばめてあるのである。こうした現在と過去との対比は、ディックの生きる現在が、過去から連綿と続く時の流れの中のほんの一部にすぎず、しかも、いずれは彼のこの青春の日々も、遠い過去の日々のエピソードのひとつにすぎなくなってしまうことを示していると言えるだろう。すべての人間が、多かれ少なかれ似通った経験を重ねながら、「ウィリアム爺さん、あんたはお年寄りだ、もっともみんなそうなるんだが」(William, you are a' old aged man, as all shall be, 102)と言うメイボールドの言葉のように、若さから老いへ、そして死へと、確実に向かってゆくのである。作品の構成となっている四季の移り変わりは、誕生から成長、実りを経て死に至り、そして再生する自然の周期のリズムを表している。この変わることのない大きな自然のリズムの中を、人間は生を受けて通り過ぎてゆくのである。その自然に比べれば、人間の生はほんのつかの間の取るに足らぬものに過ぎず、しかもその生は無数に繰り返されてゆくのである。Part 4, Chap.2の蜂蜜採取の場面での、何千匹もの蜜蜂の死は、そうした夥しい人間の生をアレゴリカルに表しているものと言えるかもしれない。

ディックはファンシーを恋し始めた頃、彼の両親や友人達の両親を見て次のように思う。

Dick wondered how it was that when people were married they could be so blind to romance; and was quite certain that if he ever took to wife that dear impossible Fancy, he and she would never be so dreadfully practical and undemonstrative of the Passion as his father and mother were. The most extraordinary thing was that all the fathers and mothers he knew were just as undemonstrative as his own. (77)

ディックは、人は結婚してしまうと、どうしてロマンスというものを意識しなくなるのだろうかと思ひに思った。そして、もし彼が、あのいとしい、手の届かないファンシーを妻としてめとるなら、彼の父や母みたいに、恐ろしく現実的で、情感というものを少しも表さないようになるなんてことには決してなるまいと思った。もっとも異常に思えたことは、彼の知っている父親たちや母親たちが、彼の両親と同じように、みな情感を表さなかったことである。

しかし、こうしたディックの思いすらも、年長の者たちにとってはすべて経験済みのことなの

であって、彼のファンシーに対する純粹無垢な思慕— ‘Dewy’ の名がアレゴリカルに示しているが—は単なる若い時の病気のようなものに過ぎないのである。

‘Ay, that’s a part of the zickness. Distance belongs to it, slyness belongs to it, queerest things on earth belongs to it! There, ’t may as well come early as late s’far as I know. The sooner begun, the sooner over; for come it will.’ (88)

「ああ、それも病気のひとつだ。よそよそしいのも、隠しだてするのも、この世の妙なことは何もかも、それにつきるものさ。おれの知る限りじゃ、遅いよりは早くやって来た方がいい。早く来ればそれだけ早く済むさ。どうせ来るんだからな。」

ファンシーの結婚式に対する不安でさえも、年長の女や男たちにとっては、幾多の例の中のほんのひとつに過ぎない(Part5, Chap.1)。ディックやファンシーが経験することは、いずれは来るべきものなのである。どうせ来るのなら早く来て済んでしまえばよいという村人たちの考えには、自然界の中における動植物の生の比較的短い循環と再生とを、自分たちの生と同一視していることから生まれる、素朴な人生哲学が潜んでいると言えるだろう。時の流れのままに来るべきものを受け入れて生きる生き方は、村の教会に新しく赴任してきた牧師に対しても当てはまる。

‘... Ay, your pa’son comes by fate; ’tis heads or tails, like pitch-halfpenny, and no choosing; so we must take en as he is, my sonnies, and thank God he’s no worse, I suppose.’ (85)

「... ああ、牧師さんも巡り合わせだ。丁か半か、銅貨投げみたいに、選べやしないんだよ。だから、若い衆よ、おれたちはみんな、牧師さんはそのまんまでお受けするよりほかないんだ。もっと悪い人でなかったことを、神に感謝せにやいかんと、わしは思うよ。」

赴任してきた牧師が良くても悪くてもありのままに受け入れ、もし善人であることがわかれば幸い、たとえ悪い人であってももっと悪い人でなかったことをありがたく思えばそれでよいのである。すべては巡り合わせで、いい時も悪い時もあるのが人生なのであり、それは厳しい冬もあり花咲く春もある自然界と同様のものなのである。四季の移り変わりに忠実に従って生きるメルストックの人々には、恐らく近代のように時計の針のせつかな動きにとらわれ支配されている

ような時間の意識はないであろう。もし時計というものがあるとすれば、それは教会の塔の中にある時計であって、神格化された時を示すものなのである。

In the pauses of conversation there could be heard through the floor overhead a little world of undertones and creaks from the halting clockwork, which never spread further than the tower they were born in, and raised in the more meditative minds a fancy that here lay the direct pathway of Time. (55)

会話の合間に、頭上の床越しにためらいがちな時計仕掛けの低音ときしる音の小さな世界がもれ聞こえた。その音は、生まれた塔の中より外に広がることは決してなかったが、ここにこそ「時」がじかに歩む道があるのだ、という思いを抱かせるのだった。

聖歌隊のメンバーであるディックは、もちろんこうした村人たちと同様の時間の意識を持っていると考えられる。しかし、彼が小学校の2階の窓から垣間見えたファンシーに心をひかれ始めた時から、彼の時間の意識は微妙に変化してゆくのである。

III

村人たちのうわさ話から垣間見を経て恋に陥ってゆくという、後にハーデイのいわば常套的なものとなる恋愛のプロセスによって、ディックはファンシーに夢中になってゆくのだが、彼らの間にはひとつの障壁が存在している。それは、村の運送屋の息子に過ぎないディックと、親の思惑で町の師範学校に行かされ、教員の資格を取った後に村の小学校の教師として帰郷したファンシーとの、家柄の差、いわば身分の差であると言ってよく、後にファンシーの父がふたりの結婚に反対する根拠となるものである。垣間見の場面(Part1, Chap.5)での、2階の窓辺にいるファンシーと、地面に立って彼女を仰ぎ見るディックの、ふたりの位置関係はそれを象徴するものである。

都会的なものを身につけて帰郷した人物が引き起こすドラマは、後の『森林地の人々』(Woodlanders)を経て『帰郷』(The Return of the Native)で頂点を極めるものだが、この作品に既にその芽が見られると考えてよかろう。町で教育を受け都会的なものを身に付けたファンシーが、メルストックの村に帰郷して、ディック、牧師メイボールド、地主 Shiner の3人の男たちの人

生に波乱を引き起こすのである。そして、そのファンシーが持つ都会的な側面は、町の時間意識に基づいたものに他ならず、古風なメルストックの村に、町の習慣をもたらそうとする兆しになるのである。ファンシーに魅せられ恋の虜となり始めたディックは、その徴候を行動に示し始める。彼は、クリスマス・イヴに村回りをした聖歌隊からこっそりひとり脱け出して、ファンシーを垣間見た小学校へと舞い戻り、暗がりの中でブナの木にもたれて、彼女の姿が見えた格子窓のあたりをじっと眺める(Part1, Chap.5)。このディックの行動は、恋の芽ばえ故に、仲間たちの時間意識から離れ始めたことを示していると考えてよい。ディックは、ファンシーに対する思いのせいで、次第に時計ばかり気にするようになるのである。

'I'm afraid Dick's a lost man,' said the tranter.

.....
'I don't at all like what I see! There's too many o'them looks out of the winder without noticing anything; too much shining of boots; too much peeping round corners; too much looking at the clock;... ' (88)

「ディックのやつめ、だめになっちまったのでは、」と運送屋が言った。

.....
「見るものはみんな好かん。何かを見るでもなくぼんやりと窓からのぞいたり、靴をびかぴかに磨き上げたり、角の向こうをのぞき込んだり、それに、時計ばかり見ているんだ.....」

時計をにらみ、針の動きを絶えず意識し始めることによって、恋のとりことなったディックは、ファンシーが持つ町の時間意識と似た時間意識を持つようになるのである。しかしそれは、恋愛のカイロスの時間というべきものであって、ファンシーの時間意識とは本質的に異なっているものといってよいだろう。

都会的に洗練された容姿と教養を備えるファンシーを意識し、その魅力にひかれてゆく人物として、他に牧師メイボールドと地主シャイナーとがいる。聖歌隊に代えて教会にオルガンを導入しようとするのは実はこのふたりなのであるが、それは世の中のオルガン導入の時流に合わせたというよりはむしろ、音楽の素養を持つファンシーの存在がその理由となっているのである。メイボールドは、メルストックにとってはよそ者であり、教養ある都会的なものを備えた人物であ

る。彼は、オルガンの導入を実現させるだけでなく、彼にとっての赴任地である古風なメルストックに、近代の息吹きを吹き込もうとする、いわば近代化の使者の役割りを担っている。それ故、メルストックには、前仕者である Grinham 牧師の時代にはびこっていた魔女たちが次第に姿を消してゆき、Elizabeth Endorfield という女ひとりぐらいに減ってしまっているのである(157)。このメイボールドがファンシーに心ひかれてゆくのは当然であろう。ふたりには、共通した都会的なもの、共通した、近代の調子に合った時間の意識があるからである。しかし、思いつめた末にファンシーに求婚し、その時点で彼女から結婚の承諾を得ながら、そのすぐ後にディックから既にファンシーと婚約して式の日取りもほぼ決まっていることを聞かされ、ショックを受けたメイボールドは、次のような言葉を呟く。

‘Yes, the time will soon slip along — Time glides away every day — yes.’ (174)

「ええ、時間なんてすぐにたつものです—時間は毎日流れ去ります—ええ、そうです。」

彼にとってのカイロスの恋愛の甘美な時間—それはファンシーと共通の町の時間意識から急速に変化していったものだが—は、ディックの決定的な言葉によって—瞬のうちに終わりを告げ、彼は一挙に単調なクロノスの時間へと突き落とされてしまうのである¹⁹。その時間は、メルストックの人々が生きる現実の時間、単調な四季の移り変わりと循環によって意識される時間と同じものであると言ってよいだろう。

ファンシーとディック、メイボールドの実質上の三角関係に、地主のシャイナーが加わっているが、この人物は、ファンシーがディックの恋心を刺激するために利用するだけの人物であって、その存在は彼女にとってあまり意味を持たない。しかし、洗練された美しいファンシーに目を留め言い寄って来るシャイナーは、表面的には彼女と同様の、町の時間意識を持っていると考えられるのである。

Mr Shiner and his watch-chain, taking the intrusive advantage that ardent bachelors who are going homeward along the same road as a pretty young woman always do take of that circumstance, came forward to assure Fancy — . . . (75)

美しい若い女性と一緒に同じ道を通って家へ帰ろうとする熱烈な独身者たちが、いつもそ

うした状況を利用するように、出しゃばりにもその場を利用して、シャイナー氏と彼の時計の鎖が、ファンシーに断言すべく進み出た。

シャイナーが身につけている懐中時計の鎖—装飾用にすぎないだろうが—は、町の上流社会に見られる流行にならったものであり、メルストックの世界では、町の時間意識を志向した、極度に個別化された個人的な時間の存在を暗示している。しかし、彼の鎖（付きの懐中時計）によって表わされるその時間の意識は、金持ちの虚栄に似た、表面的なものにすぎない。というのも、彼は常に‘Mr Shiner and his watch-chain’として戯画的に登場させられるのみで、肝心の‘watch’はどこにも姿を見せないからである。そこにはいかにもハーデイらしいアイロニーが込められていると言えるだろう。

ただ表面的にのみ町の時間意識を持ったシャイナーと、ファンシーとの関係、つまり彼女が彼には少しも心を向けることなく、ただディックの恋心をあおるためだけに彼を利用するという関係は、ファンシーの時間意識というものが、根底から町の時間意識に変化しているわけではないことを示しているとみなすことができる。彼女は確かに都会的なものを身につけて帰郷し、町の時間意識をメルストックに紹介し導入するという役割りを担っているわけであるけれども、彼女の内部には町の時間意識と生まれ育ったメルストックの古風な時間意識とが混在しているのである。彼女が、家の中にある例のふたつの時計が示す時間の、ちょうど真ん中をとって食事の時間にするのは、その表われであると考えてよからう。

‘A little earlier than usual, Fancy,’ the keeper [= her father] said, as he sat down and looked at the clocks. ‘That Ezekiel Saunders o’thine is tearing on afore Thomas Wood again.’

‘I kept in the middle between them,’ said Fancy, also looking at the two clocks. (107)

「いつもより少し早いね、ファンシー」と、腰を下ろし、ふたつの時計を見ながら獵番が言った。「おまえの、あのエゼキエル・ソーンダーズが、またトマス・ウッドの前を突っ走っているぞ。」

「私は両方の真ん中をとったんですけど。」と、ファンシーも、ふたつの時計を見ながら言った。

彼女の婚礼家具の一部として支度されているふたつの時計は、どちらもカスタブリッジの町の

ふたりの時計職人の作ったものでありながら、その正確さの違い故に、それぞれが町の時間とメルストックの時間を表わす象徴的な存在となっている。「トマスに忠実な方がいい・・・あれは町の時間と同じくらいに正確だから」(Better stick to Thomas, ... He is as true as the town time)と上の引用の直後でファンシーに勧める父親は、娘が幸福で有利な結婚ができることを望んでいるために、町の時間意識を志向していると言える。それ故か、彼は村人の顔を見る時も、まるで時計仕掛けを見るようにじっと見つめるのである。

‘A do look at me as if ’a could see my thoughts running round like the works of a clock.’ (103)

「あのひとは、おれの考えが時計の機械仕掛けみたいにぐるぐる回っているのを見るように、おれを見るんだよ。」

だが、彼が町の時間意識を志向し、娘のファンシーにもそれを望んでいるにもかかわらず、当のファンシーは、メルストックの古い時間意識から脱却し切っているわけではない。ディックとの結婚を父に反対され、その苦悩を打ち明けて助言を請う相手は、メルストック界限では魔女と呼ばれているエリザベス・エンドウフィールドであることが、それを明確に示している(Part 4, Chap.3)。

ファンシーはエリザベスから授かった魔術を用いて、遂にディックとの結婚を許されるが、その直後にメイボールドから求婚される。しかし彼女は、拒絶するどころかすんなりと受け入れてしまうのである。

‘... Fancy, will you marry me?’

No answer was returned.

‘Don’t refuse; don’t,’ he implored. ‘It would be foolish of you — I mean cruel! Of course we would not live here, Fancy. I have had for a long time the offer of an exchange of livings with a friend in Yorkshire, but I have hitherto refused on account of my mother. There we would go. Your musical powers shall be still further developed; you shall have whatever pianoforte you like; you shall have anything, Fancy, anything to make you happy — pony-carriage, flowers, birds, pleasant society; yes, you have enough in you for any society, after a few months of travel with me! Will you, Fancy, marry me?’

Another pause ensued, varied only by the surging of the rain against the window-panes, and then Fancy spoke, in a faint and broken voice.

‘Yes, I will,’ she said. (171)

「・・・ファンシー、私と結婚してくれませんか。」

返事はなかった。

「断らないでください。どうか」彼は懇願した。「あなたがそうするなんて、ばかげていや、その、残酷ですよ。もちろん、一緒になれば、ここに住むつもりはありません、ファンシー。長いこと、ヨークシャーにいる友人から、聖職碌を交換しようという申し出を受けているんです。しかし、これまで、母を理由に断っていたんです。そこへ参りましょう。あなたの音楽の力はまだまだずっと伸びますよ。好きなピアノも買ってあげましょう、何だってあげますよ、ファンシー、あなたの喜ぶものなら、何だって。一小馬の曳く馬車や、花や、小鳥、たのしい社交界など。そう、私と一緒に数ヶ月も旅をすれば、どんな社交界にも十分なものが身に付きますよ。ね、ファンシー、私と結婚してくれませんか。」

さらに沈黙が続いた。窓ガラスを打つ雨の音がひときわ強くなっただけであった。やがて、ファンシーは、かすかな、途切れがちな声で言った。

「ええ、いたしますわ。」彼女はそう答えた。

外に降る雨、そして、ひときわ強く窓ガラスに打ちつける雨は、それまで物思いにふけていたファンシーの逡巡する内面を表すものである。それは、結婚が具体的なものとなった後の、いわばひとときの熱の冷めた状態ともいうべきものであって、彼女はそんな心理状態の中で、婚約者のディックのことよりはむしろ、結婚を決意した自分の動機を考えているのである。ひとりで暮らすことがいかに寂しいものであろうかということ、変わった性格の持ち主である継母のもとで暮らすよりはいつそのこと誰かと結婚した方がずっとましだから、などと、彼女は自分の心の中をのぞき込んで、漠然とした迷いを抱いてしまっていたのである(168)。しかもこんな状態にいる彼女のもとに、ディックがわざわざずぶ濡れになって会いにやってくる。その彼の姿を見て彼女は、「雨の中を傘もささないで、ずぶ濡れになるなんて、なんて見すばらしく気の毒に見えるんでしょう」(… how plain and sorry a man looks in the rain, with no umbrella, and wet through!, 169)と心の中で思い続け、ほとんど冷たく彼を追い返してしまうのである。その直後に、立派な身なりをし傘をさしたメイボールドがやって来て、彼女に求婚する。ふと抱き始めた白けたよう

な思いと迷いが、ディックとメイボールドの対象的な姿に触発されて、メイボールドに対する結婚承諾の返事になってしまう訳である。それはまた、メイボールドの洗練された上品で社交上手な言葉づかいや振舞い、それに彼が条件として申し出る、町の生活と華やかな社交界に対する抑え難い憧憬の念が表れた結果でもある。ファンシーが経験した町の生活、身につけた町の時間意識が、ディックとメルストックで暮らすことに決めた彼女の内部に消えることなくくすぶり続けているのである。

ファンシーとディックとの婚約を知ったメイボールドは急いで求婚の取り消しと謝罪を手紙でファンシーに伝えるが、その手紙に対する返事の中で彼女は、自分の心理を次のように分析している。

‘It is my nature — perhaps all women’s — to love refinement of mind and manners; but even more than this, to be ever fascinated with the idea of surroundings more elegant and pleasing than those which have been customary. And you praised me, and praise is life to me. It was alone my sensations at these things which prompted my reply. Ambition and vanity they would be called; perhaps they are so. . .’ (176)

「それは私の性質—いえ、多分すべての女性の性質—でしょう、心と振る舞いの洗練さを愛することは。いいえ、これだけではないのです。習慣としてきたもの以上に、優雅でぜいたくな環境についての思いに魅せられることは。それに、あなたは私を讃えてくださいます。讃えられることは、私には生命なのです。私がすぐにお返事してしまったのも、こうしたことにかき立てられた、私の感情のせいなのです。それは、野心とか、虚栄とかと呼ばれるものでしょう。多分そうだと思います。」

ファンシーに、後の Bathsheba や Grace、Eustacia、Sue など一連のヒロインたちに窺える女性像の原型を見出すことができるけれども、彼女が漠然と名付けている「野心」とか「虚栄」というものは、「知恵の木」(the tree of knowledge)¹⁶⁾の実を食べた人間が必然的に内部に宿してしまうものであろう。それはまた言い換えれば、常に現状からの脱却となんらかの向上を目指すべく、内の奥深い所から湧き上がってきて人間を突き動かす「抑えがたい新しきもの」(the irrepressible New)¹⁷⁾が装う衣なのかもしれない。メイボールドの求婚は、ファンシーのそうした点を突く大きな誘惑なのだが、彼女は心の揺れをしっかりと抑えてディックとの愛を貫こうと決心するので

ある。彼女の内部に依然として残っていたメルストック的なものが、彼女を誘惑から引き戻した結果だと言える。

しかしながら、危機を乗り越えたファンシーが、メルストックの古い世界に安住すべく完全に戻ったという訳ではない。結婚式の夜の祝いの集まりで、彼女は、町の、上流の社会の礼儀作法に従うように人々に要求するのである。

All these encumbrances were now removed, and as the afternoon advanced the guests gathered on the spot, where music, dancing, and the singing of songs went forward with great spirit throughout the evening. The propriety of every one was intense, by reason of the influence of Fancy, who, as an additional precaution in this direction had strictly charged her father and the tranter to carefully avoid saying 'thee' and 'thou' in their conversation, on the plea that those ancient words sounded so very humiliating to persons of newer taste; also that they were never to be seen drawing the back of the hand across the mouth after drinking — a local English custom of extraordinary antiquity, but stated by Fancy to be decidedly dying out among the better classes of society. (188)

こうした邪魔物は、今はすべて取り払われていた。午後も時がたつにつれて、そこに客が集まり、音楽や踊りや歌が始まって、にぎやかに一晩中続いた。ファンシーの影響ということもあって、誰もが厳しく礼儀作法を守っていた。ファンシーの方は、こうした用心に加えて、さらに、父や運送屋に、話の中で、「おまえに」とか「おまえ」とか口にするのを避けるよう厳しく注意していた。こうした古い言葉は、新しい好みの人たちにはひどくみともなく聞こえる、というのであった。また、酒を飲んだ後、口を手の甲でぬぐうことのないようにとも注意していた—これは、イングランドの田舎では大昔からの習慣なのだが、ファンシーが言うには、上流社会では、もうはっきりと消えつつあるものだ、ということだった。

ファンシーがみんなに望む今風の礼儀作法は、結婚式をメルストックの昔から伝わる流儀にしぶしぶ合わせることの、いわば交換条件だったのである。

'Respectable people don't nowadays,' said Fancy. 'Still, since poor mother did, I will.' (185)

「今では、上品な人々ならしませんわ。」とファンシーは言った。「でも、亡くなったお母さんがやったのだから、私もやります。」

古くから伝わるものに従いつつも、ちゃっかりとどこかに新しいものを取り入れようとするファンシーのやり方は、彼女の内部で古いものと新しいもの、田舎的なものと都会的なもの、メルストックの時間意識と町の時間意識が、対立矛盾したりすることなくうまく合理化されてしまっていることを示していると言える。いやむしろ、「町の時間と同じくらいに正確な」トマス時計を選んで、メルストックの古風な人たちと全く変わることはないディックに嫁いでゆくファンシーは、町の時間意識をこっそりと秘めやかに抱きながら、ディックたちの時間意識に従っている憎めない偽善者と言った方がよいかもしい。メイボールドからの求婚を承諾したことを秘密にしたままで、ディックとの結婚生活に入ってゆく悪女的な彼女の姿も、そうした面の表われであるといつてよからう。

‘Fancy,’ he said, ‘why we are so happy is because there is such full confidence between us. Ever since that time you confessed to that little flirtation with Shiner by the river (which was really no flirtation at all), I have thought how artless and good you must be to tell me o’ such a trifling thing, and to be so frightened about it as you were. It has won me to tell you my every deed and word since then. We’ll have no secrets from each other, darling, will we ever?— no secret at all.’

‘None from to-day,’ said Fancy. ‘Hark! what’s that?’

From a neighbouring thicket was suddenly heard to issue in a loud, musical, and liquid voice —

‘Tippiwit! swe-e-et! ki-ki-ki! Come hither, come hither, come hither!’

‘O, ’tis the nightingale,’ murmured she, and thought of a secret she would never tell. (192)

「ファンシー、」と彼は言った。「どうして僕たちがこうも幸せなのかと言えば、僕たちはすっかり信じ合っているからなんだよね。きみが、川のほとりでシャイナーと少々ふざけた（本当は、ふざけたのでもなんでもなかったのだけど）ことを告白してくれたあの時以来、ぼくは考えたんだ、あんなたわいもないことをぼくに打ち明けてくれるなんて、そして、そのことですっかりおびえているなんて、きみはなんて無邪気でいい人なんだろう、ってね。それに参っちゃってぼくは、あれ以来、きみには、したことや言ったことはもう

何でも話すことにしたんだ。ぼくたちは、お互いに秘密なんか持たないことにしようね、いつまでも一何の隠し事もなしに。」

「きょうからはね。」とファンシーは言った。「あら、あれは何かしら。」

近くの茂みから、突然、大きく音楽のように美しい、流れるようなさえずりが聞こえてきた—

「ティピウット！ スウィート！ キキキ！ ここへおいで！ ここへおいで！ ここへおいで！」

「ああ、ナイチンゲールだわ。」と彼女はつぶやき、決して話すことのないだろう秘密のことを思った。

四季の移り変わりに一致して芽ばえ、成長し実るふたりの恋物語、そしてちょうど物語の始まりと同じ日付けに戻る完全な円環的な構成にもかかわらず、純粋一途なディックと秘密を持ったファンシーとの会話による結末は、小さなアイロニーを含んでいて物語の完結性を微妙に失わせている。古典的とも言える均整のとれた構成を持ち、従来の小説のように幸せな結婚に終わるといふ常道に一見従っているかのように見えながら、この作品は、結末のアイロニーによって新たな方向に開こうとしているのである。ディックの四季の移り変わりと循環による時間意識—彼の一貫した不変の純粋さは、不滅ともいえるその自然の時間性に基づいているものだが—と、ファンシーが示す、絶えず転変し改新しながら、さらに局所化し個別化してゆく時間意識とが生み出す小さな不協和音とが、新たな小説への入り口を開いていると考えられるのである。ディックの純粋さとファンシーの隠された秘密が作り出す不協和音の兆しが、結婚後の不幸の種となり得ることは容易に推測でき、牧歌的なのだかなコメディとして終わるかのように見えるこの物語は、いつでも悲劇へと変わってゆく可能性を秘めているのである。

IV

この作品は、タイトルにある「オランダ派の田園風景画」という言葉通りに、それぞれの部は、エピソードを交えた季節の風景画であって、描かれる人々はほとんどが樹々のように静的でしかも平坦である。動きを持っているのは、ほとんどファンシーとディック、それにメイボールドの3人だけと言ってもよいくらいで、その中で内面のドラマを繰り広げる人物としてはファンシーひとりだけだと見なしてもよからう¹⁰⁾。しかしながら、彼女の内面のドラマと言っても、既に結

婚が決まっていながら、より洗練された他の男の方にふと気まぐれに一 ‘Fancy’ という名前そのものがアレゴリカルに示しているが一心が傾きかけて、また持ち直したという程度のことにはすぎない。しかも、彼女の心の揺れは、ディックからメイボールドへと振り切れてしまうことはないのである。その心の振幅を抑えるものが、彼女の内部にある古いメルストックの時間意識であると言ってよいだろう。

物語は、町での生活を経験したファンシーの帰郷から始まっている。彼女の帰郷が、メルストックの世界、さながら「くもの巣」のような世界に、小さな波紋を起こすわけであるが、それはメルストックの時間意識と彼女の時間意識とのずれが生み出すものだと言ってよい。しかし、彼女の時間意識は、魔女と呼ばれる女に助言を請うたり、結婚式をいやいやながらも昔風に行うことに同意したりすることでもわかるように、メルストックの人々の時間意識とそれほどずれてはいないのである。結婚式の祝いで、彼女が要求する上品な礼儀作法が村の人々に受け入れられたように、彼女が内部に抱えている町の時間意識は、メルストックの人々にとって許容できる範囲内のものなのである。それを、Peter J. Casagrande が説くように、牧歌的な世界であるメルストックが持つ寛容の表われであると見なすこともできよう¹⁹⁾。

人間の世界は一様に均質な世界ではない。さながらまだら模様のように、いろんな所でいろんな出来事が起こりいろんな密度の生が送られ、しかも意識される時間の進み具合はそれぞればらばらである。メルストックの牧歌的な世界には、自然の四季の移り変わりと循環で意識される、いわば統一的で均質な時間意識があったろう。その時間意識の中に、ファンシーを中心とする町の時間意識が入り込むのである。ファンシーが決して明かすまいと思う秘密は、彼女だけの個人的な時間の中に生息するものであり、それは町の孤独化してゆく人間たちの持つ時間意識と同じものであろう。彼女の個人的な時間の中に生息する秘密と、ディックの、メルストックの時間意識に基づく素朴で恒久的な愛と信頼し切った夫婦関係に対する信奉とが、牧歌的なコメディの末に小さな不気味な不協和音を生み出している。こうした時間意識のずれによって生まれた小さな不協和音が、次第に高まってゆき、やがては悲劇の重々しい調べへと変わってゆくかもしれない。

-
- 1) Hardy, Thomas. *The New Wessex Edition, Under the Greenwood Tree*. London: Macmillan, 1975.
本文中テキストからの引用は全てこれに依る。
 - 2) 中世社会では教会の塔の時計は神の摂理、聖なる時間を示していたようである。Cf. 川端柳太郎. 『小説と時間』. 東京：朝日新聞社, 1978: 62-76.
 - 3) Cf. 「普遍的な標準時を示す大時計が存在しなくなった現代では、個人はそれぞれリズムの異なる局所的な小時計となっしまい、たがいにリズムが異なるところから、小時計同志が接触し、干渉しあい、そこに摩擦が生じるようになる。」川端、224.
 - 4) Cf. 「たとえそれが悲劇にしる喜劇にしる、劇的な事件というものは、このようにリズムの異なる時計が接触したところに生じるものかも知れない。」川端、225.
 - 5) Cf. 'Introduction' to *Under the Greenwood Tree*, 13.
 - 6) Cf. Hawkins, Desmond. *Hardy: Novelist and Poet*. London: David & Charles, 1976: 43.
 - 7) W.シューメイカーによればギリシャ悲喜劇は四季の循環、季節祭式のパターンが原型となっているようである。本田錦一郎、北市陽一共訳. 『言語・神話・文学』. 東京：文理, 1973: 第6章参照。なおこの作品の構成は、ハーデイのギリシャ・ラテン語文学の研究とロンドンでの絵画の研究とも無関係ではあるまい。
 - 8) "To dwellers in a wood every species of tree has its voice as well as its feature." 32.
 - 9) Cf. "The very form of the novel, divided into seasonal episodes, shows the rhythm of natural processes, the cycle of birth, fruition and death, against which the lives of men take on only a transient significance." Vigar, Penelope. *The Novels of Thomas Hardy: Illusion and Reality*. Reprinted: U. S. A.: Humanities Press, 1978: 90.
 - 10) *Tess of the d'Urbervilles*, Chap. 19.
 - 11) *Jude the Obscure*, Part VI, Chap. 11.
 - 12) Hardy, Florence Emily. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. London: Macmillan, 1975: 177.
 - 13) この言葉を口にする人物で特に印象深く思い出されるのはテスの母親であろう。Cf. *Tess of the d'Urbervilles*, Chap. 38.
 - 14) *The Novels of Thomas Hardy*, 90.
 - 15) クロノス(chronos)、カイロス(kairos)の時間概念は、Kermode, Francis. *The Sense of an Ending*. London: Oxford University Press, 1966: 46-47 による。
 - 16) *Tess of the d'Urbervilles*, Chap. 16.

- 17) *The Return of the Native*, Book I, Chap. 1.
- 18) “. . . Fancy is the one ‘moving’ character in the gallery of portraits.” Vigar, 91.
- 19) “‘Man’s Goodness’, *Under the Greenwood Tree* as Comedy of Forgiveness”, *Unity in Hardy’s Novels: ‘Repetitive Symmetries’*. London: Macmillan, 1982: 81-85.

第3章 重複する「過去」と時間の密度

『青い眼』(A Pair of Blue Eyes, 1873)

‘You are familiar of course, as everybody is, with those strange sensations we sometimes have, that the moment has been in duplicate, or will be.’¹⁾

「あなたはもちろん、誰でもそうでしょうけど、ご存知ですよ、私たちが時々抱くあの奇妙な感じ、ほら、今のこの瞬間は前にあったと同じものだとか、これから先もあるかもしれないって感じを。」

I

『青い眼』(A Pair of Blue Eyes)の前作にあたる『緑樹の陰で』(Under the Greenwood Tree)において、Fancy Day は、Dick dewy と婚約状態であるにもかかわらず牧師の Maybold から求婚されてつい衝動的に承諾してしまう。しかしながら、彼女はそのことを胸の奥にそっと秘めたままディックとの結婚生活に入ってゆく。「僕達はお互いこれからもずっと何の隠し事もないんだね」と促すディックに対してファンシーは、「今日からはね」と答えるのみで、すぐに彼の注意をナイチンゲールの鳴き声の方にそらせてしまうのである²⁾。

パストラル、いわゆる牧歌的物語という概念に、『緑樹の陰で』が当てはまるものかどうかについては微妙なものがあるが³⁾、牧歌的な物語という仮構を取りながらも、幸せの頂点にある結末のこの場面に、ふたりの結婚が悲劇的な様相を帯びてゆくかもしれない可能性をほのめかしている Thomas Hardy は、物語作家として、既存の枠の中に収まりつつもその枠を内部から突き崩す傾向を示していると言ってもよい。それがハーディという作家のラディカルさでありまた先駆性でもあろうが、牧歌的物語の結末部におけるこのふたりの会話に込められたアイロニーと、それによる小さな悲劇性の芽が、更に拡大発展されたのがこの『青い眼』であると述べても差支えはあるまい。

『緑樹の陰で』の結末部におけるアイロニーは、町で教育を受けて帰郷したファンシーが持つ町の時間意識と、自然の懷に抱かれた Mellstock の村に生きるディックが持つ、四季の移り変わりと循環に基づく時間意識との、そのふたつの時間意識のずれと摩擦から生ずる、小さな不協和

音がかもし出すものであると考えられる⁴⁾。恒久不変の四季の移り変わりと循環、そして神の摂理を表わすともいえる統一的な大時計に支配されているディックの意識の世界においては、男と女の出会いと結びつきは、禁断の木の実を食べる以前の、原初的なアダムとイヴの関係に集約されるべきものであり、夫婦の間に隠し事があり得ることや、年長者のロマンスのない冷めた夫婦関係などは、彼の想像の埒外にあるといえる。それに対し、町の時間意識を接ぎ木されたファンシーの意識の世界は、ひとりひとりが自分の時間を律するために懐中時計を持っているような町の人間、ひいては近代人の意識と同様な、個別化された独自の閉ざされた意識の世界であるといえる。そしてこの個別化され閉ざされた意識の世界の中に、牧師との秘密、言い換えれば「過去」が、彼女のディックとの結婚生活という現在の表層に決して表われることなく、秘かに生息し続けているのである。

「人生の大きさは、人生の実際の時間的長さに応じて計られるのではなく、むしろ人生の経験の激しさに応じて計られるべきだ」⁵⁾と述べたハーディにとって、それぞれ経験の激しさの異なる、言い換えれば時間の密度の異なる人生を送る男と女の出会いがドラマの発端となり、そこから始まり幾度となく繰り返されてきた悲劇が最大の関心の的であったと言ってよいかもしれない。『緑樹の陰で』においては、ファンシーとディックの人生の時間の密度の差はまだ小さい。しかしながら、その密度の差の中に潜むファンシーの「過去」は、いつでも現在という時間の表層に浮かび上がって来て、ふたりの苦悩の種となり、やがては悲劇的な破局へと向かわせるモーメントの力となり得るのである。そして図らずも、『青い眼』の最大のテーマは、人生の時間的な密度の差から生まれざるを得ない Elfride の「過去」というものが、彼女の現在である Stephen や Knight との関係の中に浮かび上がり、いかにして彼女を悲劇的末路へと向かわせてしまうのかということであると言ってもよいだろう。

II

クロノス的な時間の流れに沿って進む物語の中において、エルフリードは、Felix Jethway、Stephen Smith、Henry Knight と、次々に知り合った後に、最終的には Lord Luxellian の後妻となって短い人生を終える。その点では、この作品はエルフリードというひとりの女の、その生涯と精神遍歴を描いたものであると言うこともできる。従って、遍歴のそれぞれの段階に応じるかのように、それぞれの男が彼女の前に現われるのだと見なすこともできよう。身分が自分よりも低い者から恋慕される段階に フィーリックス(彼との関係は、物語の中では既に過去の話となって

いる)、同世代の少年と少女のような恋の段階にスティーヴン、彼女を圧倒する知性と高潔な精神を持った大人の男に愛を捧げる段階にナイト、といった図式が自ずと浮かび上がって来るのである。中心となるのはもちろんエルフリードとスティーヴンそしてナイトとの関係であるが、それぞれの関係には、常に、「過去」の関係が裏地のように張り付いていて、エルフリードが迎える新たな関係は、過去における関係の「重複」(duplicate)となっている。「今の瞬間が以前にあったようなもの」⁶⁾とのエルフリードの思いは、現在の中に常に「過去」が息づいていて、「過去」から切り離されて現在の瞬間に生きることがいかに難しいかの認識、そして幸せに思える現在を、脅かしかつ失わせるかもしれない「過去」に対する恐れへと変わってゆくのである。

スティーヴンが、石工の息子に過ぎないのだと自分の本当の身分を打ち明けてエルフリードの愛を得ようとするのは、彼女を恋慕しながら死んでいったフィーリックスの墓に腰を掛けてのことであった(Chap.8)。

The door was locked. They turned from the porch, and walked hand in hand to find a resting-place in the churchyard. Stephen chose a flat tomb, showing itself to be newer and whiter than those around it, and sitting down himself gently drew her hand towards him.

‘No, not there,’ she said.

‘Why not here?’

‘A mere fancy; but never mind.’ And she sat down. (94)

ドアには鍵がかかっていた。ふたりは玄関を回って、教会墓地の中に休むところを見つけようと手に手を取って歩いた。スティーヴンは平らな墓石を見つけたが、それは、その周りのものよりも新しく白かった。そして腰を下ろすとそっと彼女の手を自分の方に引いた。

「だめ、そこはいけないわ。」と彼女は言った。

「どうしてここはいけないんだい？」

「ふとそう思っただけ、気にしないで。」そう言うと彼女は腰を下ろした。

このフィーリックスとの「過去」は、息子にひどい仕打ちをしたと思ひ込みエルフリードに対して深い恨みを抱くジェスウェイ夫人を通して、ナイトとの関係に至っても執拗に影のようにエルフリードに付きまとうのである。エルフリードの意識の中に存在し、秘められている「過去」

の記憶が、ジェスウェイ夫人という人物によって具体的な形を取り、現在における彼女の意図を邪魔すべく姿を現すのだと言ってもよいだろう。その意味で、ジェスウェイ夫人は、「過去」を表わす象徴的な存在、あるいはまた、運命の手先、「過去」の沈黙の告発者、復讐の影を思わせる人物となっている⁹⁾。スティーヴンの素性を知って結婚の反対をし始めるエルフリードの父親のために、スティーヴンは結婚の約束をしながらも彼女と別れ、財産を成し名を上げてエルフリードにふさわしい身分の夫となるべく、インドへと向かう(Chaps.12-13)。フィーリックスとの「過去」という密度を持つエルフリードと、初めて女性を恋した、その点では彼女に比べて密度の希薄な人生を送ってきたスティーヴンとの、ふたりの出会い、そして「わたしが死ぬ日まであなたの生き方はわたしの生き方」¹⁰⁾という言葉で表される、いわばふたりの時間の束の間の融合が、ここで再び分離され、ふたりはまたそれぞれに独自の密度の時間を過ごすことになるのである。

「付き合いを深めるのも深めないのも、時間の長さではなくて、ふたりの1分1分の時の刻み方だ」⁹⁾と述べたスティーヴンの言葉は、皮肉にも、彼よりもすぐれたナイトとの出会いをやがて迎えることになるエルフリードの、急激で密度の濃い人生を言い表わすものとなってしまふ。フィーリックスとの関係から1年足らずでスティーヴンとの出会いと結婚の約束、そして彼と別れてから数ヶ月後にエルフリードは、自分よりもはるかにすぐれた知性と高潔な精神を持ったナイトと出会い、やがてこれまでの「過去」を絶えず意識しながら彼と激しい恋に陥るのである¹⁰⁾。そして、このナイトとの関係には、フィーリックスとの「過去」に加えて、スティーヴンとの「過去」が常に色濃く付着している。教会の塔の上での場面や、チェスのゲームの場面(Chap.18)、イアリングのエピソード(Chap.19)、ぎんばいかの鉢植のエピソード(Chap.30)など、エルフリードにとってスティーヴンとの「過去」は、常に「重複」(duplicate)の衣をまとってナイトとの現在の中に姿を現わして来るのである。一方のナイトにとっては、彼女の「過去」について一種の謎解きといったセンセーショナルな一面を持たされているが¹¹⁾、彼女の側からすれば、スティーヴンとの「過去」とナイトとの現在とが時間的に近接しているために、その近接が彼女を絶えず悩ませ苦しめ、ナイトを失うかもしれないという大きな不安を生み出してしまふ。

Elfride wished it could be a longer time ago that she had sat there with Stephen as her lover, and agreed to be his wife. The significant closeness of that time to the present was another item to add to the list of passionate fears which were chronic with her now. (307)

エルフリードは、彼女の恋人としてのスティーヴンとそこに座って、彼の妻になる

ことを承知したのだが、それがずっと昔のことであつたらよかつたのにとつた。あの時と現在とがこうも近いということは、今彼女にとって慢性化している、起伏に満ちた数々の不安のリストに書き加えなければならない、もう一つの不安事項であつた。

フィーリックスとの「過去」とスティーヴンとの「過去」を、さながら入れ子細工のように二重に、3年足らずの時間の内に濃密に有しているエルフリードに対し、32才になるナイトは、彼女よりも時間的に12年も年長であるにもかかわらず、スティーヴンと同様、女性との恋の経験は全く持っていない。むしろスティーヴンよりもずっとおくてで初なところがある。

‘... I have never given a woman a kiss in my life, except yourself and my mother.’ (292)

「... ぼくは生まれてこれまでに、女性にキスをしたことは一度もなかつた、あなたと私の母以外にはね。」

Now, though it may seem unlikely, considering how far the two had gone in converse, Knight had never yet ventured to kiss Elfride. Far slower was he than Stephen Smith in matters like that. (278)

ところで、ふたりがこんなにも親しく話込んでいるのを考えあわせると、どうもおかしなことに思えるのだが、ナイトはまだ一度も思い切ってエルフリードにキスをしようとはしていなかつたのである。このような点では、スティーヴン・スミスよりも、ナイトの方がずっとおくてであつた。

エルフリードにとっては、自分が最初の男であるに違いないとの思い込みをしてしまうスティーヴンと同様に(38)、このナイトも、彼女は自分と出会うまでは男をほとんど見たことがないのだと勝手に思い込んでしまう(201)。「女の心の中の最初の男でなくては」との思い¹²⁾、「僕自身と同じくらいに未経験の状態にある19世紀の若い女性を見つけようとする期待」¹³⁾は、エルフリードに魅せられるスティーヴンとナイトふたりの心の奥にある共通の願望なのであるが、それは「未経験の状態」にある自己を相手に投影して幻想の女性を創り出し、その女性に恋するという自己陶酔的な傾向に他あるまい。10年以上の時間的な開きのあるスティーヴンとナイトの人

生の密度は、実質的にはほぼ同程度であるのに対し、エルフリードの人生の密度は、フィーリックス、スティーヴン、ナイトとの関係を経ることによって、加速度的に急激に濃密なものとなってゆくのだといえる。従って、彼女にとって、たとえばスティーヴンとの「過去」は、精神的な経験ゆえに、彼女の意識の中では、実際の時間的過去の時点よりも大きくさかのぼったものとなっているのである。

A mere season in London with her practised stepmother had so advanced Elfride's perceptions, that her courtship by Stephen seemed emotionally meagre, and to have drifted back several years into a childish past. In regarding our mental experiences, as in visual observation, our own progress reads like a dwindling of that we progress from. (164)

世慣れた継母とロンドンにひとシーズンただけで、エルフリードの見識はひじょうに高まったので、スティーヴンの求愛も情緒的には貧弱に思えて、子供っぽい過去へと数年間も後退していったようだった。われわれの精神的な経験を考えてみる場合、目を見た場合と同様に、われわれの進歩というものは、出発点となったものが次第に小さくなってしまいうように読み取れるものなのである。

精神的経験によって、現実のクロノスの時間の経過以上に大きな成長を遂げると言ってもよいエルフリードは、彼女を含めた誰よりもすべての面で大人でありすぐれていると思われるナイトに、「彼のためなら、10回死んでもいい」(She would have died ten times for him, 226)ほどの思いで恋焦がれてゆく。しかし彼の見せる知的成熟と精神の高潔さは、それを裏打ちする精神的経験の無い、つまり時間の密度の希薄な、形骸化した仮面のようなものでしかない。短時間のうちに「過去」の累積によって著しい精神的成長を遂げて、彼の精神のレベルにまで達したエルフリードは、皮肉にも、彼との人生の時間的密度の差ゆえに、結婚する相手の男に対して「誠実である」(honest, 329)べきだとの名目のため、その密度の差となっている「過去」をすべて打ち明けることを余儀なくされるのである(Chaps.30-34)。エルフリードにとって自分が最初の男であるというナイトの勝手な思い込みと、それに基づいた彼女に対する幻想は、彼女の告白によって無残にも打ち砕かれてしまう。自分は彼女にとって「重複」(duplicate)の存在でしかなかったのだと、絶望的な思いで彼女のもとを去るナイトではあるが、その苦悩を通して、そして恋敵であるスティーヴンとの再会によって生まれた嫉妬心がはずみとなって、彼女を迎えるべく戻ること

を決意する。一方、エルフリードとナイトの関係を知り身を引いていたスティーヴンは、インドにおいて努力の末に富と名声を築き、エルフリードとの身分の差も、ナイトとの立場の差も無く、対等以上の地位にのし上がってエルフリードを迎えにゆくのである。この点では、彼のインドでの経験の激しさが、ふたりとの人生の時間的密度の差を縮めてしまったと言ってよいだろう。しかし、皮肉にも、ふたりが先を争うようにして乗り込んだ列車には、ふたりよりも更に一層激しい密度の人生を送って死に至ったエルフリードの遺体を乗せた特別車が連結されている。かつてスティーヴンが駆け落ちを企てて乗った列車が、今また彼らの前に「重複」(duplicate)の姿をとって現われているのであるが、その列車は、また同時に、人間の生や死にお構いなしに単調に流れる、非情なクロノスの時間が象徴化されたものであろう¹⁴⁾。争うように彼女を迎えに戻ったふたりの男を待つものは、ラクセリアン卿の後妻となった後に、精神的な衰弱と流産がもとで亡くなったエルフリードの柩と、彼女を知る人が語って聞かせる彼女の心の真実である。

III

20数年という短い生涯の中で、特に亡くなる前の数年の間で、エルフリードは、フィーリックス、スティーヴン、ナイトと、3人の男との関係を経て、ふたりの子持ちであるラクセリアン卿の後妻となる。愛というものが、男と女とがそれぞれの時間的密度の違う人生を融合させ、共通の時間意識を持つて生き、しかも現世を突き抜けて永遠性を志向するものであるとするならば、彼女が求めていたものはそのような愛の姿であったのかもしれない。「わたしが死ぬ日まであなたの生き方はわたしの生き方」との思いから、「彼のためなら10回死んでもいい」との思いを経て、死の予感ゆえに、残った短いわずかな生命を役立てるべく、ラクセリアン卿に嫁ぐエルフリードの時間意識は、前方に死をしっかりと見据えた直線的な時間意識であり¹⁵⁾、更にその死をも超越して永遠へと延びてゆくものであると言ってよいであろう¹⁶⁾。そしてその直線的な時間意識の中で、3人の男たちとの関係が繰り返し「過去」として、しかもそれぞれが「重複」(duplicate)の衣をまとって、現在という時間の表層に現われて来るのである。

エルフリードにふさわしいように、富と名声と身分を手にしようと努力するスティーヴンの時間意識もまた、未来を志向した直線的なものであると言えるだろう。しかし、ナイトの時間意識は、彼が評論を寄せる雑誌「現代」(‘Present’)で暗示されているように、現在の時点のみに終始している、いわば点の時間意識であると考えられる。対照的な時間意識といってもよい、スティーヴンとナイトふたりの意識の中には、「重複」(duplicate)となっているような「過去」は存在し

ておらず、従って、「重複」(duplicate)している「過去」に満ちたエルフリードの人生を融合して包含し得るような寛大さに欠けているのである。「名無し崖」(the Cliff without a Name, 218)で死の危機にさらされて、三葉虫の化石を目の前にしたナイトは、一瞬の時の経過のうちに、古代から現在に至るまでの気の遠くなるような時間の経過を幻想的に経験し、人間の生が過去の幾多の生の「重複」(duplicate)に過ぎないことを観念的に悟る。

At first, when death appeared improbable, because it had never visited him before, Knight could think of no future, nor of anything connected with his past. He could only look sternly at Nature's treacherous attempt to put an end to him, and strive to thwart her.

.....

By one of those familiar conjunctions of things wherewith the inanimate world baits the mind of man when he pauses in moments of suspense, opposite Knight's eyes was an imbedded fossil, standing forth in low relief from the rock. It was a creature with eyes. The eyes, dead and turned to stone, were even now regarding him. It was one of the early crustaceans called Trilobites. Separated by millions of years in their lives, Knight and this underling seemed to have met in their death. It was the single instance within reach of his vision of anything that had ever been alive and had had a body to save, as he himself had now.

The creature represented but a low type of animal existence, for never in their vernal years had the plains indicated by those numberless slaty layers been traversed by an intelligence worthy of the name. Zoophytes, mollusca, shell-fish, were the highest developments of those ancient dates. The immense lapses of time each formation represented had known nothing of the dignity of man. They were grand times, but they were mean times too, and mean were their relics. He was to be with the small in his death.

Knight was a geologist; and such is the supremacy of habit over occasion, as a pioneer of the thoughts of men, that at this dreadful juncture his mind found time to take in, by a momentary sweep, the varied scenes that had had their day between this creature's epoch and his own. There is no place like a cleft landscape for bringing home such imaginings as these.

Time closed up like a fan before him. He saw himself at one extremity of the years, face to face with the beginning and all the intermediate centuries simultaneously. Fierce men,

clothed in the hides of beasts, and carrying, for defence and attack, huge clubs and pointed spears, rose from the rock, like the phantoms before the doomed Macbeth. They lived in hollows, woods, and mud huts — perhaps in caves of the neighbouring rocks. Behind them stood an earlier band. No man was there. Huge elephantine forms, the mastodon, the hippopotamus, the tapir, antelopes of monstrous size, the megatherium, and the myledon — all, for the moment, in juxtaposition. Further back, and overlapped by these, were perched huge-billed birds and swinish creatures as large as horses. Still more shadowy were the sinister crocodilian outlines — alligators and other uncouth shapes, culminating in the colossal lizard, the iguanodon. Folded behind were dragon forms and clouds of flying reptiles: still underneath were fishy beings of lower development; and so on, till the lifetime scenes of the fossil confronting him were a present and modern condition of things. These images passed before Knight's inner eye in less than half a minute, and he was again considering the actual present. Was he to die? The mental picture of Elfride in the world, without himself to cherish her, smote his heart like a whip. He had hoped for deliverance, but what could a girl do? He dared not move an inch. Was Death really stretching out his hand? The previous sensation, that it was improbable he would die, was fainter now.

However, Knight still clung to the cliff.

.....

Knight had over-estimated the strength of his hands. They were getting weak already. 'She will never come again; she has been gone ten minutes,' he said to himself.

This mistake arose from the unusual compression of his experiences just now: she had really been gone but three.

'As many more minutes will be my end,' he thought. (221-224)

最初、これまでに一度も死ぬような目にあつたことがなかったので、死などあり得ないことのように思われた。だからナイトは、未来のことも、自分の過去に関わつたことも何一つ考えられなかつた。ただ、自分の命を断とうとしている自然の裏切りの企みを厳しく見つめ、なんとかその裏をかいてやろうとしてみることであつた。

.....

人間が宙吊り状態に追い込まれた時に、ふと、無生物の世界のものに心をたぶらか

されることは、よくある偶然のこととして知られているが、ナイトのすぐ目の前には、地層に埋もれた化石が岩から浅く浮き彫りのようになって現れていた。それは目を持った生き物であった。その目は死んで石に変わってはいたが、今でもじっと彼を見つめていたのである。それは三葉虫と呼ばれる古生代の甲殻類の動物の一種であった。何百万年もの歳月で隔てられていながらも、ナイトとこの下等な生物の化石は、今や死においてここで巡り会ったように思われた。それは、今、彼が生身の肉体を所有しているように、かつては、生きていて、救うべき肉体を持っていたものの姿であって、彼の目が及ぶ限り、見ることのできる唯一のものであった。

この生き物は、動物の中でも下等な種類を代表するものに過ぎなかった。というのは、あの無数の粘板岩の積み重ねによって示されている平原を、彼らが生命力にあふれていた頃、その名にふさわしい知性を備えていた動物が横行闊歩していたことはなかったからである。そうした太古の時代には、植虫類、軟体動物類、甲殻類といったものが、最も高度な進化を遂げていた。それぞれの地層の形成が表している途方もない時間の経過は、人類の尊厳などまだ何も知らなかった。その時間は壮大な時間であると同時に、みすぼらしい時間でもあった。そして、その時間が残した過去の遺骸もまたみすぼらしいものであった。彼がもし死ぬことになれば、この卑小なものたちと一緒に運命にあった。

ナイトは地質学者であった。偶然の出来事に対しても習慣の力というものは強いもので、人間の思考を切り開く先駆者として、このような恐ろしい危機に陥っているにもかかわらず、彼の頭は、一瞬見回しただけで、この三葉虫の生きていた時代と、自分の生きていた時代との間に介在する、それぞれ絶頂期を迎えた時代の様々な情景というものを思い浮かべるだけの余裕があった。このような想像をしみじみと思い起こさせるのに、裂けた地層の光景ほどふさわしいものはなかった。

時が、彼の目の前を迫り扇のように広がっていった。自分を時の流れの終端に置いて、始まりからこれまでのすべての世紀というものを、間近に面と向かって眺めたのである。獣の皮をまとって、戦いの攻防のために巨大な棍棒と尖った槍を携えた獰猛な人間たちが、運命に絡められたマクベスの目の前に現れた幻の魔女のように、岩陰から立ち上がった。この人間たちは、洞窟や森、泥塗りの小屋に一いやおそらく、昔はこのあたりの洞窟に住んでいたのもあろう。人間たちの後ろには、さらにその昔の一団が控えていた。その中には、人間は一人もいなかった。巨大な象のような姿をし

たものたちで、マストドン、河馬、バク、巨大なレイヨウ、メガテリウム、ミロドンなど一しぼしの間に、すべてのものたちが一列に並んだのである。さらにその向こうには、これらと重なり合って、巨大な嘴を持った鳥や馬ほどもある豚のような生き物がとまっていた。もっとぼんやり見えるのは、不気味な爬虫類のようなものの輪郭一ワニや他の異様な形のものがいて、それらがやがて巨大なトカゲ、イグアノドンになっていた。またその後ろに、ドラゴンの姿をしたものや、空を飛ぶ爬虫類の群れの暗い雲のような影が折り重なっていた。さらにその下の方には、あまり進化を遂げていない魚のようなものの姿があった。こうして彼と向き合っている化石の、その生存した時代の光景は、やがて現在の近代的なものの光景へと変わっていった。こうした映像が、ナイトの心の眼の前を通り過ぎて行くのに、30秒もかかっただけではなかった。そして彼は、現実の今のことを再び考え始めていた。自分は死ぬのだろうか？ 慈しみをかけるはずのこの自分がいなくなって、この世にエルフリードだけが残されている光景が、ムチのように彼の心を打った。彼は救ってもらいたいと望んでいたが、小娘に何ができようか？ 彼は身動き一つしなかった。死神は本当にその手を差し伸べているのだろうか？ 自分が死ぬなんてことはあり得ないという、先ほどの気持ちが、今ではずっと弱いものになっていた。

それでもナイトは、なおも崖にしがみついていた。

.....

ナイトは、自分の両手の力を過大評価していた。手の力は既に弱ってきていたのである。

「彼女は戻ってはこないだろう。彼女が行ってもう10分になる。」と彼は呟いた。

この誤解は、ちょうど先ほどの異常に圧縮された体験から生じたものであった。彼女が行って実際には3分しか経っていなかったのである。

「もう10分経てば僕はおしまいだ。」と彼は思った。

ナイトは、知識人らしく観念的に一瞬のうちに悟るけれども、その観念には、実質的な精神的経験、感情の経験という密度が伴わないために、エルフリードを受け入れることができなかったのである。

エルフリードを求め、彼女のもとに戻ろうとしたふたりの男の眼前で、悲痛な様子のラクセリアン卿がエルフリードの柩の前でひとり静かに祈りを捧げている(Chap.40)。最初の妻を亡くし、

その後エルフリードを妻に迎え、穏やかながらも深い愛情を彼女に注いだラクセリアン卿は、彼女と同様に「重複」(duplicate)する「過去」を持った人間と見なすことができるだろう。そうした人物の、死を超越して永遠へと向かう深い慈愛に満ちた祈りが、エルフリードの寂寥を唯一救っているものであると言えるかもしれない。

1) Hardy, Thomas. *The New Wessex Edition, A Pair of Blue Eyes*. London and Macmillan, 1975: 179.
なお本文中の引用はすべてこれに依る。

2) “. . . We’ll have no secrets from each other, darling, will we ever?— no secret at all.”

‘None from to-day’ said Fancy. ‘Hark! what’s that?’” Part V, Chap.2.

3) 『緑樹の陰で』に描かれた農村世界に、都会的なもの一町の時間が入り込んでおり、新旧の交代劇としてオルガンが導入されるなどの例を考えてみても、パストラルの概念からは微妙にずれている。Cf. 福岡忠雄. 『虚構の田園』. あぼろん社、1995年、第8章。

4) 第Ⅱ部第2章「異なる時間—都会の時間と田舎の時間—『緑樹の陰で』(Under the Greenwood Tree)」参照。

5) “Measurement of life should be proportioned rather to the intensity of the experience than to its actual length,” 269.

6) “the moment has been in duplicate,” 197.

7) Cf. “. . . in . . . Mrs Jethway, Hardy first sketched the ballad-like finger of fate, the silent accuser, the shadow of retribution, . . .” Hawkins, Desmond. *Hardy the Novelist and Poet*. London: David & Charles, 1976: 46.

8) “Your ways shall be my ways until I die,” 94.

9) “It is not length of time, but the manner in which our minutes beat, that makes enough or not enough in our acquaintanceship,” 83.

10) ナイトとの恋も一瞬で決まってしまう。Cf. “Knight’s eyes met hers, and with supreme eloquence the glance of each told a long-concealed tale of emotion in that short half-moment,” 227.

- 11) このあたりに『窮余の策』(*Desperate Remedies*)の手法の名残を窺うことができる。 Cf. Taylor, R. H. *The Neglected Hardy*. London: Macmillan, 1982: 29-55.
- 12) “an invincible objection to be any but the first comer in a woman’s heart,” 200.
- 13) “the expectation of finding a nineteenth-century young lady in my own raw state,” 293.
- 14) ハーディは鉄道の線路に「時」のイメージを重ねていたようである。 Cf. Notes on *Pair of Blue Eyes*, 380.
- 15) エルフライドの取る行動やその身边には、死の影が窺える描写がちりばめてある。たとえば教会の塔の上での行為、墓地、墓石、石棺、崖、滝などの描写。
- 16) エルフライドには、相手の中に永遠を見出そうとするところがある。 Cf. “Her eyes seemed to look at you, and past you, as you were then, into your future; and past your future into your eternity,” 174.

第4章 「過去」との繋がり

『エセルバータの手』 (*The Hand of Ethelberta*, 1876)

I

Thomas Hardy は、月刊雑誌『コーンヒル・マガジン』 (*Cornhill Magazine*) に匿名で『狂乱の群れをはなれて』 (*Far From the Madding Crowd*, 1874) を連載し、その作品によって小説家としての地位を確立したが、その次にトマス・ハーディと自身の名前を掲げて連載した『エセルバータの手』 (*The Hand of Ethelberta*, 1876)¹⁾ は、新進作家に対する批評家たちの期待を裏切るような作品となってしまった。「失敗作」 (a failure) で「実にいやな」 (execrable) 作品だとしばしば酷評されてはいるが、批評家たちの中でも、特にハーディに心酔する傾向のある批評家、例えば Richard H. Taylor などは、それでもこの作品に価値を見い出そうとして、ハーディの個々の作品は集合体として一つの完全体をなしているのだと見做し、その集合体の中で果たしている役割を見い出すことによって、この作品の価値を推し量ろうとしている²⁾。

確かに、匿名という形で作品を発表するということには、出版社側に限らずハーディ自身にも、作家としての将来がその作品に賭かっているとの緊張が伴っていたはずである。幸いにして認められてひとまず成功を収め、その2年後に、今度は新進の作家として、雰囲気も舞台もそれまでとはまるで違った、まるで「風習劇」 (comedy of manners) のような喜劇作品を次作として連載することには、さらに大きな冒険を孕んでいたであろうと思われる。『狂乱の群れをはなれて』を発表した頃、連載雑誌『コーンヒル・マガジン』の編集者である Leslie Stephen に対して、ハーディは次のような手紙を書き送っている。

The truth is that I am willing, and indeed anxious, to give up any points which may be desirable in a story when read as a whole, for the sake of others which shall please those who read it in numbers. Perhaps I may have higher aims some day, and be a great stickler for the proper artistic balance of the completed work, but for the present circumstances lead me to wish merely to be considered a good hand at a serial.³⁾

実を言いますと、私は、分冊で読んでくれる人たちを喜ばすために、一巻本として読まれたときに望ましいと思われるような点を、喜んで、というより是非とも捨て去り

たいと考えております。おそらくいつの日かより高い目標を持って、完成された作品の本当の芸術的なバランスというものを大切にしたいと思いますが、今はいろいろな事情もあることでもあり、単に連載物のうまい書き手だと思われたいと願うばかりです。

ここに述べられている「今のいろいろな事情」(the present circumstances)というものの具体的な内容が、Emma と結婚して間もないハーディにとって、経済的な面から考えた場合、作家としての地位を確立することが第一の関心事であったのだらうということは容易に推測できる。しかしながら、編集者レズリー・スティーヴンに上述のような手紙を宛てたハーディの真意は、後段に述べられている、「連載物のうまい書き手」(a good hand at a serial)になるということよりはむしろ、前段の部分に今後の可能性としてほめかされている、「いつかより高い目標を持つかもしれない」(I may have higher aims some day)という部分に込められていたのではないだらうか。さらに推測を重ねれば、「完成された作品の本当に芸術的なバランス」(the proper artistic balance of the completed work)を生み出せるような、作家としての自信というものを、実はその頃もう既に持っていたということの表明だったのではあるまいかとも思われる。というのも、その頃の読書界にいかにも迎合するように、連載という形式で作品を発表しながら、『エセルバータの手』という作品そのものは、前作である『狂乱の群れをはなれて』とは全くといってよいほどの違った世界を描いているからである。その点では、『緑樹の陰で』(Under the Greenwood Tree, 1872) から『狂乱の群れをはなれて』に到って「ウェセックス」(Wessex) という、目新しい新鮮な架空の小説の舞台を紹介して、読書界にさらにその続編のようなものを期待させておきながら、その期待をあっさり裏切ることによって、読者への迎合を拒否しているともとれるのである。「連載物のうまい書き手」であるということを実に示しながら、描かれた作品の世界そのものは、読者の期待や好みに阿らない、いうなれば常に建物の全体像を念頭に浮かべている建築家たるハーディの、独自の体系をなす全体像に基づいたものの一部に他ならないのかもしれない。読者の期待をはぐらかして、それまでの世界とは大幅に違った世界を提示することには、大きな心的緊張と同時に、かなりの自信が隠れ潜んでいたはずである。

Robert Gitting によれば、恐らくハーディは前作の『狂乱の群れをはなれて』に対する批評に反発するかのようこの作品を書いたのではないかと考えられるのである⁴⁾。『狂乱の群れをはなれて』によってハーディは、小説家として文壇に地位を確立したが、それは都会から離れた田舎「ウェセックス」という別世界を舞台として、George Eliot と同じように方言の使用を交え

た作風によってである。ハーディは、自分の匿名の作品が、ジョージ・エリオットの手によるものではないかと憶測されたために、あえて彼女の作風とはまるで違う作品にするために、物語の舞台も田舎を出来るだけ避けてロンドンに比重を置いたのだと考えられるというのである。さらに、ハーディは『狂乱の群れをはなれて』によって一躍新進の作家になり、レズリー・スティーヴンを中心とする文学サークルの仲間入りをしたが、この作品には当時のハーディが置かれていた状況がそのまま作中のエセルバータに反映されているのではと、ハーディの伝記を著した人らしい見方をしている。作品のタイトルである 'The Hand of Ethelberta' の 'Hand' には、ハーディの母方の姓 'Hand' が込められているのだろうという点については、面白いというしかないが、少なくともハーディの実際の境遇とエセルバータの境遇には共通するものがある。

ともあれ、『エセルバータの手』という作品には、雑誌連載という形によって、ハーディの連載小説の書き手としての力量が示されているばかりでなく、後の数々の作品に表され発展させられるテーマを探っている節が見られるのである。それを端的に示しているのが、他にもないこの作品に付けられた、非常にアイロニカルなタイトルそのものではないだろうか。

II

「若きペザウイン夫人」(young Mrs Petherwin, 33) として登場するエセルバータは、実は貧しい召使チックレル (Chickerel) の10人の子供の中のひとりである。美貌と才能にあふれたエセルバータは、家庭教師としてペザウイン家に入り、そのまだ成人していない一人息子と秘かに結婚をしたが、新婚旅行中にその夫は死んでしまい、結婚に反対したペザウイン卿も後を追うように死んでしまう。19歳にして悲しくも未亡人となってしまったエセルバータは、孤独となったペザウイン卿夫人の同情を得て、実の母娘のように一緒に暮らしている。物語は、この若き美貌のペザウイン夫人たるエセルバータが、彼女に求愛する4人の男たち— Christopher Julian、Ladywell、Neigh、Lord Mountclere—の中から、誰を結婚の相手、再婚の相手として選ぶかを軸として展開する。エセルバータの「手」はいうまでもなく、結婚受諾の象徴であり、求愛する男たちにとって、渴望の的となっているのである。物語の冒頭に見られる、鷹が野ガモを追いかけるシーンは、物語全体の基調となるイメージを生み出す重要なものであるが、4人の求愛者たちは、あたかも鷹のように野ガモのエセルバータを追いかけるといえる。

The lady whose appearance had asserted a difference between herself and the Anglebury

people, without too clearly showing what that difference was, passed out of the town in a few moments and, following the highway across meadows fed by the From, she crossed the railway and soon got into a lonely heath. She had been watching the base of a cloud as it closed down upon the line of a distant ridge, like an upper upon a lower eyelid, shutting in the gaze of the evening sun. She was about to return before dusk came on, when she heard a commotion in the air immediately behind and above her head. The saunterer looked up and saw a wild-duck flying along with the greatest violence, just in its rear being another large bird, which a countryman would have pronounced to be one of the biggest duck-hawks that he had ever beheld. The hawk neared its intended victim, and the duck screamed and redoubled its efforts.

Ethelberta impulsively started off in a rapid run that would have made a little dog bark with delight and run after, her object being, if possible, to see the end of this desperate struggle for a life so small and unheard-of. Her stateliness went away, and it could be forgiven for not remaining; for her feet suddenly became as quick as fingers, and she raced along over the uneven ground with such force of tread that, being a woman slightly heavier than gossamer, her patent heels punched little D's in the soil with unerring accuracy wherever it was bare, crippled the heather-twigs where it was not, and sucked the swampy places with a sound of quick kisses.

Her rate of advance was not to be compared with that of the two birds, though she went swiftly enough to keep them well in sight in such an open place as that around her, having at one point in the journey been so near that she could hear the whisk of the duck's feathers against the wind as it lifted and lowered its wings. When the bird seemed to be but a few yards from its enemy she saw it strike downwards, and after a level flight of a quarter of a minute, vanish. The hawk swooped after, and Ethelberta now perceived a whitely shining oval of still water, looking amid the swarthy level of the heath like a hole through to a nether sky.

Into this large pond, which the duck had been making towards from the beginning of its precipitate flight, it had dived out of sight. The excited and breathless runner was in a few moments close enough to see the disappointed hawk hovering and floating in the air as if waiting for the reappearance of its prey, upon which grim pastime it was so intent that by

creeping along softly she was enabled to get very near the edge of the pool and witness the conclusion of the episode. Whenever the duck was under the necessity of showing its head to breathe, the other bird would dart towards it, invariably too late, however; for the diver was far too experienced in the rough humour of the buzzard family at this game to come up twice near the same spot, unaccountably emerging from opposite sides of the pool in succession, and bobbing again by the time its adversary reached each place, so that at length the hawk gave up the contest and flew away, a satanic moodiness being almost perceptible in the motion of its wings. (37-38)

その姿が、アングルベリの人々とは違っていることをはっきりと表している当の婦人は、その違いがどんなものであるかをあまりはっきりと示すことなく、すぐに町から出て行った。そして、フルーム川の水によって灌漑されている牧草地を横切る有料道路をたどり、鉄道を渡って、やがて寂しいヒースの荒地に入った。彼女は、遠くの尾根の端すれすれに垂れ下がっている雲の裾を、上下のまぶたを細く合わせるようにして、射し込んでくる夕暮れの太陽の光を遮りながらじっと見据えるかのように見ていた。彼女は黄昏が迫り来る前に引き返そうとしたが、その時、自分のすぐ後ろの頭上の空に、激しい動きの音を聞いた。この散策を楽しんでいる婦人が見上げてみると、野生のカモが大変な勢いで飛んでいくのが見えた。そしてそのすぐ後ろには別の大きな鳥がいた。これは土地の人が見たら、これまで見た鷹の中でも一番大きなやつだと教えてくれたことであろう。この鷹は、自分が捕らえようとしている獲物に接近していた。それでカモは悲鳴をあげ、その悲鳴をさらに一段と大きく張り上げていたのだった。

エセルバータは、小犬がじゃれて吠えつき、追いかけるような早さで、衝動的に突然走り出した。その目的は、もしできれば、こんな小さな思いがけない自然界の必死の生存競争の結末というものを見届けようというものだったからだ。彼女の堂々とした気品は吹き飛んだ。しかし気品が消えたとしても許されたであろう。というのも、彼女の足の運びが突然指と同じくらい早くなるや、でこぼこ道を大変な弾みを付けた足取りで突っ走ったので、クモの巣よりもわずかに重いほどの身体であったにもかかわらず、ヒースが生えていないところでは、その靴のかかどがくっきりと的確に小さな D 字形を地面に押し印した。そしてヒースが生えているところでは、ヒースの小

枝をいびつに押し曲げてしまった。そして湿地の場所では素早いキスの音を立てて水を跳ね上げた。

周りの広々とした場所で、充分鳥たちの姿を見続けられるほど速く走ったのだが、彼女が突進した速さの割合は、二羽の鳥のそれとは比べものにならなかった。追っかけていたある地点では、カモが翼を上げたり下ろしたりするとき、羽ばたく羽の音が聞こえるほど近づいていた。カモがその敵から数ヤードしか離れていないように見えたとき、それが下の方に向かい、ほんの数秒地面からすれすれに飛行してから消えるのを見た。それを追いかけて鷹が降下したのだが、その時エセルバータは、白く輝く楕円形の静止した水面に気づいた。それは、ヒースの黒ずんだ平地の中ほどに、黄泉の国の空へと通じている穴のように見えた。

この大きな池の中へと、カモは飛び込んで姿を消した。あわてふためいて飛んで逃げ始めた時から、退避の場所としてこの池を目指していたのだ。興奮して息を切らせたこの走者は、まもなくこのすぐ近くにやって来たので、がっかりした鷹が、その獲物が再び姿を現すのを待ちかまえるかのように空中で羽ばたいて、旋回しているのが見られた。鷹はこの残酷な追跡ごっこに余念がなかったので、そっと忍び寄ることによって彼女は池の端のすぐそばまでたどり着き、そして、この出来事の結果を目撃できた。カモが、息をするために頭を見せる必要に迫られたときに必ず、一方の鷹はそれに向かって突進しようとしたが、いつも遅すぎた。というのも、潜り上手なカモは、この種の捕り物での侵略者一族の荒っぽい気質を十分に経験していたので、同じ場所に二度と近づかなかったからだ。そして、奇妙にも、続けて池の反対側から姿を現し、そして敵がそれぞれの場所に着くときまでには、再びさっと潜って姿を消していた。それについて鷹は、争いをあきらめて飛び去っていった。悪魔のような不機嫌さがその翼の動きにありありと示されていた。

ハーディのほぼ全作品に共通するテーマのひとつは、結婚であり、結婚相手の選択の如何にあるとあってよいだろう。ハーディの場合、動物性に根差す性に衝き動かされる男と女の恋愛を基軸として、人間個人としての性格の相違ばかりでなく、その男女が置かれている社会階級の規範や価値観、いわば社会的存在である人間の、その社会的な立場などが複雑に絡み合ってくる。そこにはまた、都会と田舎という地域性の違いや、境遇に関する教育レベルの違いや貧富の差なども含まれるが、そうした諸々の状況から浮かび上がってくるのは、ほとんど常に、衝動による

「結婚相手の誤った選択」(mismatching)⁵⁾の問題であり、「身分違いの結婚」(mesalliance)⁶⁾の問題であるといつてよい。『エセルバータの手』の前後の作品を眺めてみても、例えば、『緑樹の陰で』において、主人公 Fancy の結婚の迷いは、都会的なものと田舎的なものとの選択にあった。結果的に、自分と同じ田舎的な属性を持った Dick と結ばれるものの、彼女が都会的な属性を持った Maybold に一時的にせよ傾いて迷ったことは、彼に対して秘密にされる。ファンシーの衝動は、Mellstock の牧歌的な世界の中でいわば抑制されたといつてもよいだろう。『青い眼』(A Pair of Blue Eyes) において、Elfride の恋愛には、他の男たちとの恋愛の過去が常に影のようにまわりついて、彼女の現在の衝動的な恋愛に不吉な影を落とし、やがて悲劇の方向へと彼女を押し進めてゆく。『狂乱の群れをはなれて』では、田舎を体現する Oak が最終的に、衝動的な誤った結婚をした Bathsheba と再婚することによって、いわば田舎が勝利を収める構図となっている。『エセルバータの手』の次に連載発表した『帰郷』(The Return of the Native) においては、帰郷者 Clym に都会的な幻想を被いまもらせて眺めていた Eustacia は、価値観の違う彼との結婚を手掛かりとして、唾棄すべき呪わしい Egdon から脱出して都会 Paris へ行きたいと考える。エセルバータは、ある意味ではこのユーステイシアと同じで、結婚を、自分を含めた家族たちの社会的な階級を押し上げるという目的の手掛かりとしているのである。藤田繁氏のいうように、エセルバータの結婚は、相手を選ぶことによって歴史的な過去へもしっかりと根差した、由緒ある「家」を手に入れるという目的の手段となっているのである⁷⁾。

エセルバータは家庭教師としてペザウイン家に上がり、そこでその家の息子と恋に落ち、ペザウイン卿の反対を押し切って結婚するが、それによって彼女に好意を寄せていたクリストファー・ジュリアンを結果的に袖にってしまうことになる。物語の始まりの時点で、そこまでは既に過去の出来事となっているが、実はその過去の出来事において、エセルバータは、ペザウイン家の息子とクリストファーのふたりについて、結婚相手の選択を行なったといつてよかろう。本来ならば、この物語の枠組を超えて過去に遡った出来事が、ロマンスの物語としての中心となるべきものであろうが、物語の始まりの時点で、エセルバータは既に未亡人の若きペザウイン夫人となっているのである。こうした物語の構成には、『非常手段』(Desperate Remedies, 1871)の物語構成の名残りを認めることができる。

4人の求愛者とエセルバータを巡っての物語は、見かけ上は4人が身分ある若き「ペザウイン夫人」の「手」を求める物語であるのに、作品の題名では「エセルバータ」となっている点が、アイロニカルといえるだろう。前述したように、エセルバータはもともと召使の娘に過ぎず、「ペザウイン夫人」としてのエセルバータは、ペザウインの息子との衝動的な結婚によって作られた

いわば仮の姿なのである。物語冒頭の鷹と野ガモの追跡のシーンのイメージから考えれば、利口な野ガモが水面に顔を出したり引っ込めたりするように(38)、エセルバータは、その本来の素性と「ペザウィン夫人」としての自分の姿を現したり隠したりしているのである。

エセルバータは、家庭教師であった彼女に恋していたクリストファーとヒースの野で偶然に再会するが (Chap.1)、彼との再会は、彼女にとってはいわば過去の出現となる⁸⁾。彼を含めて4人の求愛者の中で、クリストファーは、エセルバータにとって、過去の自分のアイデンティティを、失われてしまったかつての自分を、偲ばせる存在となっているといえるだろう。ペザウィン家と同じような裕福な家柄であったジュリアン家 (もともと医者の家柄だが) は没落して家を失ってしまい、クリストファーは音楽で身を立てながら妹と二人でつつましい生活を送っている。そのクリストファーの現在の姿は、他でもないかつて家庭教師で身を立てていたエセルバータ自身の姿と重なっているのである。しかしながら、そのエセルバータのクリストファーとの「過去」は、『青い目』のエルフライドの場合とは違って、彼女の現在を脅かすものとはならない。むしろ、「ラウンド・キャラクター」(round character)として貴族夫人に変貌してゆくエセルバータの、過去の一つの側面を示す指標のようなものであるといえるだろう。

III

エセルバータが心から愛しているのは、他でもないこのクリストファーであるということは、物語の展開の発端となる彼女の匿名の詩集が、わざわざ彼のもとに送られていることからはっきりしており、また物語の中でも繰り返し言及されていることであるし、さらにまたストーリーの緊張を保つ上でも必要なことでもある。それではなぜ過去の時点で、エセルバータは結婚相手としてクリストファーを選ばず、ペザウィンの息子を選んだのであろうかという疑問がわいてくる。再会したクリストファーに対して、エセルバータは次のように言っている。

‘... You never knew half about me; you only knew me as a governess; you little think what my beginnings were.’ (40)

「・・・あなたは私のことを半分もご存知ではありませんでした。あなたはただ私のことを家庭教師としてしかご存じなかったのです。私の生い立ちなどほとんど思いもよらないでしょう。」

実際、エセルバータは、自分の出自を完全なほどに秘密にしているが、その彼女の秘密が、結婚相手として、クリストファーではなくてペザウインの息子を選ぶことには、さほど成り得ないであろう。もしそれが大きな障害となるとすれば、むしろペザウインの息子との結婚の場合にしか考えられないのである。ペザウイン卿の、息子とエセルバータの結婚に対する強い反対と怒りはそこにあったといってもよい。エセルバータは、最終的には年老いたマウントクレア卿と再婚することになるが、その決心は貴族である彼の財産と地位に基づいたものである。もし、彼女のペザウインの息子との結婚が、マウントクレア卿との再婚と同じ心理と打算でなされたものであったのなら、彼女にとって、結婚とは最初から上昇指向の手掛かりでしかなかったのだといえるだろう。ペザウインの息子との結婚も、医者の家柄であるジュリアン家とペザウイン家とを秤に掛けた、打算以外の何物でもなかったかもしれないのである。

エセルバータは、クリストファーとの再会の後、明らかに彼のことを念頭においたと思われる詩集を彼のもとに送る。そうすることによって、過去のほのかな恋愛のエピソードが現在に復活することになる。詩集が彼女の「手」によるものであることは、イニシャルの‘E’と詩の内容から、クリストファーには極めて明白なことであり、彼は彼女の「手」による過去を歌った詩によって、忘れていた過去の感情を呼び覚まされるのである。そうして純愛の細い一本の糸が物語全体に通ることになるが、その純愛は辛辣に眺めれば、エセルバータの策略めいたポーズに過ぎないといえるかもしれない。クリストファーの妹が女としての立場から兄に考えを述べているように、既婚夫人ならば当然すべきではないことをエセルバータはしてしまったのである。

‘Would it not be a singular thing for a married woman to do? . . .’ (48)

「夫のある女がそんなことをするのはおかしくはないかしら? . . .」

家を失って音楽で身を立てているクリストファーには、もはやエセルバータが求める経済力は無く、彼女は彼を結婚相手ではないと決めている。それにもかかわらず、詩集を送りつけたり、舞踏会での演奏にわざわざ彼を招いているのである(Chap.4)。ではなぜクリストファーにわざわざ詩集を送り付けて、彼をつなぎ止めようとしたのかということになるが、昔の恋心が蘇ってきたというばかりでなく、エセルバータに、妹の Picotee を彼と結ばせる意図が生まれたからではないだろうかということが考えられるだろう。なぜなら、妹に詩集の発送をさせれば、クリスト

ファーが、謎めいたイニシャル ‘E’ のついた詩集の送り主を捜し出そうとすることは当然ながら予測できるからである。その時に浮かび上がってくる人物は、もちろんピコティということになるはずである。姉であるエセルバータからすれば、初なピコティがクリストファーに夢中になるだろうということはある程度予測できることであるし、妹をクリストファーと結ばせるためには、彼を付かず離れずに引きとどめておかななくてはならない。こうしてクリストファーは、極当然のように詩集の送り主を捜し出そうとし、詩集を郵送したピコティがエセルバータの妹だとも知らずに、彼女と何度も顔を合わせる。その内に、ピコティはいつのまにか自分が彼を恋し始めていることに気づくのである (Chaps. 2-3)。

妹とクリストファーを結ばせることは、かつて彼を袖にしたことに対する代償的行為と考えることが出来よう。しかしながら、本来エセルバータには、野心的ともいえる上昇志向と経済上の理由を別にすれば⁹⁾、彼との結婚を思い止まる理由はないのである。彼女以外の家族は、ほとんど誰もが現在の境遇にある程度満足しているのであり、それ故エセルバータの家族のための犠牲的精神は、偽善的ですからある。彼女の父は、「もう37年以上も務めているが、・・・これは立派な仕事だ」(‘I have been in service now for more than seven-and-thirty years, . . . It is an honourable calling; . . .’, 217)と言ひ召使であることに満足している。兄の Solなどは、「お前は自分の階級に固守すればいい、俺たちは俺たちのを守る」(‘you keep to your class, and we’ll keep to ours.’, 134)と言ってエセルバータに対して強い反感を表明し、母も、エセルバータの考え出したロンドンでの生活に強い不安を示すのである。

‘. . . I am so uneasy about this life you have led us into, and full of fear that your plans may break down; if they do, whatever will become of us? . . .’ (174)

「・・・わたしは、おまえが私たちを引っ張り込んだ今のこの生活がとても落ち着かないんだよ、そして、いつかおまえの計画が失敗するんじゃないかと不安でいっぱいなんだよ。もし失敗したら私たちはいったいどうなるんだい?・・・」

家族の者全てを経済的にも身分的にも上に押し上げるという偽善に満ちた野心は、実は、結婚相手としてペザウインの息子を選んだことによって生じた、もはや後には引けないという心理が後押ししているものに他ならないであろう。いったん上流の社会を知ってしまった、「気位がとても高い」(So lofty — so very lofty!, 120)「自立心の強い」(one of the independent sort, 121)エセ

ルバータは、もう後戻りすることができないのである。そこに自己のアイデンティティを喪った者の姿を見ることが出来るが¹⁰⁾、それは次作『帰郷』に登場するクリムに悲劇的な様相を帯びさせて発展させられているといえる。

詩集を出したことが姑のペザウイン卿夫人の知るところとなり、怒りを買ってしまったエセルバータは、遺産相続の望みを断ち切られてしまう。それがために彼女は、ロンドンにおいて収入を得るべく、「物語の語り手」(Story-teller, 114)として朗読会を考え出す(Chap.13)。「若きペザウイン夫人」たるエセルバータは、上流の社会において軽蔑されることを恐れ自分の出自を秘密にせざるを得ないために、家族の者に自分とのつながりのことは決して口外せぬようにと箝口令を敷く。さらにロンドンに自分の家族を呼び寄せても、彼女は、身分ある貴婦人とその召使の関係を演出するのである(Chap.15)。彼女が「物語の語り手」として迫真の物語を語る姿は、彼女が実生活において「若きペザウイン夫人」を演じている姿と重なっているといえるだろう。物語りの「騙り」によって聴衆を迫真に満ちた虚構の世界に誘うように、彼女はその上流の社会という実生活において虚構の「若きペザウイン夫人」を演じることにより、4人の求愛者をその彼女が作り出した世界に誘っているのである。

経済力のないクリストファーは、結婚の相手としての候補からは外れてしまい、残るのは画家のレディウェル、成り上がり者のような廃馬屠殺業者ネイ、そして老人で品行の悪いマウントクレア卿の3人となるが、若い情熱に駆られて素性のよくない自分を妻にしてくれた、亡くなった夫と同じように、今度は老齡ということで素性にもはや構うこともないマウントクレア卿を選ぶことになるのである。クリストファーとの純愛というポーズの裏には、そして家族に対する葛藤と自暴自棄ともいえる自己犠牲の裏には、したたかともいえるまでの上昇志向の打算があり、召使の娘であるエセルバータの「手」は、まるで策謀家のそれのように、全ての裏に及んでいるように思われる。ただ彼女に対して多少斟酌すれば、彼女の策謀は、プライドと自立心の人一倍強い彼女が上流社会に身を投じたが故に、半ば無意識のうちに働いている自己保身の本能として生まれているものといえるかもしれない。

「数章からなるコメディ」(A Comedy in Chapters)というサブタイトルが付けられた、この『エセルバータの手』は、「ペザウイン夫人」の「手」を求めているながら、実は召使の娘でしかない「エセルバータ」の「手」を求めているに過ぎない皮肉と同時に、下層の人間であるしたたかな彼女の策略が「手」として縦横に張り巡らされていて、その「手」に翻弄される上流の4人の男たちの姿が滑稽に描かれているといえるだろう。その意味では充分にコメディとなり得ている。

IV

上流社会の人間たちが、「ペザウィン夫人」となっている召使の娘「エセルバータ」に惹かれ翻弄されという点で、風習劇を模したこの作品は、上流の社会に対する痛烈な皮肉ともなっているといえるだろう。女好きの執拗なマウントクレア卿が、結局はエセルバータの「手」を受けるが、物語の冒頭での鷹と野ガモの追跡の場面で暗示される、エセルバータと4人の男たちの追跡のイメージは、結末ではむしろ逆にエセルバータが鷹のイメージになっていると考えることができる¹⁰⁾。というのも、愛人を持つマウントクレア卿に捕らえられたはずのエセルバータは、結婚後彼を押えつけて支配し、屋敷内の合理化を徹底して一切の無駄を無くしてしまうのである。捕らえられたはずのエセルバータに、逆に押えつけられてしまう老齢のマウントクレア卿の姿は哀れなほどに滑稽なものとなっている。Joe Fisherが触れているように、結婚後のその二人の生活の変化、支配関係の変化に、社会構造の変化を重ねて読み取ることも可能であろう。衰退してゆく貴族階級が、勢力を得てきた下層の階級の人間に入り込まれて、上下の構造が逆転してしまうというのである¹¹⁾。

しかしながら、そうした社会構造の逆転のパターンの前に、階級を超えてうごめいている、男と女の関係の根底にある性に基づいたダイナミズムを無視するわけにはゆかないだろう。エセルバータがあらゆる年齢層の様々な男たちの目を惹くのは、彼女が捉え処のない個性を持つ才色兼備の若い女性だからである。彼女が、家庭教師として洗練された女性となったのは、男たちのおかげであるといってもよい。

‘... it is through her being of that curious undefined character which interprets itself to each admirer as whatever he would like to have it. Old men like her because she is so girlish; youths because she is womanly; wicked men because she is good in their eyes; good men because she is wicked in theirs.’ (92)

「・・・そしてそれぞれの賞賛者が勝手に描くどんな人物にでも、自分を演出してみせるのは、彼女がああ奇妙なはっきりしない性格を持っているためですわ。老人たちは、彼女がまるで少女のように子供っぽいから彼女のことが好きだし、若い人たちは、彼女が大人の女らしく見えるから好きだし、よこしまな男たちには、彼女が彼らの目には善良な人間に見えるから好きだし、善良な男たちには、彼女が彼らの目には

悪く映るから好きなのですよ。・・・」

She became teacher in a school, was praised by examiners, admired by gentlemen, not admired by gentlewomen, was touched up with accomplishments by masters who were coaxed into painstaking by her many graces, and, entering a mansion as governess to the daughter thereof, was stealthily married by the son. (33)

彼女は学校の先生になり、審査員にほめられ、紳士たちに賞賛されたが、淑女たちには賞賛されなかった。彼女の多くの魅力に惹かれてわざわざ自ら進んで尽くしてくれた男性教師たちのおかげで、多くのたしなみを身に付け、そしてさるお屋敷のお嬢さんの家庭教師となって住み込み、その息子と密かに結婚したのであった。

生まれ育ちにもかかわらず、彼女の美貌と才能は、最初から上流社会の、特に男の注意を惹きつけていたのである。ペザウインの息子が親の反対を押し切って彼女と結婚をしたのもそのためだからであり、衝動に駆られ求愛する男たちは、彼女が心配しているほどに彼女の秘密である生まれとその家族のことを意に介そうとはしない。4人の上流社会の求愛者たちが、彼女を求めるのは、彼女の「魅力」(many graces) のためであって、下層社会の人間の目からすれば、上流社会の男たちといえども、階級には関わりのない女性の根源的な「魅力」にいつも簡単に振り回されてしまう姿は、滑稽さにしか映らないのである。そのエセルバータの「魅力」が、その才能にも増して性的な「魅力」であることは容易に察しがつく。男性原理が中心であるともいえる上流社会で、エセルバータが、ちょうど Defoe が描いた『モル・フランダーズ』(*Moll Flanders*) の主人公モルのように、その才知と女としての「魅力」によって男たちを操っているのである。求婚を受けるエセルバータの「手」が、いつのまにか男たちを操る「手」に変貌しているのである。また、アイデンティティの喪失者としてのエセルバータが、その「手」によって、結婚によって、自分のアイデンティティを得ようとしているとも考えることが出来るだろう。結婚受諾の「手」は、「手」を求めて集まる男たちの中から選ばれた者に差し延べられるが、そうして決まる結婚相手の男によって自分の身分や地位が決まってしまうのであり、その意味ではフェミニズムの問題にも関わる近代的な問題を孕んだ作品であるともいえる。「人生は戦いだ」(*Life is a battle*, 136) と考えるエセルバータは、挫けそうになりながらも、入ってしまった上流の社会の中で、才知を働かせて、マウントクレア卿夫人としての地位を勝ち得たのだといえるだろう。

連載物の「うまい書き手」(a good hand)たるハーディは、その「手」(hand)によって『エセルバータの手』という喜劇作品を生み出し、上流社会の上品ぶりや偽善性、俗物性を揶揄しているともいえる。作品中、エセルバータは、デフォーの作品は「語り」によって素晴らしい迫真性を生み出すと述べているが¹³⁾、このエセルバータのように、ハーディは、連載という「語り」によって、読者にいわば「騙り」を仕掛けているのである。エセルバータの「手」は、ハーディの「手」でもあり、エセルバータがその「手」によって、自分の素性を韜晦し続け、4人の求愛者たちを翻弄したように、そして、廃虚と化した Corvsgate Castle のイメージがだぶる旧貴族の権化たるマウントクレア卿と結婚し彼を支配してしまったように、ハーディもまたその「手」による作品によって、旧の観念や道徳律が支配する偽善に満ちた読書界に挑戦しようとしたともいえるだろう¹⁴⁾。

1) テキストは Hardy, Thomas. *The New Wessex Edition, The Hand of Ethelberta*. London and Basingstoke: Macmillan, 1976 を使用。本文中の引用は全てこの版に依る。

2) “It is surely wrong to isolate the lesser novels as separate and distinct, as aberrations and failures. They play an essential part in the dynamic process of the development of Hardy’s fiction, and each stage of his career contributes to the integrity of the whole. To exclude the seven less successful novels is to distort his career and to disguise the interpenetrating unities of his fiction.” *The Neglected Hardy: Thomas Hardy’s Lesser Novels*. London and Basingstoke: Macmillan, 1982: 3.

3) Purdy, Richard Little and Millgate, Michael (ed.). *The Collected Letters of Thomas Hardy, vol.1, 1840-1892*. Oxford: Clarendon Press, 1979: 28.

4) Introduction to *The New Wessex Edition, The Hand of Ethelberta*, 15-27.

5) この言葉は、『塔上の二人』(*Two on a Tower*)第39章や『貴婦人たちの物語』(*A Group of Noble Dames*)中の第3話「ストーンヘンジ侯爵夫人」(‘The Marchioness of Stonehenge’)などにおいて使われている。

6) Hardy, Thomas. ‘Barbara of the House of Grebe’, *A Group of Noble Dames*. London: Macmillan, 1972: 65.

- 7) 「エセルバータにとっては、いかなる家に住みつくかまでが問題であった」、『エセルバータの手』『熱のない人』—ハーディにおける〈今日〉の問題—、大沢衛・吉川道夫・藤田繁編。『20世紀の先駆者トマス・ハーディ』東京：篠崎書林、昭和53年：199。
- 8) “. . . : out of the past comes Christopher Julian, a former sweetheart, into Ethelberta’s present.’ Hornback, Bert. *The Metaphor of Chance: Vision and technique in the Works of Thomas Hardy*. Athens: Ohio University Press, 1971: 57.
- 9) “She is the most worldly, ruthless and ambitious of all Hardy’s heroines, certainly more dangerous than the dissipated old aristocrat who is her adversary.” Taylor, 64.
- 10) 「ハーディが常に問題にしたのは、アイデンティティであった。」藤田繁、198。
- 11) ‘In short, Ethelberta is to be associated with both duck and hawk, for she is not only the pursued (by no fewer than four admirers) but also the pursuer (of knowledge, of fame, of a rich husband).’ Casagrande, Peter J. *Unity in Hardy’s Novels*. London and Basingstoke: Macmillan, 1982: 122.
- 12) *The Hidden Hardy*. London and Basingstoke: Macmillan, 1992: 63-81.
- 13) “Now did you ever consider what a power De Foe’s manner would have if practised by word of mouth? Indeed, it is a style which suits itself infinitely better to telling than to writing, abounding as it does in colloquialisms that are somewhat out of place on paper in these days, but have a wonderful power in making a narrative seem real.” 114-115.
- 14) “If Hardy’s professional and social aspirations are indeed displaced on to Ethelberta, he offers a clear justification of his financial project here: the aim of successful deception is, quite straightforwardly, to intrigue your way into the Structure at the highest possible level and then exercise as much control as possible. In this sense Ethelberta’s acceptance, for practical purposes, of the existing structure and her strategy of corrupting it by making herself a desirable commodity exactly mirror Hardy’s novelistic practice.” Fisher, 80.

第5章 歴史小説に倣って—「窓」のイメージ—

『ラッパ隊長』(*The Trumpet-Major*, 1880)

I

Thomas Hardy は、1895年版の『ラッパ隊長』(*The Trumpet-Major*)につけた序文で、この作品について次のように述べている¹⁾。

The present tale is founded more largely on testimony — oral and written — than any other in this series. The external incidents which direct its course are mostly an unexaggerated reproduction of the recollections of old persons well known to the author in childhood, but now long dead, who were eye-witnesses of those scenes.

この物語は、他の一連の作品に比べて多くが証言一口述及び記述の証言に基づいたものである。物語の進行を方向付ける外的な出来事は、子供の頃に著者がよく知っていて、そうした出来事を実際に目にした、今では亡くなって久しい老人たちの思い出を、もっぱら誇張せずに再現したものである。

これに従えば、この作品は、Overcombe という小さな、時代の流れからは取り残されがちな閑閑な村において、あるいはその村を取り巻く地域において繰り広げられる、多少コミカルでかつペイソスに充ちた事件や逸話を筋立てとした物語であるということになる。後の Napoleon を主人公とした壮大な叙事詩『霸王たち』(*The Dynasts*, 1903-4, 1906, 1908)へ発展したとも思われる、イギリスへナポレオンが侵攻するという危機下にあった1804年頃の時代がこの物語の背景の時間設定となっている訳であり、物語中に描かれる国王 George III世の Budmouth (実名は Weymouth) 滞在、Nelson 提督の乗る Victory 号が Trafalgar へと出発し Portland の沖合いを通過するという出来事、ハーディの傍系の祖先にあたるハーディ艦長の登場、といったような、実際の歴史上の事柄を交えて繰り広げられるこの物語は、さながら Walter Scott の「歴史小説」(romance)の趣を持ち、Irving Howe が言うように、娯楽性をもっぱら追求したものとなっている感がある²⁾。しかしハーディが序文で述べた言葉について、注意しなければならないのは、素材が史実に基づいたものや、実際に生きていた老人たちの記憶しているエピソードではあっても、

物語そのものは、「再現」(reproduction)と言う名目のもとに、著者ハーディという語り手のフィルターを通して想像され創出された虚構の世界に他ならないということであろう。当時の読者の好みに応えるべく、史実を重視して娯楽性を追求する「歴史小説」という体裁を取りながらも、ハーディが目指していたものは、前作の『帰郷』(*The Return of the Native*, 1878)を受け継いだ、案外に芸術性の高いものであったろうと思われる³⁾。ハーディは後に全作品を分類した時、すなわち1912年に、この作品を‘Romances and Fantasies’の範疇に入れているが、ここで、この「ロマンス」という言葉、あるいはその概念に注意しながらあらためてこの作品を読んでみると、ロマン主義の流れを汲む特徴的な要素をいくつか読み取ることができる。第1章の章題“*What was seen from the Window over the Down*”にある「窓」と、その窓辺に座って外を眺めている Anne Garland の姿に着目し、それをキー・イメージとして作品全体を眺めてみると、今まで比較的评价の低かったこの作品に新たな側面が浮かび上がってくるように思われる。

II

第1章において、ある晴れた夏の日の朝、アン・ガーランドは敷物の毛糸の長さを測りながらしばし手を休めて退屈そうに窓の外に目をやっている。窓の外には彼女の家ともなっている、Loveday の水車のある粉挽小屋の一部とそれを囲む庭、そして水をたたえた水車用の貯水池が見え、水がそこからあふれて流れ出している。さらにその彼方には牧草地が広がっている。

On a fine summer morning, when the leaves were warm under the sun, and the more industrious bees abroad, driving into every blue and red cup that could possibly be considered a flower, Anne was sitting at the back window of her mother's portion of the house, measuring out lengths of worsted for a fringed rug that she was making, which lay, about three-quarters finished, beside her.

The work, though chromatically brilliant, was tedious: a hearth-rug was a thing which nobody worked at from morning to night; it was taken up and put down; it was in the chair, on the floor, across the hand-rail, under the bed, kicked here, kicked there, rolled away in the closet, brought out again, and so on, more capriciously perhaps than any other home-made article. Nobody was expected to finish a rug within a calculable period, and the wools of the beginning became faded and historical before the end was reached. A sense of this inherent nature of worsted-work rather than idleness led Anne to look rather frequently from the open casement.

Immediately before her was the large, smooth mill-pond, over-full, and intruding into the hedge and into the road. The water, with its flowing leaves and spots of froth, was stealing away, like Time, under the dark arch, to tumble over the great slimy wheel within. On the other side of the mill-pond was an open place called the Cross, because it was three-quarters of one, two lanes and a cattle-drive meeting there. It was the general rendezvous and arena of the surrounding village. Behind this a steep slope rose high into the sky, merging in a wide and open down, now littered with sheep newly shorn. The upland by its height completely sheltered the mill and village from north winds, making summers of springs, reducing winters to autumn temperatures, and permitting myrtle to flourish in the open air. (38-39)

よく晴れたある夏の日の朝のこと、日差しを受けて木の葉は熱く火照り、働き者のミツバチはいつもより忙しく動き回っていて、たぶん花だと思ってか、赤や青のカップの中に飛び込んだりしていた。アンは母が借りている部屋の裏窓のところに座って、作りかけている縁飾りのついた敷物の毛糸を測っていた。その敷物は4分の3ほど仕上がっていて彼女のそばに置いてあった。それは、彩りはあざやかなものであったけれども、その仕事そのものは退屈なものだった。炉の前に置く敷物というものは、朝から晩まで休みなく作っているというようなものではなく、たぶん家庭で作るどんなものにもまして、気まぐれに手に取られたと思うとまた下に置かれたり、椅子に置かれてみたり床に置かれたり、手すりに引っかけられたり、ベッドの下に突っ込まれたり、あっちこちに足蹴にされたり、ぐるぐる巻きにして押入にしまわれたり、また引っ張り出されたりするのだった。敷物が出来上がるのに、どのくらいかかるかを予想できる人は誰もいなかったし、出来上がるまでに、初めの方は色あせて古びた感じになってしまうものだった。アンは開いた窓からかなりひんぱんに外を眺めていたが、それは彼女が怠けていたというよりは、こういう仕事が本来持っている今言ったような性質のためだった。

彼女のすぐ目の前には、大きな水車用貯水池が満々と水をたたえ、溢れたその水は生け垣や道路の方に流れていた。その水は流れる木の葉や泡を浮かせ、建物の暗いアーチの下にまるで「時間」のように忍び込み、中の濡れてぬるぬるした大きな水車に流れ落ちていた。貯水池の向こう側には、十字路と呼ばれる広場があった。というのは、そこは、1本の道の4分の3ほどのところで、ふたつの小道と牛を追う道が交わ

っていたからである。ここは周りの村々にとって共通の会合場所兼競技場になっていた。その後ろに険しい坂道が高く天まで上がっていて、広く開けた草原の中に消えていた。そこには、今毛を刈られたばかりの羊が点々と散らばっていた。その草原は高いため、完全な盾となって粉屋やその村を北風から守っていた。そこでは春は夏の、冬は秋の気温になってテンニンカが野外で繁茂するのだった。

窓辺のアンの目に映っているものはいかにも長閑な、典型的な牧歌の風景と言えるだろう。彼女の視線の動きに従って、読者の目は、眼下の水車用の貯水池からその向こう側の十字路のある広場の一部、さらにその向こうに広がる羊の点在する牧草地を経て、村を取り囲む遠景の高地に誘われる。こうしたアンの視線の動きから生み出される遠近法によって明らかにされるものは、エデンの園にもたとえられるひとつの理想風景に他ならない⁹⁾。このオーヴァークームの村は、上の引用文からもわかるとおりに囲まれた、いわば閉ざされた世界となっている。この世界においては、外界の自然の厳しさは高地(upland)によって遮られ、いかなる季節にあってもそこに住むもの、そこに棲息するものにとっては比較的恵まれた世界になっているのである。地勢的に閉ざされたこの村は、さらに社会情勢の変化という、同時代の歴史的な時間の流れからも遮断されてほぼ閉ざされた世界となっており、村の外で起こる社会的な出来事のニュースも、2週間近く遅れてやっと一つの新聞によりこの村の住人たちにもたらされるのである。

At this time in the history of Overcombe one solitary newspaper occasionally found its way into the village. It was lent by the postmaster at Budmouth (who, in some mysterious way, got it for nothing through his connexion with the mail) to Mr Derriman at the Hall, by whom it was handed on to Mrs Garland when it was not more than a fortnight old. (70)

オーヴァークーム村の歴史でこの時期には、唯一の新聞が時折り、この村にどうにかたどり着くのだった。この新聞は、バドマス郵便局長から（郵便の関係で、何か秘密めいたやり方で、ただで手に入れていたのだが）邸のデリマン氏に渡され、せいぜい2週間ほどのうちに、デリマン氏からさらにガーランド夫人の手許に届いたのである。

地勢的に、そして時間的にも閉ざされたこの村において、アンとその母 Martha Garland が寄寓しているラヴディの粉挽小屋も、「生け垣」(hedge)のある庭で囲まれたいわば閉ざされた世界を

形成している。さらにまたアンたちの居住している部分も、ラヴディの居住部分からは「仕切り」(partition)によって隔絶されて、閉ざされた世界を形成しているのである。‘Garland’ という姓も、「取り囲む」意味の ‘gard’ と「土地」を表わす ‘land’ から創られたものであろうと推測してもあながち間違いではあるまい。しかしながら、二重、三重に入れ子細工のようになった世界は、完全に閉ざされた世界になっているわけではなくて、外界と通ずる部分を必ずといってよいほど持っている。言うまでもなくアンが外を眺めている「窓」は外に通じており、その他にも、この部屋のある家には、ドアや庭に通ずる小道などが備わっている。外に見える「十字路の広場」(the Cross)は、村のあちこちばかりでなく外にも通じている道の存在を表わしている。さらに、この村にもたらされる新聞は、外部の社会に開かれた時間的な窓の機能を果たしているのである。こうした外部に通じた部分から、それぞれの閉ざされた世界に、外部からの侵入、あるいは内部から外部への侵入が起こるのだと言っていいだろう。あふれる水は生け垣を経て道路へと「侵出しており」(intruding)、さらに「忍び寄るように」(stealing away)水門のアーチの下に、さらに水車へと流れ込んでいる。こうした ‘intrude’、‘steal’ という語によって、ここの閉ざされた世界が、完全に閉ざされ遮断された空間とはなっていないことが明らかにされているのである。また、それぞれの閉ざされた世界の内部は決して恒常的な世界ではなく、最初の引用でもわかるとおり、そこは時間的な変容を被る世界となっている。アンが測っている毛糸の長さは、藤井繁氏も指摘するように、『霸王たち』に登場する、時間を紡ぐ歳月の精を思い起こさせる⁹⁾。毛糸が「色あせて時代がかっている」(faded and historical)のも時間の経過による変容を示している。貯水池からあふれて流れ出している水は、「時のように」(like Time)という直喩から、時間の流れそのものと、時間による変容を象徴するものに他ならないことがわかる。その流れの上に浮かぶ「落葉」(leaves)や「泡」(spots of froth)は、時の流れのままに流される人間の姿を思わせてもいる。しかしながら、外界から隔てられてはいても、この世界にはやはり四季の移り変わりは存在しており、その中で繁茂する「ギンバイカ」(myrtle)は、この世界の中で繰り上げられる男と女の愛の象徴でもあり、かつまた、避けることのできない死を暗示するものであろう¹⁰⁾。さらにまた、「十字路の広場」(the Cross)はそうした男と女の出会い、人と人との出会いと交渉を暗示するものでもある。

この理想風景の世界が時間の作用を受けて変容する事は、さらに、粉挽場の小麦の細かな粉が、アンたちの居住部にいつのまにか侵入していることによっても表わされている。

Occasionally, when the miller was bolting, there was added to these continuous sounds the cheerful

clicking of the hopper, which did not deprive them of rest except when it was kept going all night; and over and above all this they had the pleasure of knowing that there crept in through every crevice, door, and window of their dwelling, however tightly closed, a subtle mist of superfine flour from the grinding-room, quite invisible, but making its presence known in the course of time by giving a pallid and ghostly look to the best furniture. (38)

その粉屋がふるい分けをしている時には、時折、絶えず聞こえてくる音の他にホッパのカチカチという陽気な音加わるのだった。それが一晩中続く時以外は、彼女たちの眠りを妨げるようなことはなかった。そうしたことよりもとりわけ知るにつけて楽しいことには、どんなにきちんと閉めておいてもその住まいのあらゆるすき間やドアや窓を通して、粉ひき場からきめの細かい粉の薄い霧が忍び込んでくるのだった。それはまったく目には見えないのだけれども、時が経つにつれて最上の家具が青白く幽霊みたくに見えてくるのでそれとわかるのだった。

小屋の外にある貯水池の水が周囲に侵出してゆくように、ここではきめの細かな小麦の粉が、アンの世界に侵入し、いつのまにか時間の経過としての存在を主張しているのである。こうした水や小麦の粉のイメージを用いた描写により、それぞれの閉じられた世界は、その内部の時間においてばかりでなく、外部の時間—歴史を刻む大きな時間の侵入をも受けて変容することが表わされていると言えるだろう。さらに、最上の家具に「青白い亡霊のような様相」(a pallid and ghostly look)を与えるという描写によって、ここでも時間による変容が、死も含んでいることが暗示されていると考えられる。

アンたちが住んでいるラヴディの粉挽小屋の描写についても同様なことが言える。小屋の一方—つまりラヴディの居住している側は、使い古されたという様子で川の方にずり落ちそうになっており、もう一方の部分は蔓で被われているのである。

Overcombe Mill presented at one end the appearance of a hard-worked house slipping into the river, and at the other of an idle, genteel place, half-cloaked with creepers at this time of the year, and having no visible connexion with flour. It had hips instead of gables, giving it a round-shouldered look, four chimneys with no smoke coming out of them, two zigzag cracks in the wall, with several open windows, with a looking-glass here and there inside, showing its warped

back to the passer-by;

.....

In the court in front were two worn-out millstones, made useful again by being let in level with the ground. Here people stood to smoke and consider things in muddy weather; and cats slept on the clean surfaces when it was hot. In the large stubborn-tree at the corner of the garden was erected a pole of larch fir, which the miller had brought with others at a sale of small timber in Damer's Wood one Christmas week. It rose from the upper boughs of the tree to about the height of a fisherman's mast, and on the top was a vane in the form of a sailor with his arm stretched out. When the sun shone upon this figure it could be seen that the greater part of his countenance was gone, and the paint washed from his body so far as to reveal that he had been a soldier in red before he became a sailor in blue. The image had, in fact, been John, one of our coming characters, and was then turned into Robert, another of them. This revolving piece of statuary could not, however, be relied on as a vane, owing to the neighbouring hill, which formed variable currents in the wind. (44-45)

オーヴァークーム水車小屋の一方の端は、使い古された家という様子で川の方にずり落ちそうになっていた。その反対側の端は、この季節に多いつる草に半分覆われていて、粉とは一見何の縁もなさそうに見える、使用されていない上品な場所、という様子だった。その家は、切り妻ではなく、すみむねになっていて、そのため猫背のような形に見える、煙の出ていない4本の煙突、壁にはジグザグの割れ目があり、開け放たれた窓がいくつかあった。内側にはあちこちに姿見が置いてあって、通行人にそのゆがんだ後ろを見せていた。

.....

前庭には使い古した石うすがふたつ、地面に平らに置いてあって、もう一度利用できるようになっていた。曇った日には、みんながここに立って煙草を吸ったり考え事をしたりしたし、暖かい時には、表面のきれいな石うすの上でネコが昼寝をするのだった。庭の片隅にある大きなリンゴの木には、カラムツモミの棒が立ててあったが、これはこの粉屋が、あるクリスマスに、ディマー材木店で木ぎれの売り出しがあった時に他のものといっしょに買ってきたものだった。棒は、この木の上の方の枝から漁船のマストの高さぐらいに立っていて、そのてっぺんには、腕を広げた船乗りの形を

した風見が付いていた。この人形に太陽が照ると、顔の大部分がなくなってしまっていることや、体に塗られた色が雨に洗われてしまって、青い船乗りになる前には赤い服の兵士の像だったということがわかった。この兵士の像は、実は、ジョンという、われわれがこれからお目にかかることになる登場人物の一人なのであり、塗りかえられた船乗りの方が、もう一人の重要な人物であるロバートなのだった。けれども、近くの丘が風の向きをいろいろ変えてしまうので、この回転する彫像は、風見としてはあまり信用できなかった。

こうした粉挽小屋の描写によっても、この閉ざされた世界の内部においては時間による変容が進行していることが表わされているが、ここではそればかりでなく、これまでの過去の時間による変容が、未来の変容についての暗示ともなっている点に注意する必要がある。庭に立っている木のてっぺんに取り付けられている人の形をした「風見」(a vane)は、この後登場して来るふたりの人物である、ラヴディの息子たち、34才の John と28才の Robert(or Bob)の、少年期と大人となった現在との間の時間の経過を物語っている。その上に語り手は、その風見つまり人形が、最初ジョンの姿であったのに、後にロバートの姿に変えられたという経緯に言及することによって、アンをめぐる兄弟ふたりの恋愛の葛藤、そしてすり替わってゆく有り様を暗示しているのである。しかもその風見の向きがあまり信用できないということが、アンに対するロバートの思いが一定していないことを暗示している⁷⁾。このようにハーディは、過去における変容が、その後生ずる変容において繰り返されることを暗示しようとしているのだと言ってもよからう。過去の中に未来を暗示しているのである。

オーヴァークームの粉挽小屋が閉ざされた世界を形成しつつ、外部の世界との接点となる開口部を持っているのに対して、小地主 Derriman 老人の住む Oxwell Hall は、外部を拒んで頑なに閉じ込めようとする世界を表わしていると考えられる。しかしオーヴァークームの粉挽小屋と同様に、デリマン老人の住むオックスウェル邸も時間による変容を受けて古びた屋敷となっている。

The rambling and neglected dwelling (=Oxwell Hall) had all the romantic excellencies and practical drawbacks which such mildewed places share in common with caves, mountains, wilderness, glens, and other homes of poesy that people of taste wish to live and die in. Mustard and cress could have been raised on the inner plaster of the dewy walls at any height not exceeding three feet from the floor; and mushrooms of the most refined and thin-stemmed kinds grew up

through the chinks of the larder paving. As for the outside, Nature, in the ample time that had been given her, had so mingled her filings and effacements with the marks of human wear and tear upon the house, that it was often hard to say in which of the two or if in both, any particular obliteration had its origin. The keenness was gone from the mouldings of the doorways, but whether worn out by the rubbing past of innumerable people's shoulders, and the moving of their heavy furniture, or by Time in a grander and more abstract form, did not appear. The iron stanchions inside the window-panes were eaten away to the sides of wires at the bottom where they entered the stone, the condensed breathings of generations having settled there in pools and rusted them. The panes themselves had either lost their shine altogether or become iridescent as a peacock's tail. In the middle of the porch was a vertical sun-dial, whose gnomon swayed loosely about when the wind blew, and cast its shadow hither and thither, as much as to say, 'Here's your fine model dial; here's any time for any man; I am an old dial; and shiftiness is the best policy.'

(71-72)

このだだっ広い、人に顧みられない住まいは、ロマンティックな美点と実際的な欠点をすべて持っていた。その美点と欠点は、このようなかびの生えた場所にも、洞窟や山、荒野、峡谷、その他、趣味の人がそこに生き、そこで死にたいと願うような詩的な場所にも共通にあるものだった。床から3フィート以上離れた所でさえなければ、どんな高さの所でも、この露の付く壁の内部のしっくいの中に、カラシナとコシヨウソウを栽培することができたし、食料貯蔵室の舗床の割れ目からは、最上の茎の細いキノコが伸びていた。外回りについて言えば、「自然」が、与えられている余りほど十分な時間の中で、家にヤスリをかけたりそれを削ったりする作用と、人間が家を裂け損じさせた跡とが、余りにもよく混ざり合っていたので、自然と人間とふたつのうちでどちらが、あるいはもし両方であったとして、どんな特定の削除作用がもとになっているかは決められないことがしばしばだった。鋭い角はすり減って戸口の繰り形から消えていたが、数え切れない人々の肩が通ってこすられたり、重い家具の移動でこすられたためなのか、あるいはもっと大規模で不可解な形で、「時」によってこすられすり減らされたのか、そのどちらかはわからなかった。窓枠の内側にある鉄の支柱は、土台石に入っている下の部分が腐食して針金のように細くなっており、幾世代にも及ぶ息づかいが凝縮されてそこにたまり、その支柱をさびさせたのだった。

窓ガラスそのものは、その光沢をすっかり失っているか、あるいはクジャクの尾のように虹色を放っていた。玄関の真ん中には立て形の日時計があって、その指示針は風が吹くとだらしなく揺れ、その影をあっちこっちへと投げていた。まるで「あなたのすてきな模範時計、どなたさまにもお好きな時間を、私は古びた日時計、ずるさこそは最高の策略」と言わんばかりに。

ロマン主義の精神と散文の持つ写実性を結合させた「歴史小説」—ロマンズ—において、常套的な道具だてとして見られる、「洞窟」(caves)、「山」(mountains)、「荒野」(wildernesses)、「谷」(glens)などといったものに通ずる雰囲気を用意した、ほとんど廃虚の城といってもよいこの屋敷は、その住人デリマン老人と、物語の終局部での彼の死の姿(Chap.40)を考え合わせれば、歴史小説の体裁を取ったこの作品の中で、一種の文学論の意味合いをも帯びているとも受け止めることができるかもしれない。「ロマン的な長所」(romantic excellencies)と「実際的な欠点」(practical drawbacks)を用意したこの屋敷は、ある意味では歴史小説という文学形式の持つ長所と欠点を示してもいるのである。

この屋敷にも「ドア」や「窓」といった開口部を示すものがあるが、デリマン老人にとっては、その開口部である「ドア」や「窓」は外を見張るもの、万一危機が迫って来るようなことがあれば即座に閉じてしまうべきものである。たとえば、アンが尋ねていってもデリマン老人は、用心深くドアを1インチほど開けるだけで、決して簡単には開けようとはしない。

A slight noise was heard inside, the door opened about an inch, and a strip of decayed face, including the eye and some forehead wrinkles, appeared within the crevice. (72)

内側でかすかな物音がすると、その戸がおよそ1インチほど開き、そのすき間に、目と何本かの額のしわだけが見えるしなびた顔の細長い一部が見えた。

財産を狙う甥 Festus から財産を守るために、デリマン老人は、日頃から用心深く屋敷を閉ざしているのである。さらに彼は、フェスタスを恐れて、お金や書類、遺書を「ブリキの箱」(tin box)に入れてアンに預けたりもするが(Chap.24)、そうした彼の姿は、ナポレオンの侵攻に対して防備を堅めるイギリスの姿でもある⁹⁾。老人の財産を狙うフェスタスがナポレオンのパロディであることは言うまでもない⁹⁾。

ラヴディの粉挽小屋と、デリマン老人の屋敷は、ともに閉ざされた世界を表わしながらも、それぞれ外部からの侵入を受けて変容する世界と、頑なに閉ざそうとした挙げ句の果てに殻だけを残して消えてゆく世界を表そうとしていると言ってもよい。そうした、典型的な理想風景や牧歌的な風景の中心であるラヴディの粉挽小屋と、ロマンスの典型的な道具だてを象徴するデリマン老人の廃虚のような屋敷とを2極としたオーヴァークームの世界に、さらに、刻々と変化する時勢の象徴である「竜騎兵連隊」(the Dragons)と「義勇農騎兵隊」(the yeomanry)の野営地が、第3の極として侵入するのである(Chaps.1-2)。アンは、自分の部屋という安全な空間の中にいながら、窓を通して、その外に展開されるこうしたオーヴァークームの世界に起こる変化を眺めるが、アンの視点に寄り添った作者の目と読者の目は、またある意味では、作品という窓を通して、窓辺で外を眺めるアンの姿を眺めているのである。そしてこの村にできあがった3つの極は、「無垢な娘」(innocent girl, 68)、「未熟な娘」(half-formed girl, 58)であるアンの、意識の中での3つの極ともなっているのである。

III

アンが眺める窓の外に、数人の兵隊たちが現われ、やがてこの村の粉挽小屋の近くに、ラヴディの長男ジョンを最高位であるラッパ隊長とする、竜騎兵連隊が野営することがわかる(Chaps. 1-3)。ナポレオンのイギリス侵攻の危機という社会的不安、語りの時点からすれば、そしてそれを読む読者の時点からすれば、過去の歴史の一つの局面のそのごく一部が、アンの目の前に展開することになるのである。そして竜騎兵連隊と、フェスタスの属する義勇農騎兵隊がこの村で野営するということは、外部の世界からの侵入であり、それはまた同時に、窓辺のアンの意識の中へ、外部の世界が侵入することでもある。

竜騎兵連隊の野営を知った夜、アンは早めに休むが、ベッドにはいる前に窓辺にゆき、カーテンを持ち上げ外を眺める。

That night Anne retired early to bed. The events of the day, cheerful as they were in themselves, had been unusual enough to give her a slight headache. Before getting into bed she went to the window, and lifted the white curtains that hung across it. The moon was shining, though not as yet into the valley, but just peeping above the ridge of the down, where the white cones of the encampment were softly touched by its light. (49)

その夜アンは早く床についた。その日の出来事はそれ自体楽しいものではあったけれど、あまりにいつもと変わった経験だったために軽い頭痛を覚えたのだった。ベッドに入る前に彼女は窓の所に行って、かけてある白いカーテンを上げてみた。月が照っていた。まだ谷間に差し込んでいなかったけれど、草原の尾根の上からほんの少しのぞいていた。草原には野営の白い円錐形のテントが並び、月の光がその上に優しく降り注いでいた。

ナポレオンがイギリスに侵攻するという危機感をもたらした社会情勢の変化、そのためにのんびりとしたオーヴァークームの村に軍隊が野営するという出来事も、アンとその母親、あるいはほとんどの村人たちにとっては、華やかで見事な「見もの」(spectacle, 41)に過ぎない。兵隊を初めて目にしたときもアンは、「お母さん、お母さん、ちょっと来て、ほらとつてもきれいよ」(Mother, mother; come here! Here's such a fine sight!, 40)と声をあげ、一方母親のマーサでさえも、「軍隊が来たのだから、いちばんいい帽子を被った方がいいかしら」(She thought there was reason for putting on her best cap, 43)と考えたりする。社会的に不安な動勢が、「本質的に楽しいもの」(cheerful as they were in themselves)としてしか認識できないアンに、Eustacia や Tess、Sue¹⁰⁾ といったような近代の自我に苦しむ女性像を見いだすことは困難であろう。しかし、こうしたごくありふれた平凡な女性の目を通して、そしてその意識を通して眺められる、この物語の真の主人公であるラッパ隊長ジョンの姿と、作者の全知の視点から眺められている彼の姿とのギャップが、そしてそのギャップが生み出すアイロニーが、ハーディがこの作品において目指していたものであろうと思われる。

物語冒頭の窓辺のアンと同様に、月の輝いている窓の外を眺めるこのアンは、ロマン主義の典型的な図像となっていると言ってよい。窓は、人間の意識の解放を象徴するものであるが¹¹⁾、アンにとっては「窓」は単に外を覗き見るためのもの、というレベルをわずかに越えた意味しか持っていない。なぜなら、アンが外を見る時は、ほとんどの場合カーテンの隅を持ち上げてのことであり、カーテンが、外から見られるのを防ぐ働きをしているからである。「窓」という図像を用いつつ、そこにさらにカーテンというヴェールの要素を配置することによって、アン意識の解放が完全には成されぬことを示しているのである。彼女という人間が、変化成長しないという、彼女に対する大方の評価も当然のことと言える¹²⁾。

アンが眺める夜の暗闇に浮かぶ月は、結末部での、夜の闇の中に戦場へと旅立ってゆくジョン

の姿を考え合わせれば、不吉なものであり、死のイメージを表わしていると考えることができる¹³⁾。その月が浮かぶ夜の静寂を破って、「窓」を通して聞こえて来るラッパの音は(Chap.2)、ジョンが、アンの意識の中へと侵入してくる、いわば前奏となっていると思われる。翌日、やはり窓辺でカーテンの隅を持ち上げてジョンの姿を見ることによって、彼女ははっきりと幼なじみであった彼の存在を意識するのである(Chap.3)。しかしながら、「窓」は、覗き見の媒介となると同時に、アンの世界と外部とを隔てる境界線ともなっており、外を見て兵隊たちと目が合うとすぐに彼女はかたつむりのように安全な部屋の奥に引っ込んでしまう。覗き見は、自分が相手からは見られない、あるいは見られてもすぐに隠れることができるという安全弁を設けることによって成立するものであろうが、見ることには、見られるという危険が常に付きまとう。もし見られてしまったら、すぐに引っ込むしかないのである¹⁴⁾。

... the modest girl suddenly withdrew herself into the room, and had a private blush between the chest of drawers and the washing-stand. (53)

・・・内気な娘は突然部屋の中に引っ込んで、タンスと洗面台との間でひとり顔を赤くしていた。

部屋の奥に引っ込んでタンスと洗面台の間に隠れるアンの姿が意味するものは、デリマン老人が表わす閉ざそうとする世界に他ならない。また、隠れてひとり顔を赤らめるのは、見られたことの恥ずかしさのせいばかりでなく、見られたことのうれしさ、その自意識のせいでもあろう。彼女に付けられた形容詞「内気な」(modest)が皮肉に響いている。

「窓」を通してアンは、ジョンだけでなくデリマン老人の甥フェスタスをも眺める。しかしフェスタスは、前述したように、ナポレオンのパロディとなっており、デリマン老人の財産を狙って脅かすばかりでなく、アンをも狙って脅かす存在となっている。フェスタスがアンの窓辺に迫って来る場面(Chap.5)においても、「窓」は彼女にとっての境界線となり、彼女はやはり窓辺から離れて安全な部屋の奥に隠れてしまうのである。

Wrapping herself up in a red cloak, she went to the window, gently drew up a corner of the curtain, and peeped out, as she had done many times before. . . . It was plainly he (=Festus) who had struck her lattice, for in a moment he looked up, and their eyes met. Festus laughed loudly,

and slapped her window again; and just at that moment the dragoons began prancing down the slope in review order. She could not but to wait a minute or two to see them pass. While doing so she was suddenly led to draw back, drop the corner of the curtain, and blush privately in her room. She had not only been seen by Festus Derriman, but by John Loveday,. . . (91-92)

赤い外套に身を包むと、彼女は窓の所に行き、今までに何度もやったように、カーテンの隅をそっと引き上げて外をのぞいた。 . . . ふたりの目があつたところを見ると、彼女の格子窓をたたいたのは明らかに彼だった。フェスタスは大声で笑って、もう一度彼女の窓をピシヤリと打った。すると、ちょうどその時、竜騎兵連隊が馬を跳ねさせながら閲兵の体勢で坂を下りてきた。彼女は1、2分ほど待てば彼らが通り過ぎるのを見ることができた。だがそうしているうちに彼女は突然引っ込み、カーテンの隅を下ろして自分の部屋の中でひとりひそかに顔を赤らめた。フェスタス・デリマンだけでなく、ジョン・ラヴディにも見られていたのだった。 . . .

「赤い外套」(a red cloak)は、先に述べたようにアンの虚栄心を表している。上の場面でアンが顔を赤らめるのは、もっぱらジョンの存在故であるが、彼に対しては完全に閉ざすことはないアンの意識も、強引なフェスタスに対してだけは、彼女は意識的に閉ざし彼を避けようとするのである。

強引なフェスタスの存在によって、彼を避けるアンと、ジョンとの間が次第にせばまってゆくのであるが、フェスタスが境界線を越えようとしてアンに身の危険を感じさせるのに対し、ジョンはアンを守りつつ、決して彼女との間にある境界線を越えることはしない。フェスタスを避けるために家の中に閉じ込められた彼女を毎日訪ね、庭に出ている彼女と垣根越しに話をする場面は、ふたりの恋愛に関して象徴的ですからある。

. . . , he came down from the camp to the mill almost every day; and Anne, finding that he adroitly walked and sat in his father's portion of the garden whenever she did so in the other half, could not help smiling and speaking to him. So his epaulettes and blue jacket, and Anne's yellow gipsy hat, were often seen in different parts of the garden at the same time; but he never intruded into her part of the enclosure, nor did she into Loveday's. She always spoke to him when she saw him there, and he replied in deep, firm accents across the gooseberry bushes, or through the tall rows of

flowering peas, as the case might be. (104)

・・・彼は野営地から水車場までほとんど毎日やってきた。そしてアンは、自分がこちら側の庭にいるときはいつも、彼が自分の父の側の庭で機敏に歩いたり座ったりするのを見ると、笑いかけ、話しかけないわけにはゆかなかった。そんなわけで、彼の肩章や青い上着と、アンの黄色いジブシー帽は、しばしばその庭の別々の部分に、時を同じくして見られるのだった。しかし、彼は彼女の庭の方には決して侵入してはこなかったし、彼女もラヴディー家の方には入らなかった。彼女はそこに彼を見つけるといつも話しかけたし、彼は、時に応じて、あるいはグーズベリーのやぶ越しに、あるいは花の咲いている丈の高いエンドウの列をすかして、深みのあるしっかりした口調で答えるのだった。

ふたりの間にある境界線を越えて決して入って来ることはないジョンと、彼と同じように決してそこを越えて出て行こうとしないアンとの意志は、決して通じ合うことはあるまい。『狂乱の群れをはなれて』(*Far from the Madding Crowd*)の Gabriel Oak や『帰郷』の Diggory Venn、後の『森林地の人々』(*The Woodlanders*)の Giles Winterborne などが持つと同様な、自己否定的で献身的な属性を持つジョンは、決してアンに深く理解されることはないのである¹⁵⁾。

弟ボブをふしだらな女 Matilda Johnson から守るため策を凝らしたジョンは、そのためにアンに、マチルダとの関係を誤解され疑われてしまうが、そうしたジョンの隠れた善意を後に知るに至っても、彼女は、結婚の相手としてジョンを決めることはできないのである。

マチルダと結婚する考えをしたためた手紙を前触れとして、ジョンの弟ボブが帰って来るが (Chap.15)、彼の登場は侵入そのものとなっている。彼の帰郷を全員が出迎えにいつてしまったために戸締りのされた粉挽小屋に帰ってきたボブは、窓から侵入するのである。

When he had had enough of this it occurred to Loveday that he might get into the house in spite of the locked doors; and by entering the garden, placing a pole from the fork of an apple-tree to the window-sill of a bedroom on that side, and climbing across like a Barbary ape, he entered the window and stepped down inside. (133)

こうしたことを十分になし終えてしまうと、ラヴディの心に、戸に鍵はかかっている

るが、家に入ってもかまわないんじゃないか、という考えが浮かんだ。そこで庭に入ると、リンゴのまた木の部分から寝室のこちら側にある窓枠まで棒を渡し、バーバリ一産のサルのように登ると、窓から部屋の中に足を踏み入れた。

ボブが「窓」から侵入することは、もちろんのことながら、彼がアンの意識の中へも侵入することに他ならない。「窓」は、アンにとっては意識の開口部であり、ボブが窓から侵入することは、危機が迫れば閉ざされていた彼女の意識の、その境界線の突破となっているのである。このボブの出現により、これまで閉ざされた空間となっていたアンの部屋も、ラヴディ家との間にあった仕切りを壊されることによって物理的にも融合されてしまう。

The reserve (=between Anne and Bob) was, however, in some degree broken by the appearance, . . . of the point of a saw through the partition which divided Anne's room from the Loveday half of the house. . . .

As the saw worked its way downwards under her astonished gaze Anne jumped up from her drawing; and presently the temporary canvassing and papering which had sealed up the old door of communication was cut completely through. (184)

しかしながら、その季節も終わりのある朝、その家のラヴディー側の半分から、アンの部屋を分けている仕切り壁を通して、. . . のこぎりの先が出て来たという出来事によって、ある程度その障害は取り除かれた. . . .

アンの驚いている視線のもとで、のこぎりの歯が下に切り進んで行き、絵を描いていた彼女は飛び上がった。行き来するための古い扉を封印するため、当座の間に合わせに張ってあった帆布や紙は、やがて完全に切り離されてしまった。

こうして「仕切り」(partition)が壊されて、いままでふさがっていた箇所が、元通りにドアとして現われるが、アンはその新しいドアに対して強い興味を示す。

But Anne was so interested in the novelty of a new doorway that she walked through it, and found herself in a dark low passage which she had never seen before. (184)

けれどもアンは、新しい出入り口のめずらしさ大変興味を持って、それを通り抜けてみた。すると今まで見たこともなかった暗くて低い通路に出た。

これまで閉ざされていた空間に新たな出入り口、つまり開口部が出現したことは、アンの意識にも新たな開口部が生まれたことを意味している。目の前に現われた「暗い天井の低い通路」(a dark low passage)は、粉挽小屋の水車の機械部分がある部屋へと通じている。

She followed him (=Bob) along the dark passage, in the side of which he opened a little trap, when she saw a great slimy cavern, where the long arms of the mill-wheel flung themselves slowly and distractedly round, and splashing water-drops caught the little light that strayed into the gloomy place, turning it into stars and flashes. A cold mist-laden puff of air came into their faces, and the roar from within made it necessary for Anne to shout as she said, 'It is dismal! Let us go on.'

Bob shut the trap, the roar ceased, and they went on to the inner part of the mill, where the air was warm and nutty, and pervaded by a fog of flour. Then they ascended the stairs, and saw the stones lumbering round and round, and the yellow corn running down through the hopper. They climbed yet further to the top stage, where the wheat lay in bins, and where long rays like feelers stretched in from the sun through the little window, got nearly lost among cobwebs and timber, and completed their course by marking the opposite wall with a glowing patch of gold. (184-185)

彼女は彼について暗い通路を歩いていった。彼がその通路の脇にある小さなふたを開けると、ぬるぬるした大きな洞窟が目に入った。そこでは水車の長い腕木が気でも狂ったようにゆっくりと回っていて、飛び散る水滴がその薄暗い場所に迷い込んだ小さな光を捕らえ、それを星や火花のように見せていた。冷たい霧を含んだ風が一吹き、彼らの顔にかかって、中から聞こえてくるどよめきのために、アンは「ここは暗いわ！先に行きましょうよ。」と怒鳴るように言わなくてはならなかった。

ボブがそのふたを閉めると、どよめきがやんだ。ふたりはさらに水車小屋の奥へと入っていった。そこでは空気は暖かくにおっていて、粉が霧のように一面に立ちこめていた。それから彼らは階段を下り、石がぐるりぐるりと重々しく回転し、黄色の小麦がホッパーから流れ落ちているのを見た。ふたりがなおも一番上の段まで上っていると、そこでは小麦が大きな箱に入っていて、触手を思わせる長い光が太陽から伸び

て、小さな窓から入ると、クモの巣や垂木の間でほとんど消えてしまい、向かい側の壁に照り輝く金色の斑点を作って、その行程を終えていた。

アンの目の前には、ロマンスの常套的な道具だてである、城の地下道や、地下室にも似た世界が広がっているが、実際に、ボブが「水兵強制募集隊」(press gang)から逃れる場面では、逃亡のための地下道と同じ機能を果たし、さらに「窓」は自由への突破口となっている(Chaps. 30-31)。

アンがその通路を進んで行って見たものは、水車の機械部なのであるが、そこでは「祝福された命の糧」(the blessed staff of life, 38)である小麦粉が製造されている。小麦粉が時間の象徴であったことを考えれば、水車のこの機械部は、いわば時間を紡ぎ出す大元の場所ということになる。しかしながら、人生の深層部をもほのめかすその場所を、「暗くて陰気だわ」(It is dismal)と言って、そこを逃れ、日差しの当たっている庭に出る彼女は、ちょうど窓辺でカーテンの隅を下ろして部屋の奥に引っ込むのと同様に、物事の深層部分に対して直接目を向けることを、意識的であれ無意識的であれ避けているのだと考えていだろう。

そうしたアンの意識の傾向は、ろうそくのともった部屋に閉じ込め、鏡をのぞき込んでいる彼女の姿にもうかがうことができる。幼い日の淡い恋の相手であったボブがマチルダと結婚するという話、そして自分に求愛するジョンのことを思いながら、アンは物思いに耽けるのである。

John went upstairs on tip-toe, and along the uneven passage till he came to her door. It was standing ajar, a band of candlelight shining across the passage and up the opposite wall. As soon as he entered the radiance he saw her. She was standing before the looking-glass, apparently lost in thought, her fingers being clasped behind her head in abstraction, and the light falling full upon her face. (156-157)

ジョンはつま先立ちで二階へ上がって行き、でこぼこした廊下を彼女の部屋の前まで来た。扉は少し開いていて、ろうそくの光が一本の帯状になって廊下を横切り、それが向かいの壁にはい上がっていた。その光の中に入るとすぐ彼女の姿が見えた。彼女は姿見の鏡の前に立ち、物思いにふけて我を忘れていたようだった。彼女はぼんやりと上の空のまま、指を頭の後ろで握り合わせていたが、光は彼女の顔いっぱい注いでいた。

この場面は、*Good Words* 誌連載時、挿絵画家 John Collier によって挿絵とされているが、その絵は、Alfred Tennyson の “Marianna” の詩に基づいた Millais の同名の絵と同じような構図で描かれており、当時の影響を多分に反映してラファエロ前派の雰囲気強く盛り込まれている¹⁶⁾。その挿絵はハーディの描写とはいささか異なるものであるけれども、「暗闇」、「ろうそくの光」、「鏡」という三つの要素は共通のものとして注目に値する¹⁷⁾。「ろうそくの光」は、ロマン主義においては、「ランプの光」と同様に想像力の源泉とみなすことができると思われるが¹⁸⁾、ハーディにおいては、はかなさと同時に、周辺部しか照らし出すことができない限界性の象徴でもあろう。それはアンの認識力の限界を示しているのである。

「鏡」についても同じことが言えよう。『狂乱の群れをはなれて』の Bathsheba が持つ手鏡と同様に¹⁹⁾、鏡は、「少しばかりプライドの高い」(too proud, 139)、そして「すべてに気むずかしくて頑固な」(prim and stiff about everything, 53)アンの、虚栄心の象徴なのである。そうした彼女について作者は冒頭で次のように描写している。

In short, beneath all that was charming and simple in this young woman there lurked a real firmness, unperceived at first, as the speck of colour lurks unperceived in the heart of the palest parsley flower. (37)

つまり、この若い娘の、すてきで気取りのない外見の下に、初めはそれとわからないけれども、本物の堅実さが潜んでいて、それはちょうど色の淡いパセリの花の芯に濃い斑点が潜んでいるのに似ていた。

「率直で好奇心にあふれた目をし」(her eyes were honest and inquiring, 37)、「すてきで素朴な」(charming and simple)、一見柔軟でしなやかな認識力を持つと思われるアンの外見の下には、凡俗な気むずかしさが潜んでいて、そのために彼女は、高潔な精神を持つ人間に対する認識ができないのである。ジョンの控えめで自己犠牲的な善意の意図がやっとわかり、誤解の許しを求める手紙を出しながら、自分の方からの求愛だととられはしないかと心配するのも、そうしたアンの虚栄心、プライドのためであるといえるだろう(Chap.24)。アンが眺める鏡は、こうしたアンの中に潜む虚栄心の象徴なのであり、同時にまたそれは、彼女の精神の半閉鎖性をも表わしているのである。なぜなら、鏡を見る行為は、物思いという内省を示しながらも多分に自己の世界に閉じ込めるナルシスティックなものだからである。水兵として海戦に参加し、その帰途 Portsmouth

で再び土地の女性と恋に落ち、その揚げ句の果てにまたオーヴァークームに戻って来たボブと仲直りをする場面でも、アンはろうそくを持って一人部屋に上がり、鏡で自分の顔を見る。それも、『狂乱の群れをはなれて』のバスシバと同様の、女としての虚栄心、「女なるもの」(womanliness)²⁰⁾ というものに他ならない。

At length she took the candle and ascended to her bedroom, where she bathed her eyes and looked in the glass to see if she had made herself a dreadful object. (320)

とうとう彼女はろうそくを取り上げると自分の寝室へと上がっていった。そこで目を洗ってから、自分がひどくみっともないものになってしまったかどうか見ようとして鏡をのぞいた。

このように、ろうそくの光と鏡で表わされる精神の半閉鎖性のために、ろうそくの光が届かない、窓の外の夜の暗がりの中にいる、高潔な精神の持ち主であるジョンの存在にも、そしていわばその暗闇の部分に潜んでいるといってもよい彼の善意に満ちた意図にも、アンは気づくことはないのである。

... where he watched the lights in the different windows till one appeared in Anne's bedroom, and she herself came forward to shut the casement, with the candle in her hand. The light shone out upon the broad and deep mill-pond, illuminating to a distinct individuality every moth and gnat that entered the quivering chain of radiance stretching across the water towards him, and every bubble or atom of froth that floated into its width. She stood for some time looking out, little thinking what the darkness concealed on the other side of that wide stream; till at length she closed the casement, drew the curtains, and retreated into the room. (178)

・・・そこでいくつかの窓につく明かりを彼が眺めていると、やがてアンの寝室にもひとつとまり、彼女は開き窓を閉めるためにろうそくを手にして窓辺へやって来た。その光は広くて深い取水口の上を照らし、水面を横切って彼の所まで震えながら伸びている、ひとすじの輝きの中に入ったガヤブヨの1匹1匹を、それぞれ固有の特質に至るまで明らかに見せ、またその広がりの上に浮かんでいる泡やどんなわずかなもの

をも照らし出した。彼女は、この広い川の流れの向こう側に闇が何を隠しているものか考えもしないで、しばらく外を眺めて立っていた。が、やがて、とうとう窓を閉め、カーテンを引くと部屋の奥に引っ込んだ。

ジョンは物語の冒頭より暗闇の中から存在を現わし、そして物語の終わりに暗闇の中に再び姿を消して行く。その間、彼が姿を現わす世界は、‘Loveday’ という姓が示すように、水車のある粉挽小屋が表わす長閑な日当りのいい牧歌の世界であると言ってよいだろう。その世界に住むアンに、人間としての価値を深く理解されることなく去って行くのは、アイロニカルにアン精神の半閉鎖性、そして認識力の限界を浮かび上がらせることだと言える。アンの内面の世界にある、ラヴディの家が表わす陽光を浴びた平凡で健全な、ややもすると凡俗な側面、そしてその平凡さの中に潜むデリマンの屋敷が表わす閉鎖的な頑固な側面、そうした2極を備えた世界に、外部からの侵入者であるジョン、ボブ、フェスタスを受け入れる側面が、意識の開口部が、第3の極となって、アンの内面の世界が形成されていくのである。アンが侵入者のひとりであるボブ（厳密には帰郷者）と結ばれることによって、ラヴディの粉挽小屋が表わす長閑な牧歌の世界が継承されることになるが、それは同時に、アンの内面の世界が外部の世界からの侵入によってはさほどの変容も受けずに、そのまま保たれてゆくことに他ならないであろう。彼女の意識の開口部は、所詮外を見るためのだけの「窓」に過ぎないのである。アンとボブによって継承される平和な世界—悪く言えば凡俗な世界—は、ジョンのような他人を第一に考える自己犠牲的な人間の、言葉少ない善意によって保たれるものであろう。アン目の前をまるで通り過ぎるかのように、真に高潔な人間であるジョンは、自分を抑制しながら目立つことなく善意の行為を行ない、幸せに結ばれるふたりを慈愛に満ちた目で眺めながら、国のために帰らぬ兵士として戦場に赴くのである。

The candle held by his father shed its waving light upon John's face and uniform as with a farewell smile he turned on the door-stone backed by the black night; and in another moment he had plunged into the darkness, the ring of his smart step dying away upon the bridge as he joined his companions-in-arms, and went off to blow his trumpet till silenced for ever upon one of the bloody battle-fields of Spain. (330)

ジョンが暗い夜を背景に、別れの微笑を浮かべて戸口の敷石の上で振り返った時、父の手にしたろうそくが、彼の顔と軍服にその揺らめく光を投げかけた。そして次の

瞬間には、彼は闇の中に身を投じ、その活発な足音は、彼が戦友と合流した橋の方にだんだんと消えていった。そして、血にまみれたスペインの戦場のどこかで、永遠に沈黙させられるまでラッパを吹き鳴らすべく旅立って行ったのであった。

IV

歴史小説—ロマンスという体裁をとったこの作品には、前述したように、その流れを汲む要素がふんだんに現われている。窓、ろうそくの光、デリマン老人の屋敷、水兵強制募集隊からボブが逃れる場面で様変わりする粉挽小屋など、表向きはあくまで歴史小説であり、恋と波乱を含んでいるのである。そうしたいろんな要素の中で、特に窓辺のアンの姿に着目してこの作品を眺めたわけであるが、ヒロインであるはずのアンは、ごく当り前の、ごく平凡なロマンティックな気質を持った女性に過ぎない。真の主人公である、ラッパ隊長ジョンの存在に比べ、いかにも釣り合わない平凡な女性を、ロマン主義の伝統の図像の中において生まれるものは、おそらく、R. H. Taylor も指摘するように、アイロニー以外にはないであろう²⁰。

歴史という大きな時間の流れが、ナポレオンのようなたった一人の強力な意志力を持った人物によってその方向を変え、その余波がイギリスの眠ったような小さな村にまで及んでくる。その当時の様子をハーディは、歴史小説という体裁によって描き出しているが、彼が目指していたものは決して時代の忠実な記録と再現ではないはずである。歴史小説が抱えている矛盾、つまり、再現されるある時代の世界は、あくまで後世の人間の解釈というフィルターを通して構成されるものであるという点を、ハーディは巧妙に利用しつつ、コミカルでペイソスに充ちた物語の展開のうちに、我々の人生の「目に見える景色のそこに潜むより深い現実」(the deeper reality underlying the scenic)、そして「人生の悲劇的な謎」(the tragical mysteries of life)を暗示しようとしているのだと考えられる²¹。ハーディは、1888年3月 *Forum* 誌に発表した‘The Profitable Reading of Fiction’においてリアリズム(写実主義)を否定し、さらに1890年8月5日の覚書においても「リアリズムは芸術ではない」(‘realism’ is not Art)²²と否定しているが、そうしたことを考慮に入れば、この『ラッパ隊長』という作品は、歴史小説の体裁をとっている点からも重要な作品だと言えるだろう。「物語は有機体であるべきだ」(a story should be an organism)²³とハーディは述べているが、一貫して「ウェセックス」(Wessex)の土地に生きる人々を描き続けた彼の作品は、それらすべてをひとつの大きな有機体として捉えれば、それぞれがその器官の一部であり細胞だとたとえることができるかもしれない。その意味で、これまで比較的評価の低か

ったこの作品も、ひとつの全き有機体の一部として、新たに眺めてみる必要があると思われる。

-
- 1) 本文中の引用はすべて Hardy, Thomas. The New Wessex Edition, *The Trumpet-Major*. Macmillan: London, 1974 による。
 - 2) *Thomas Hardy*. Macmillan: London, 1985: 32-44.
 - 3) この作品は1880年1月から12月まで *Good Words* 誌に掲載されたが、編集者の Donald Macleod の方針に従って、後期ヴィクトリア朝のいわゆる健全な読者を意識したものとなっている。Cf. Taylor, Richard H. *The Neglected Hardy*. Macmillan: London, 1982: 79-80.
 - 4) アンの亡くなった父が「風景画家」(a landscape-painter, 37)であった点にも注意する必要がある。
 - 5) 『黄昏—トマス・ハーディの小説—』。千城：東京、1988：259.
 - 6) Vries, Ad de. *Dictionary of Symbols and Imagery*. North-Holland Publishing Company: Amsterdam, 1976: 334-335 によれば、‘myrtle’ は一般に ‘love, marriage, and fertility’ と結び付いているが、同時に ‘death’ とも結び付いている。
 - 7) Taylor, 88.
 - 8) “Like Overcombe Mill, Oxwell Hall images its owner. In its state of declension and decay it reflects Uncle Benjy himself, and in its state of seige by Festus it is representative too of England under the threat of Napoleon.” Taylor, 91.
 - 9) “Festus is a parody of Napoleon in his vicious pretentions.” Taylor, 86.
 - 10) それぞれ *The Return of the Native*、*Tess of the d’Urbervilles*、*Jude the Obscure* の女主人公。
 - 11) 坂崎乙郎。「開かれた窓」、『ロマンは芸術の世界』。講談社現代新書：東京、昭和51年：148-173。また、荻野昌利。『暗黒への旅立ち』。名古屋大学出版局：名古屋、1988 も大いに参考になった。
 - 12) “Her personality does not develop through experience, and the results of her fluctuating decisions leave no perceptible mark on her.” Taylor, 90.
 - 13) 古川隆夫氏によれば、ハーディの、特に詩においては、「月」及び「月の光」はたいてい不

吉な空想や幻想に関わっていることがわかる。『光のイメージラリー—伝統の中のイギリス詩』、桐原書店：東京、1985：724-739。ただしこの作品においては、「月」は、アンにとってロマンティックな思いの象徴であり、一方読者の側、作者の側において不吉感を抱かせるものとなっている。そこにアイロニーが生まれているといえるだろう。

14) Cf. 「見るものは必ず「見られる」という報復を受けなくてはならない。」 荻野、317.

15) 「窓」が境界線となっていることは述べたが、『帰郷』(*The Return of the Native*)においても「窓」が伝達不能の「窓」、人間相互の理解の困難さの象徴として使われていることを荻野氏も指摘している。前掲書、329-330。「窓」と同様に、「生け垣」(*hedge*)も同じ働きをしていると考えられる。

16) Jackson, Arlene M. *Illustration and the Novels of Thomas Hardy*. Macmillan: London, 1982: 122-123. なお、挿絵は同書中 Plate 71 を参照。

17) ラファエロ前派の画家たちは、「窓」と「鏡」の図像を好んで用いたこともあり、Collier がこの場面の挿絵をラファエロ前派に色づけしたこともうなずける。Cf. 荻野、236. この『ラッパ隊長』には「窓」が至るところに描かれており、さらにラヴディの家には姿見があちこちに置かれているのである。Cf. *The Trumpet-Major*, 44.

18) Cf. Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp*. Oxford, 1971.

19) *Far from the Madding Crowd*, Chap. 1.

20) *Far from the Madding Crowd*, 219.

21) “*The Trumpet-Major* is an ironic tale of human foolishness and individual responsibility.” Talor, 95.

22) Hardy, Florence E. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. Macmillan: London, 1983: 185.

23) Hardy, Florence E., 229.

24) Orel, Harold (ed.). ‘The Profitable Reading of Fiction’, *Thomas Hardy’s Personal Writings*. Macmillan: London, 1967: 121.

第Ⅲ部 内奥への探究
—時間と二重性の自己—

第1章 衝動性を巡る問題

『狂乱の群れをはなれて』 (*Far from the Madding Crowd*, 1874)

I

Far from the madding crowd's ignoble strife
Their sober wishes never learn'd to stray;
Along the cool sequester'd vale of life
They kept the noiseless tenor of their way.

浅ましき狂乱の群れの争いを遙かにはなれて
彼らのつつましい願いは決して迷うことなく
涼やかな人里離れた人生の谷間に
音もなくその生きる道をたどって行った

Thomas Hardy の第4作目に当たる長編小説『狂乱の群れをはなれて』 (*Far from the Madding Crowd*) は¹⁾、上掲の Thomas Gray 作「田舎の墓地で詠まれた哀歌」 ('Elegy Written in a Country Churchyard') 第19連第1行よりそのタイトルを採っているが、この小説の中において繰り返される様々な事件や登場人物達の激しい争いを読み終えた読者には、そのタイトルはいささか皮肉に響くようである²⁾。ハーディが創り上げた架空の農村地帯である Wessex の寒村 Weatherbury を中心にして繰り返される争いは、やはり「浅ましい争い」 (ignoble strife) に他ならないだろうし、登場人物達の願いも決して「つつましい願い」 (sober wishes) などではなく、「涼やかな人里離れた人生の谷間」 (the cool sequester'd vale of life) に沿って静かに自分達の道を歩もうとしているわけではないからである。それにもかかわらずハーディが作品のタイトルとしてこの1行を採ったのは、当時流行していた小説のタイトルの付け方に倣ったことにも増して、積極的な意図が込められているように思われる。この引用の言葉には、ハーディの生地である Dorset に基軸を置いて終生創作を行ったハーディの、農村への思いと、そこに生きる決して目立たない無視されがちな人間達に村する愛惜の念が込められているようにも思われるのである。彼が小説の筆を折るまで執拗に描き続けたのは、たとえば、租野で激しい性格であるが故に皆から疎まれ、エグドン・ヒースの荒野で孤高の死を遂げる『カstabブリッジの町長』 (*The Mayor of Casterbridge*,

1886)の Michael Henchard、あるいは、ひたすら純粹の愛を求めながらも冷酷な運命の手に弄ばれ、ついには殺人者として消えてゆかねばならなかった『ダーバヴィル家のテス』(*Tess of the d'Urbervilles*, 1891)の孤独な Tess、あるいはまた、学問への情熱を燃やしながらも生涯一度たりとも目の目を見ることなく、自分の生を呪いながら誰にも看取られずに死んでゆく『日陰者ジュード』(*Jude the Obscure*, 1896)の青年 Jude のように、人からほとんど顧みられることのない人間達の熱情であり苦悩であり尊厳だったのではないだろうか。その点では、トマス・グレイの「田舎の墓地で詠まれた哀歌」全体に流れている情調とは一致しているのであって、部会から遠く離れた、あまり顧みられることのない鄙びた農村地帯においてもやはり、万古不易の人間の激しい愛憎や悲哀が存在しているのだということを、豊かですぐれた自然描写を交えながら、穏やかながらも切々とハーディは描き出しているようである。‘Strife’という言葉にこだわれば、否が応でもダーウィンの進化論にも関わる生存競争が思い起こされる。「ウェセックス」といういわば虚構ともいえる牧歌の世界において⁹⁾ さえも、男と女の間にある性という問題を巡って、哀しくも激しい「争い」(strife)が繰り広げられるのである。

『緑樹の陰で』(*Under the Greenwood Tree*, 1872)に感銘を受けた Leslie Stephen の要請により、彼の編集する月刊誌『コーンヒル・マガジン』(*Cornhill Magazine*)に1874年1月から12月にかけて匿名で連載されたこの作品は¹⁰⁾、ハーディを小説家として確固たるものにした最初の傑作であるばかりでなく、Roy Morrel の言うように、後の作品群に見られるハーディ独自の人生観や運命観を理解する上での格好の入門書ともなっている¹¹⁾。

「ウェセックス」という架空の世界を創造し紹介することが目的のひとつでもあったこの作品は¹²⁾、単なる写実主義に堕しかねないほどの綿密な自然描写や村人達の描写を背景とする、美しいが気位の高い娘 Bathsheba Everdene をめぐる3人の男達の物語である。欠点というよりはむしろ女の本質的な属性ともいえるべき‘vanity’、そして‘impulsiveness’を持つバスシバは、自分の持つ魅力に惹かれて近寄ってくる Gabriel Oak、Boldwood、Francis Troy の3人の男達の運命の流れを次々に変えてしまうばかりでなく、自分自身の運命の流れをも変えてしまい、数々の試練を負わされることになる。この作品の表面に見られる一義的なプロットは、そうした試練を経るバスシバの、人生教育による婿選びであると言ってもよからう。読者に迎合した、ほぼ伝統的で単純なプロットではあるけれども¹³⁾、試練の果てに彼女が到達する一種の諦観、そしてそれに続く結婚には、ハーディ独特の思想の一端が見られるのであり、それはまた後の作品群で発展させられてゆくテーマともなっている。

II

作品の第1章に次のような描写がある。

The handsome girl waited for some time idly in her place, and the only sound heard in the stillness was the hopping of the canary up and down the perches of its prison. Then she looked attentively downwards. It was not at the bird, nor at the cat; it was at an oblong package tied in paper, and lying between them. She turned her head to learn if the waggoner were coming. He was not yet in sight; and her eyes crept back to the package, her thoughts seeming to run upon what was inside it. At length she drew the article into her lap, and untied the paper covering; a small swing looking-glass was disclosed, in which she proceeded to survey herself attentively. She parted her lips and smiled.

It was a fine morning, and the sun lighted up to a scarlet glow the crimson jacket she wore, and painted a soft lustre upon her bright face and dark hair. The myrtles, geraniums, and cactuses packed around her were fresh and green, and at such a leafless season they invested the whole concern of horses, waggon, furniture, and girl with a peculiar vernal charm. What possessed her to indulge in such a performance in the sight of the sparrows, blackbirds, and unperceived farmer who were alone its spectators, — whether the smile began as a factitious one, to test her capacity in that art, — nobody knows; it ended certainly in a real smile. She blushed at herself, and seeing her reflection blush, blushed the more. (43-44)

その美しい娘は、座ったままそのまましばらく手持ち無沙汰に待っていた。静寂の中に聞こえるものは、カナリアが、かごの中で止まり木を上へ下へと飛び違えている音だけであった。それから彼女は注意深く下を見た。それはその小鳥でもなければ、猫でもなかった。鳥と猫との間に置いてある、紙にくるまれた長方形の小包だった。彼女は振り向いて運送屋が来ていないかどうか見た。彼はまだ見えなかった。そこで彼女の目はまたそっとその小包の方に移ったが、彼女の思いはその中のものにあるらしかった。とうとう彼女はその包みをひざの中に引き寄せて、紙の被いをあけた。中から小さな回転式の姿見鏡が現れて、彼女はそれに自分を映してしげしげと眺め始めた。彼女は唇をほころばせてほほえんだ。

天気の良い朝で、太陽は彼女の着ている深紅のジャケットを燃え立つばかりの緋色に照らし出し、その明るい顔と黒い髪のに、柔らかな艶を与えていた。彼女の周りに詰め込まれてある銀梅花や、ジェラニウムや、サボテンはみずみずしい緑で、この落葉の季節にも馬や、荷馬車、家具、そして娘の一行全体に、一種独特な春の魅力を与えていた。雀や黒鳥や、娘に気づかれずそっと眺めている牧場主などを前にして、彼女がそのような仕草にふけるのは何のためであろう。—その微笑が初めは作り笑いで、その仕草ができるかを試したものだっただろうか—それは誰にもわからない。ただそれが本当の微笑に終わった事は確かである。彼女は自分の顔を眺めて頬を赤くし、映った自分の顔が赤くなるのを見てなおいっそう赤くなった。

この娘は、後に明らかにされるが、ノークーム(Norcombe)の伯母の元に引っ越してゆく途上のバスシバ・エヴァディーンという20才前後の美しい娘である。彼女を盗み見るつもりでなく、ただ偶然に居合わせて眺めている男は、ノークームに住むゲイブリエル・オークという28才の若い農場主である。彼に見られているとも知らずに、手鏡に自分の顔を映して頬を赤く染め、鏡の中に映るその頬を染めた自分の笑顔を見て更に一層顔を赤らめるバスシバの仕種は、「女というものを規定する弱点」(woman's prescriptive infirmity, 44)であると同時に、オークが見抜く彼女の最大の欠点「虚栄心」(vanity, 45)でもある。そして、彼女が着ている「深紅の上着」(crimson jacket)の赤い色は、彼女の「虚栄心」を表わす色彩のイメージである⁸⁾。

この「虚栄心」という欠点は、時に‘pride’や‘superiority’などの言葉で表わされるが、その大きな欠点にもかかわらず、若いオークは次第にバスシバに心を惹かれてゆく。その過程にはふたつの大きな出来事がある。ひとつは、バスシバが、失くした帽子を捜すために、小馬に乗ったまま軽業師よろしく寝そべるように身体を後ろに倒して、樹の枝が門のように低く頭上を被う小道を通り抜ける様子を、彼が目撃してしまうというものである。この出来事後、オークは、自分が見つけ出しておいた帽子を返すため、彼女と対面して初めて言葉を交わす。しかしその時彼は、目撃したことをついうっかりしゃべってしまい、彼女を赤面させてしまう。その軽率さを後悔する気持ちが、却って、彼女に対する気持ちを燃え立たせることになるのである。

His want of tact had deeply offended her — not by seeing what he could not help, but by letting her know that he had seen it. For, as without law there is no sin, without eyes there is no indecorum; and she appeared to feel that Gabriel's espial had made her an indecorous woman

without her own connivance. It was food for great regret with him; it was also a contretemps which touched into life a latent heat he had experienced in that direction. (56)

彼の不手際が、彼女をひどく怒らせてしまった一仕方なく見てしまったことによってではなくて、見てしまったことを彼女に知らせてしまったからである。というのも、法がなければ罪もないように、目がなければ不作法もないからである。彼女は、ゲイブリエルの盗み見のせいで、自分では認めていないのに不作法な女になってしまったと思っているようであった。それが彼にとっては大きな後悔となった。同時にそれは、意外な出来事であった。彼がその方面で経験した隠れ潜む情熱を生き生きと活気づけたのである。

いまひとつは、オークが自分の小屋で、戸も風通し穴も閉め切ったまま薪をくべながら不注意にも眠り込んでしまい、あやうく死にかけたところを、たまたま小屋の傍を通りがかったバスシバに助けられるという出来事である。命拾いをしたオークは、彼女に礼を述べ握手を求めるが、そこでもまた実に無器用に振舞い、彼女の気嫌を損ねてしまう。

‘... But I thank you. Come, give me your hand.’

She hesitated, somewhat disconcerted at Oak’s old-fashioned earnest conclusion to a dialogue lightly carried on. ‘Very well,’ she said, and gave him her hand, compressing her lips to a demure impassivity. He held it but an instant, and in his fear of being too demonstrative, swerved to the opposite extreme, touching her fingers with the lightness of a small-hearted person.

‘I am sorry,’ he said the instant after.

‘What for?’

‘Letting your hand go so quick.’

‘You may have it again if you like; there it is.’ She gave him her hand again. Oak held it longer this time — indeed, curiously long. ‘How soft it is — being winter time, too — not chapped or rough, or anything!’ he said.

‘There — that’s long enough,’ said she, though without pulling it away. ‘But I suppose you are thinking you would like to kiss it? You may if you want to.’

‘I wasn’t thinking of any such thing,’ said Gabriel simply; ‘but I will —’

‘That you won’t!’ She snatched back her hand.

「・・・ですが、ありがとう。さあ、お手を。」

彼女はためらった。小気味よく交わされていた会話にもかかわらず、オークが昔風に気まじめにけりを付けるように結んでしまったことに幾分まごついてしまったからである。「いいですわ、」と彼女は言うと、手を差し出した。口許は取り澄まして冷静さを装っていた。彼は、その手を一瞬握って、あまりに感情を露骨に示しているのではないかと恐れ、正反対へと態度を変えて、気弱な男の軽さで彼女の指にそっと触った。

「すみません、」と彼はすぐ後で言った。

「どうして？」

「あなたの手を早く放してしまいましたから。」

「よかったらもう一度握ってもいいわ、ほら。」彼女は再び手を彼に差し延べた。オークは、今度はさっきよりも長く握っていた—実際奇妙なほどに長かった。「なんて柔らかいんだろう—しかも冬だというのに—ひび切れもないし荒れてもないし、何もない！」と彼は言った。

「さあ—もう十分でしょう、」彼女は言ったが、手を引っ込めなかった。「でも、キスをしたいと考えているんじゃないくて？したければいいのよ。」

「わしは、そんなことは考えていません」ゲイブリエルは単純に言った。「でも、しましうか—」

「だめよ！」彼女は手を素早く引っ込めた。

ゲイブリエルは、また機転が利かずに不手際をして後ろめたい気持ちになった。

命の恩人となった彼女に対してまたしても失態を演じてしまったことが、今度は罪悪感に変わるが、これでオークの彼女に対する思いは決定的なものになってしまうのである。

バスシバの小馬での軽業師さながらの振舞い—それはまた彼女の活動的な若さを示すものだが—を見てしまったと正直にしゃべってしまうオークの「機転のきかなさ」(want of tact)、また、彼女の女としての「虚栄心」を満たすために接吻すらしようとしない彼の機転のきかなさは、欠点というよりはむしろ彼の素朴で謙虚で正直な人柄を示すものである。だが、その素朴さ、謙虚さ、正直さは、バスシバの心を捕えることは決してできない⁹⁾。

オークがバスシバに惹かれてゆくには、もちろん、上のふたつの大きな出来事以前に、既に、いわゆる恋愛における理想化を推し進める垣間見と接触の無さ—あるいは神秘性—というふたつの要素が働いているが¹⁰⁾、実際にバスシバと接触した際に心ならずも示してしまった白分の「機転のきかなさ」故に、彼は美しい彼女への思いをますますつのらせ、そのうち彼女の最大の欠点である「虚栄心」も気にはならなくなってしまうのである。

The only superiority in women that is tolerable to the rival sex is, as a rule, that of the unconscious kind; but a superiority which recognizes itself may sometimes please by suggesting possibilities of capture to the subordinated man.

This well-favoured and comely girl soon made appreciable inroads upon the emotional constitution of young Farmer Oak. (60)

異性にとって我慢のできる女性の唯一の優越感というものは、概して、意識されていない種類のものである。だが、それとわかるものであっても、下位におかれた男にとっては、時として捕らえることができるかもしれないという可能性を示すことがあって、喜ばしく思えることがある。

この器量のよい美しい娘はすぐに、若い牧場主の感情の面に目に見えて侵入してきたのであった。

「虚栄心」は、ここでは‘superiority’という言葉に包含されている。

オークは、是非とも美しいバスシバを自分の妻にしようと決心し、ほとんど唐突ともいえる調子で彼女に結婚の申し込みをする。だが、彼女は彼に向かって、「旦那様というものを持たなくていいのなら、結婚式で花嫁になってもいいと思っていますのです。」(I shouldn't mind being a bride at a wedding, if I could be one without having a husband, 65-66)、「私はあなたより教育がありますし、それにあなたをちっとも愛してはいませんから。」(I am better educated than you — and I don't love you a bit, 66)と言って、にべもなく彼をはねつけてしまう。オークの求婚を拒絶するバスシバは、男の所有物となる、あるいは男に従属することを嫌う新しいタイプの女であり、後のハーディの作品群に現われる「自意識」(self-consciousness)というものを持った、新しい女たちの最初の女でもある¹¹⁾。

‘... nobody has got me yet as a sweetheart, instead of my having a dozen, as my aunt said; I *hate* to be thought men’s property in that way, ...’ (64)

「・・・伯母は、私が10人も恋人を持っているように言ってましたけど、まだ誰も私を恋人として持っている人はいませんわ。私は、そんな風に、男の人の所有物だと考えられるのは大嫌いです。・・・」

... , she observed in a tone which showed her to be that novelty among women — one who finished a thought before beginning the sentence which was to convey it. (57)

・・・女性の間ではあの目新しい女、つまり、考えを伝える言葉を始める前に、もう考えることを終えているような、そんな女のような口調で彼女は言った。

しかし、たとえ新しいタイプの女であるとはいいいながら、彼女は、結婚によって自分が男の所有物となってしまうことを否定するほどの気丈さは持っていない。男に所有されなければ結婚というものが成り立たないように思えるからである¹²⁾。だが、所有してもらうからには、自分でも気付いている勝気なところをうまく御してくれるような男でなくてはならない。

‘... , I want somebody to tame me; I am too independent; ...’ (66)

「・・・私は、自分を飼い慣らしてくれる人が必要なの。私は気が強すぎるんです。・・・」

オークがそういう男でないのは言うまでもない。バスシバは自分の「虚栄心」を満たしかつうまく御してくれる男を理想として望むけれども、その望みが結局は後に彼女の最大の弱点となってしまう。言うなれば彼女は自分の「虚栄心」の犠牲者となってしまうのである¹³⁾。

失恋という痛手を受けたオークは、バスシバと別れても決して思い切るなどできず、逆に彼女が彼の心の中で理想化され、彼は彼女に対する思いを深く心の底に沈潜させることになる。

Separation, which was the means that chance offered to Gabriel Oak by Bathsheba’s disappearance,

though effectual with people of certain humours, is apt to idealize the removed object with others notably those whose affection, placid and regular as it may be, flows deep and long. Oak belonged to the even-tempered order of humanity, and felt the secret fusion of himself in Bathsheba to be burning with a finer flame now that she was gone — that was all. (68)

別れ、それは、バスシバが姿を消すことによって偶然というものがゲイブリエル・オークに与えてくれた手段となったが、ある気質の人には効果的であっても、他の人たちにはいなくなった対象を理想化する傾向がある。特に、愛情が穏やかでむらのないものであっても、深く長く続く人の場合にはそうである。オークは、気性の一定した人たちの部類に属していたが、バスシバを密かに思う気持ちが、彼女が今やいなくなってしまったので前よりも美しい炎を上げて燃えているような気がした—それだけのことであった。

これがレイチエル(Rachel)を手に入れたジェイコブ(Jacob)よろしく¹⁴⁾、最後にバスシバを手に入れるオークの「変わらぬ愛情」(constancy)となるものなのであり、またバスシバが試練の果てに知る大切なもののひとつでもある。

III

オークと別れた後バスシバは、ウェザベリーの叔父の遺産である農場を引き継いで農場主となるが、彼女の農場の近くには、40才程にもなって今だに独身でいる少しばかり風変わりなボールドウッドという大地主が住んでいる。この男は、カスタブリッジの穀物市場で美しいバスシバを見かけても目もくれない。市場に集まった男達の中で、彼だけが関心を示そうとしないのである。また、日曜日の教会でもやはり彼だけが彼女を見ようとししない。金持ちで紳士で端正な顔つきをした「教区一の威厳ある重要な人物」(the most dignified and valuable man in the parish, 125)であるボールドウッドに無視されることは、「虚栄心」の強いバスシバとしては耐えられないことである。彼女は女中のリディ(Liddy)のいたずらな思いつきに同意して、ティディ(Tiddy)という男の子に送るつもりであったヴァレンタインを入れた封筒に、「結婚せよ」(Marry Me, 126)という言葉を書いて赤い封蝋をしボールドウッドに送りつける。封蝋の赤い色が、バスシバの「虚栄心」を表わすことは言うまでもないが¹⁵⁾、ここでは更に「気まぐれ」(a freak, 144)という要素が、「結婚せよ」という言葉とヴァレンタインを彼に送りつける行為とはっきりした形となって表

われている。もちろん「虚栄心」と「気まぐれ」は、彼女の内部では渾然一体となっていて区別し難いものではあるが、彼女の気まぐれな言葉と行為は、ボールドウッドの人生に波紋を起し、彼の内面において大きな心理上の「進展」(evolution)を引き起こさせるのである。

バスシバが、小さなあくびをしながら宛名をしたためて送ったヴァレンタイン、そして「結婚せよ」という言葉は、謹厳で真面目なボールドウッドの屋敷の中では、きわめて厳粛で重要な意味を持つものとなってしまふ。

Here, in the quiet of Boldwood's parlour, where everything that was not grave was extraneous, and where the atmosphere was that of a Puritan Sunday lasting all the week, the letter and its dictum changed their tenor from the thoughtlessness of their origin to a deep solemnity, imbibed from their accessories now. (127)

この、ボールドウッドの居間の静けさの中では、そこでは、厳めしいものでないものは異質なものであり、その空気は、清教徒の日曜日が1週間の間ずっと続いているような空気であったが、この中では、その手紙と命令の言葉は、もともとの思慮のなさから、今や周りのこまごましたものから吸収して深い厳粛なものへと、その調子を変えてしまっていた。

ヴァレンタインが送られてくることには原因も動機もあったに違いないとはいえ、それらがバスシバのあくび混じりの気まぐれによるというまことに小さな動機であったということは、ボールドウッドにはもちろん察することもできないことだが、まじめな彼にはそういう解釈の可能性すら考えることはできないのである。

The letter must have had an origin and a motive. That the latter was of the smallest magnitude compatible with its existence at all, Boldwood, of course, did not know. And such an explanation did not strike him as a possibility even. (127)

その手紙には、原因と動機があったに違いない。動機の方が、仮にも手紙の存在に比しては最も些細なものであったということなど、もちろんボールドウッドには知るよしもなかった。それにそんな説明など彼には可能であるとは思えなかった。

40年余りの長い人生の間、女というものをまともに見たこともなく¹⁶⁾、内気であるために、思うままになる感情にさえも一切のはけ口を与えないで、孤独に暮らしてきたボールドウッドは¹⁷⁾、一見落ち着いた穏やかな人間のように見えるが、彼の心は、無数の互いに反発し合う力が完全な緊張関係で均衡を保ったもので、ひとたびその均衡状態が破られると、彼はただちに極端にまで突っ走ってしまうのである。

The phases of Boldwood's life were ordinary enough, but his was not an ordinary nature. That stillness, which struck casual observers more than anything else in his character and habit, and seemed so precisely like the rest of inaction, may have been the perfect balance of enormous antagonistic forces — positives and negatives in fine adjustment. His equilibrium disturbed, he was in extremity at once. If an emotion possessed him at all, it ruled him; a feeling not mastering him was entirely latent, stagnant or rapid, it was never slow. He was always hit mortally, or he was missed. (147)

ボールドウッドの生活の様々な面は、ごく普通のものであったが、彼の性質は普通のものではなかった。その静かさは、何気なく見る人には彼の性格や習慣の中でもひととき目を引くものであったが、まさに他の無気力と同じように思われたのであった。その静かさは、相反する途方もなく大きな力の完全な均衡、正の力と負の力をすばらしく調節したものであったのかもしれない。彼の平静さがいったん乱されると、彼はただちに極端に走った。もしある感情が少しでも彼を捉えてしまうと、その感情が彼を支配した。彼を支配しない感情は完全に影をひそめるが、よどんでいるかほとぼしっているかのどちらかで、決してゆっくりと流れることはなかった。彼が打撃を受けるとすれば常に致命傷で、さもなければ打撃をはずれるだけであった。

孤独で控え目なおとなしい人間が、思いもよらぬ大胆さや激情を示し周囲の者達を驚かすことはよくあることだが、バスシバの「気まぐれ」故に「心の均衡」(equilibrium)を破られたボールドウッドは、バスシバを、今まで持ったことのなかった愛情の対象として捉え、急激に彼女に思いを寄せてゆく。そして思案の末に彼女を訪問し、初対面でありながらも彼女に結婚を申し込むのである(Chap.19)。「Boldwood」というアレゴリカルな名前の中に示された「大胆さ」そのまま

であると言える。

一方バスシバは、ヴァレンタインの一件の後、ボールドウッドが急速に自分に関心を示すようになったことに満足し、ひととき勝利感を味わうものの、自分の「気まぐれ」から出たいたずらという作為性のために、さほどの愉快さを感じることができない。むしろ、真面目で尊敬に値する人の心の平静を乱してしまったことを後悔するのである。

Being a woman with some good sense in reasoning on subjects wherein her heart was not involved, Bathsheba genuinely repented that a freak which had owed its existence as much to Liddy as to herself, should ever have been undertaken, to disturb the placidity of a man she respected too highly to deliberately tease. (144)

自分の心が関わっていない問題を考える場合には良識を備えた女であったので、バスシバは、リディにも自分にも責任があって生じた気まぐれが、非常に尊敬しておりわざとからかうことなど到底できない人の平静さをかき乱してしまったことを、本当に心から後悔した。

後悔の念で一杯のバスシバに、ボールドウッドは思い詰めたように求婚するが、その仕方がまたいかにも唐突で無器用で、ちょうどオークの場合とよく似ている。ボールドウッドとオークの共通点は、虚飾の無い素朴さと卒直さであり、それは 'Oak'、'Boldwood' という、木もしくは森のイメージを喚起させる名前にも示されている。

思い詰めた末のボールドウッドの求婚は、見栄も外聞もかなぐり捨てた、ほとんど哀願であるといってもよい(Chap.19)。ひとつの感情に完全に支配されてしまった彼は、正常な判断力を失ってしまい、バスシバの拒絶を認めることすらできなくなる。一方のバスシバは、自分の「気まぐれ」を悔いる気持ちや罪の意識、また、すっかり取り乱した彼に対する同情の念などに苛まれながらも、やはり自分の「虚栄心」に打ち勝つことができず、事実上の拒絶でありながら、つい彼に望みを抱かせるようなあいまいな返事をしてしまうのである (154)。

ボールドウッドという人が、身分についても性質についても、結婚相手としては立派すぎるくらい的人物であり、また尊敬もでき好ましくも思えるということが、バスシバの心を迷わせる点ではあるけれども、彼女はどのようなわけか結婚したいという気にはなれない。

Boldwood as a means to marriage was unexceptionable: she esteemed and liked him, yet she did not want him. (155)

結婚の手段としてのボールドウッドは、例のないものであった。彼女は彼を尊敬し好意も抱いていたが、彼を手に入れたとは思わなかった。

彼女自身がまだ気付いていない、彼女の内部に潜む「女なるもの」(womanliness)¹⁸⁾が、彼を男として受けつけようとしなからなのである。結局バスシバは、あいまいな気持ちのままに結婚承諾の返事を延ばし続け、一方のボールドウッドは、次第に望みを大きくしながら彼女の承諾を待ち続けるのである。

そんな折のある夜、寝る前の農場の見回りから家に戻る途中、バスシバは暗い小道でトロイという軍人に出くわす。トロイが軍靴の拍車をバスシバのスカートの裾にひっかけたことからこの出会いは始まるが、その時のトロイの外見は次のようなものである。

The man to whom she was hooked was brilliant in brass and scarlet. (184)

彼女が引っかかって絡まった相手の男は、真鍮色と緋色に鮮やかに輝いていた。

絡み合うこと自体が既にシンボリカルな意味を持っている上に¹⁹⁾、トロイの「緋色」(scarlet)が暗示的にバスシバとの今後の関係を物語っている。赤い色はバスシバの「虚栄心」を表わす色彩のイメージであり、彼女は期せずして我が盟友を得るのである²⁰⁾。

バスシバとトロイの出会いは、オークやボールドウッドの場合とは全く対照的であると言ってよい。トロイは、自分と絡み合った相手が美しい娘であることがわかると、絡みをわざとひどくさせるばかりか、彼女の手になぞと触れたりもする。また、彼はオークやボールドウッドとは違って言葉が巧みで、バスシバの「虚栄心」を軽く弄ぶことができるのである²¹⁾。

トロイの無礼さぶりに腹を立てながらも、バスシバは、繰り返す美しいと言ってくれる彼に女の弱み—「虚栄心」を突かれて、内心喜ばすにはおれない。しかも自分を抑えつけてくれる強い男の出現は、まさに願ったり叶ったりだと言ってもよい。彼女は急速にトロイに惹かれてゆくが、征服されたいという願望を持つ彼女が²²⁾決定的にトロイにまいてしまうのは、剣術の練習の場面(Chap.28)である。赤い夕日、それにトロイの緋色の軍服という、ふたりに共通の色彩に満ち

ているばかりか、バスシバを仮想の敵として「剣の練習」(sword practice)を披露する彼の剣には、性的な意味が込められている²⁹⁾。彼女はトロイに接吻もされ、彼女の中に眠っていた「女なるもの」(womanliness)を呼び覚まされる。この「女なるもの」故に、今まで「あまりに勝気」(too independent, 66)であったバスシバは、その勝ち気さと強さをすっかり投げ捨ててしまい、「投げ捨てるだけの強さを持つたことのない弱い女よりもさらに一層弱い女となってしまう」(When a strong woman recklessly throws away her strength she is worse than a weak woman who has never had any strength to throw away, 207)のである。

ところで、男性的ともいえる知性を備えた女として自認する彼女も、実は「衝動的な女」(Bathsheba's was an impulsive nature, 156)にすぎない。この「衝動性」(impulsiveness)というこのもうひとつの大きな要素が、弱い女となってしまったバスシバをすっかり支配してしまい、彼女を試練へと追いやるのである。

バスシバを夢中にさせるトロイの性格、女たらしぶりについて、ハーディは次のように述べている。

He was a man to whom memories were an incumbrance, and anticipations a superfluity. Simply feeling, considering, and caring for what was before his eyes, he was vulnerable only in the present. His outlook upon time was as a transient flash of the eye now and then: that projection of consciousness into days gone by and to come, which makes the past a synonym for the pathetic and the future a word for circumspection, was foreign to Troy. With him the past was yesterday; the future, to-morrow; never, the day after. (188)

彼にとっては記憶は邪魔物であり、見込みは余計なものであった。ただ目の前にあるものだけを感じ、考え、大切にするだけだったので、彼は、現在においてのみ傷つきやすいのであった。時間に対する彼の考え方は、時折のつかの間の目のきらめきのようなものであった。気持ちを過ぎ去った日々や来るべき日々に向けることは、過去というものを悲哀の同意語とし、未来というものを用心深さを表す言葉にすることで、トロイにとっては無縁のものであった。

The sergeant's vicious phases being the offspring of impulse, and his virtuous phases of cool meditation, the latter had a modest tendency to be oftener heard of than seen. (189)

軍曹の不道德な面は、衝動から生まれたものであり、その道徳的な面は、冷静な熟考から生まれたものであったが、後者には、控えめな傾向があって見られるというよりも噂に聞かれるという方が多かった。

「記憶」(memories) というおよそ人間にとって一番大切なものを厄介なものと思い、「見込み」(anticipations)などは余計なものにすぎないとするトロイは、ただ現在という時間にのみ生きる享樂的な人間であり、彼の行動を律するものは「衝動」(impulse)だけなのである。バスシバと出会ってすぐ誘惑しにかかるのも、彼女の「虚栄心」を刺激し結婚へと彼女を急がせてしまうのも、すべて「衝動」のせいであり、何らの思慮もないといってよい。この作品の脇筋である Fanny Robin という娘の哀れな死も、彼の「衝動」が原因となっているのである。

トロイとの関係を知ったボールドウッドが、トロイに危害を加えかねないほどに激怒する様子を見て、バスシバは、バース(Bath)に友人を訪ねて行ったトロイのもとに走る。トロイに対する思いに自制心もなにもかも失ってしまったバスシバは、ただ「衝動」に従って行動するだけなのである²⁰。バースに到着した彼女は、そこでトロイと結婚するが、それは、自分よりも美しい女を見たというトロイの言葉に、自分の「虚栄心」を刺激されたためによる衝動的なものに過ぎない²⁰。

これまで、自分の「虚栄心」と「気まぐれ」によって、オークとボールドウッドを試練に立たせてしまったバスシバは、こうして自分の内にある「衝動性」によって自ら試練に立たされ、悲劇へと飛び込んでゆく女となるのである。

IV

オークは失恋という痛手を受けた直後に、10年の歳月をかけて手に入れた200頭の羊を、自分の飼っていた犬の深追いのために一夜のうちに失い、一文無しになるという悲劇的な試練を味わされる(Chap.5)。しかしそうした窮地に陥ろうとも彼は決して絶望したり悲観したりすることはない。

‘Oak’ という名前からもわかるように、彼には森の王者である樫の木のとくましさ、知恵、忠誠、勇気などの美德が備わっている²⁰。失恋と財産喪失というふたつの辛い試練を負わされるけれども、彼はむしろそのおかげで「威厳ある落ち着き」(a dignified calm, 73)と「運命に動じない

力」(indifference to fate, 73)とを得ることができるのである。精神的試練が彼の精神を浄化し昇華したが故に、上掲の引用に見られる様に、たとえ我が身に振りかかった物質的試練であろうともそれを静観することができ、最悪の事態の中にすら明るい面を見出すことができるのである。

オークは28才の青年であるが、その28才という年齢をハーディは次の様に説明している。

He had just reached the time of life at which 'young' is ceasing to be the prefix of 'man' in speaking of one. He was at the brightest period of masculine growth, for his intellect and his emotions were clearly separated: he had passed the time during which the influence of youth indiscriminately mingles them in the character of impulse, and he had not yet arrived at the stage wherein they become united again, in the character of prejudice, by the influence of a wife and family. In short, he was twenty-eight, and a bachelor. (42-43)

彼は、人のことを口にする時に、「若い」という言葉が、「男」の接頭語にはならなくなるような、そんな時期に達していた。男の成長の最も輝かしい時期に来ていたのである。というのも彼の知性と感情ははっきりと分かれていたからである。若さの影響力というのがそれらを衝動という形で無分別にも混同してしまう時期はもう過ぎていたが、それらが、偏見という形で、妻や家族の影響力で、再び結びついてしまう段階にはまだ達していなかった。つまり、彼は28歳で独身だったのである。

「若さ」(youth)が持つ影響力のために、「知性」(intellect)と「感情」(emotions)とが「衝動」(impulse)という形で混り合っている時期を過ぎ、妻や家族のために「偏見」(prejudice)という形で再びそれらが混り合う時期の一手手前の段階、感情に左右されず最も冷静に客観的に知性を働かせることができる時期に、ちょうど都合よく達していたからこそオークは、「威厳ある落ち着き」(a dignified calm)と「運命に動じない力」(indifference to fate)とを得ることができたのかもしれない。その都合のよさに多少の疑問も無くはないが、'Gabriel Oak' という名前の 'Gabriel' が持つ 'biblical associations'²⁷⁾とも関係がありそうである。というのも、彼の生き方そのものがほぼキリスト教的道徳に沿った質実なものであり、また、常にバスシバの傍にいて、彼女のために骨を折ることで最終的に彼女を妻として娶ることができるのも、'Gabriel Oak' という人間ならではのことからである。しかし、そこにハーディらしい皮肉が交えてあることも無視することはできない。'Gabriel Oak' という人間が、その名前の通り信心深い人間であるかということとそうでもなく、

日曜日に教会に行くことがあってもあくびをしたり、他のことを考えたりしている人間である(41)。

彼が知識やなんらかの人生観を得るとすれば、それは宗教や書物からではなくてむしろ自然からだと言ってよかろう。自然の中で自然の法に従った生き方ゆえにオークは、自然からのメッセージを読み取ることができるのである。

Gabriel proceeded towards his home. In approaching the door his toe kicked something which felt and sounded soft, leathery, and distended, like a boxing-glove. It was a large toad humbly travelling across the path. Oak took it up, thinking it might be better to kill the creature to save it from pain; but finding it uninjured, he placed it again among the grass. He knew what this direct message from the Great Mother meant. And soon came another.

When he struck a light indoors there appeared upon the table a thin glistening streak, as if a brush of varnish had been lightly dragged across it.

Oak's eyes followed the serpentine sheen to the other side, where it led up to a huge brown garden-slug, which had come indoors to-night for reasons of its own. It was Nature's second way of hinting to him that he was to prepare for foul weather. (256-257)

ゲイブリエルは家路へと急いだ。家の戸口に近づいた時、彼の足先が、なにか柔らかい感触で、柔らかい音がし、ボクシングのグローブのような皮の、ふくらんだものを蹴り飛ばした。それは、控えめに小道を横切っていた大きなヒキガエルであった。オークはそれをつまみ上げると、苦痛を救ってやるために殺してやった方がよかろうと考えた。しかし傷ついていないのがわかって、草の中に再び放してやった。彼には、「偉大なる母」からのこの直接のお告げが何を意味するかわかった。すぐにもうひとつのお告げがあった。

家の中で明かりを付けてみると、テーブルの上に、まるでニスの刷毛をそっと引きずったような、細い光る筋が浮かび上がったのである。

オークの目は、その蛇のようにくねる輝きを反対側までたどっていったが、それは庭に住む大きな茶色のナメクジに行き着いた。ナメクジはそれなりの理由があって今夜家の中に入ってきたのであった。それが、悪天候に備えるようにと彼に知らせる「自然」の二つめの方法であった。

彼はまた、財産喪失という試練によって自然の無情や非情をも知るが、その時、200頭の羊が落ちて死んだ白亜坑やノークームの夜景を見て次のように感慨にふける。

Oak raised his head, and wondering what he could do, listlessly surveyed the scene. By the outer margin of the pit was an oval pond, and over it hung the attenuated skeleton of a chrome-yellow moon, which had only a few days to last — the morning star dogging her on the left hand. The pool glittered like a dead man's eye, and as the world awoke a breeze blew, shaking and elongating the reflection of the moon without breaking it, and turning the image of the star to a phosphoric streak upon the water. All this Oak saw and remembered. (71)

オークは顔を上げてあたりをぼんやりと眺めながら、どうしたらいいのかと考えた。坑の外縁の傍には楕円形の池があり、その上の方には、黄色い鉛色の、やせ細った骸骨のような月がかかっていた。あと数日もつに過ぎない月だった。その左手には明けの明星が月の後を追っていた。池は死人の目のように光り、世界が明るくなるにつれて微風が起こり、池に映った月を壊すことなく揺らして長く引き延ばしたりしていた。そして映った星の姿を、水面で燐光の線の縞模様に変えていた。こうしたものをすべてオークは目に留め、胸に刻んだ。

ここに見られる鳥瞰的な視点は、人間の営みの矮小さを示しているといえる。大自然の中には、人間の不幸や悲しみもほんのささいな一現象に過ぎないのであり、人間は、ちょうどオークがこの夜景を記憶にとどめるように、無意味で無表情な自然に対してただいたずらに様々な意味付けをしているだけのことなのである²⁸⁾。こうしたオークの感慨は、迫って来る嵐に備えてバスシバとふたり力を合わせて麦のにおいに被いをつける場面にも認められる(264)。

失恋や財産喪失という試練、言い換えれば敗北が、オークという人間を更に一層謙虚な、それでいて卑屈ならざる人間に仕立てるのかもしれない。非情とも無関心とも思える自然の中では、人間は自我を捨て去って虚心となった時、初めて生き永らえることができるのかもしれないのである²⁹⁾。

ハーディの描く人物は多分にアレゴリカルな存在であるが、ほとんど同じといってよい属性を持つオークとボールドウッドの関係は、28歳という年令にもかかわらず試練を経、経験を積みながら自然の中で自然に従って生きてきた人間、いわば時間の密度が濃い人生を、自然の周期、

四季の循環に従って生きてきた人間と、不自然なまでに自分の感情を抑え世間体をはばかりながら、希薄な時間密度の人生を生きてきた人間との対照であるといえる。それ故、28歳の若さにもかかわらず、ボールドウッドから相談を受け助言を与えたりするオークは、むしろボールドウッドの年令にふさわしい重みを持っているのである³⁰。

ボールドウッドもオークと同様に失恋という精神的な試練を受けるが、彼の場合には、その試練が彼という人間を浄化し高揚することはなく、むしろ逆に墮落させるといってもよい。執拗に求愛を続ける彼の姿は、バスシバの目には、威厳のある鳥が我が身を堂々と見せるための羽をすっかり捨ててしまったようなみじめな姿でしかない³¹、トロイとバスシバの関係を知った後には、農場の仕事を完全に放棄してしまい、嵐が来ようとも何の手だてもせずに収穫を台無しにしてしまったりするのである(Chap.38)。もちろんボールドウッドの場合には、トロイという恋敵の態度を無視するわけにはゆかない。ボールドウッドの引き立て役ともいえるトロイは³²、年上である彼をからかいあざけり、さらにはだましたりもするのである(Chap.34)。そうしたトロイの態度が、ボールドウッドを次第に狂気へと駆り立ててゆく。そして、トロイに対する恨みは、結局ボールドウッドの心の底流となり、トロイ射殺という事件にまで発展する。バスシバの「気まぐれ」によって進展を始めついには乱されてしまう精神のバランスは、トロイに対する恨みも重なって完全な偏向を示し、彼は時間に対する感覚まで狂わせてしまう³³。精神錯乱の徴候すら見られる彼に、オークが到達した一種の諦観ともいえる‘a dignified calm’ と ‘indifference to fate’ を望むことなど到底無理なのである。オークと同様の属性を持ちながらも彼は、自分の内なる自然を抑え続けてきた生き方のために、自己崩壊を遂げるのだと言ってもよからう。

オークやボールドウッドとは全く対照的であるトロイは、その衝動性ゆえにバスシバと結婚することができる。しかし、当然とも言えるが、結婚は彼にとってはただの足かせにすぎなくなってしまう。バスシバを手馴づけることができる彼すらも、最初から彼女に対しては自分が奴隷のようだとしか思えないのである。

‘But she [=Bathsheba] has a will — not to say a temper, and I shall be a mere slave to her. I could do anything with poor Fanny Robin.’ (247)

「だけど彼女には、強い意志があるんですよ。癩癩とまでは言わないが、そのために私は彼女の単なる奴隷になるしかないんです。あのファニー・ロビンだったら、私は何でも好きにできるんですがね。」

「記憶」というものはじゃま物だと考えていたはずのトロイも、ファニー・ロビンという記憶を消し去ることはできない。トロイと彼女との間には深い絆—子供—があるために、彼女の記憶は、バスシバとの間違っただけの衝動的な結婚と、ファニーを捨てたという良心の呵責故に、一層彼の心を悩ますものとなるのである。彼がファニーを捨てたのは、彼女が結婚式を挙げる教会を間違えてしまったというささいな原因からであるが(Chap.16)、彼はその小さな誤ちを許すことができない。許してもらえず捨てられてしまった彼女は、そのためにすっかり落ちぶれてしまい、身重の身体を引きずってカスタブリッジの救貧院にやっとの思いでたどり着くと、そこでトロイの子供を死産して息を引き取るのである(Chaps.40-41)。トロイは、ファニーと我が子の亡骸を見て自分の過去の非を悔い、ふたりの墓を建て、さらにたくさんの花で飾りたててせめてもの償いをしようとする(Chap.45)。しかし、その償いも、折からの激しい雨によって台無しにされてしまう。

The persistent torrent from the gargoyle's jaws directed all its vengeance into the grave. The rich tawny mould was stirred into motion, and boiled like chocolate. The water accumulated and washed deeper down, and the roar of the pool thus formed spread into the night as the head and chief among other noises of the kind created by the deluging rain. The flowers so carefully planted by Fanny's repentant lover began to move and writhe in their bed. The winter-violets turned slowly upside down, and became a mere mat of mud. Soon the snowdrop and other bulbs danced in the boiling mass like ingredients in a cauldron. Plants of the tufted species were loosened, rose to the surface, and floated off. (323)

樋嘴の顎から止めどなく吐き出される奔流は、その復讐心をすべてその墓に向けていた。濃い褐色の土はかき回されて、チョコレートのように沸き返った。水が次第に貯まり、深く洗い流していった。そして、こうしてわき起こった水たまりの怒号が、土砂降りの雨によって作り出された他の様々な音の中で、ひときわ大きな音となって夜の闇の中に拡がっていった。ファニーの悔い改めた恋人が丁寧に植えた花が、動き始めてその花床でのたち始めた。冬咲きの三色スミレは、ゆっくりとひっくり返って、単に泥の床になってしまった。やがて、まつゆき草や他の花の球根も、大釜に入っている材料のように、沸き立つ花床の固まりの中で踊り始めた。房のある種類の花は、バラバラとなって表面に浮かび上がり、そして流れていった。

樋嘴からの雨水がファニイの墓へと流れ落ちるのは、単なる偶然だと言ってよい。しかし、良心から出たはずの行為が挫かれた時、自然の何の意味も悪意も無いただの偶然も、当人にとっては「復讐」(vengeance)としか思えなくなる。自分の償いが無に帰されたと考えるトロイは、自分の非運を呪い出奔してしまうのである。

V

トロイとの結婚の後、バスシバは彼の浮薄さを思い知らされる。もともと結婚は「一種の墮落」(a certain degradation, 286)だと考えていた彼女ではあるが、競馬に金を注ぎ込み、農場の仕事もろくにしようしないトロイの正体を知るにつれて、自分の結婚は完全な失敗だったということに気付くのである。その上、彼の秘密であるファニイとの関係を知るに至ってバスシバは、深い精神的打撃を受ける。ファニイと子供の亡骸を前にして、トロイから、「お前などは何でもない、何でもないのだ、・・・牧師の前での式など結婚にはならない。実質上わたしはお前の夫ではないのだ。」('You are nothing to me — nothing,' 'A ceremony before a priest doesn't make a marriage. I am not morally yours.', 310)と言われた彼女は、その夜、あてもなく家を出てゆく(311)。

傷心のバスシバが、自然の懷に抱かれて傷を癒す姿は、さすらいの途上に樹の下で一夜をすごす Tess の姿や(Tess, Chap.41)、はりえにしだを刈る Clym Yeobright の姿を思い起こさせる(The Return, Book.4, Chap.2)。徹底的に打ちのめされた人間が、人間としての奢り高ぶりを捨て去って一個の生物、自然の中のひとつの要素に戻った時、人間は、過酷非情とも思われる自然が隠し持つ癒しの力を感じ享受することができるのかもしれない。だが、バスシバは、深い眠りから醒めて、自分が一夜を過ごした場所がどんな所であるかを知って驚くのである。

There was an opening towards the east, and the glow from the as yet unrisen sun attracted her eyes thither. From her feet, and between the beautiful yellowing ferns with their feathery arms, the ground sloped downwards to a hollow, in which was a species of swamp dotted with fungi. A morning mist hung over it now — a noisome yet magnificent silvery veil, full of light from the sun, yet semi-opaque the hedge behind it being in some measure hidden by its hazy luminousness. Up the sides of this depression grew sheaves of the common rush, and here and there a peculiar species of flag, the blades of which glistened in the emerging sun, like scythes. But the general aspect of

the swamp was malignant. From its moist and poisonous coat seemed to be exhaled the essences of evil things in the earth, and in the waters under the earth. The fungi grew in all manner of positions from rotting leaves and tree stumps, some exhibiting to her listless gaze their clammy tops, others their oozing gills. Some were marked with great splotches, red as arterial blood, others were saffron yellow, and others tall and attenuated, with stems like macaroni. Some were leathery and of richest browns. The hollow seemed a nursery of pestilences small and great, in the immediate neighbourhood of comfort and health, and Bathsheba arose with a tremor at the thought of having passed the night on the brink of so dismal a place. (312)

東の空が開くように白み始めた。まだ昇らない太陽の輝きに、彼女の目は引き付けられた。彼女の足下から、羽毛のような葉を腕みたいに延ばしている黄色くなりかけた美しいシダの間を、地面は傾斜して下り窪地の方へと続いていた。そこにはキノコが生えてぬかるみようになっていた。朝もやが今やそこにかかっていた。病的だが荘厳な銀色のベールのように、太陽の光を十分に浴びていたが、半透明の乳白色だった。その向こうの生け垣は、そのぼんやりとした明るい輝きに幾分隠されていた。この窪地の両側には、ありふれた灯心草が群生しており、あちこちには特別な種類の刀状葉植物が生えていて、その葉が昇る太陽の光の中で大鎌の様にぎらぎら輝いていた。しかしこのぬかるみの全体の様相は悪意に満ちていた。そのじめじめした毒のあるようなもやの覆いからは、地中にある邪悪なものの精気が、そして地下の水にある邪悪なものの精気が吐き出されているように思われた。朽ちた葉や木の切り株からあらゆる位置にキノコが生えていた。あるものは、彼女の疲れてもの憂い視線に対して、ねっとりとした傘の上部を見せており、またあるものは、汁のにじみ出ている傘の裏を見せていた。中には、動脈のように赤い大きな斑点のついているものもあったし、サフランのように黄色いもの、マカロニのような、長くて細い茎を持っているものもあった。また、まるで皮のような、深い茶色のものもあった。すぐ傍には快適さと健康があるというのに、この窪地は、大小様々な悪疫の温床のように思われた。バスシバは、こんなにも陰気な場所の傍で一夜を過ごしたのだと思うとぞっとして立ち上がった。

傷心を癒してくれたはずのくぼ地が、彼女の目には、あたかも悪疫の温床であるかのように映る。しかもこのくぼ地は、皮肉にも、以前トロイに剣術の練習を見せてもらった場所でもある

(Chap.28)。こうした自然の持つ二面性も、結局は人間の主観の投影によるものに他ならない。そのくぼ地を醜いものとして眺めるバスシバの見方は、試練を経た後でも依然として「虚栄心」という要素が彼女の中に残っていることを示しているといえるのである。

自分が眠ったくぼ地に嫌悪を感じてその場を離れるバスシバではあるが、彼女は一夜の深い安らかな眠りによって虚脱感を感じずるとともに、一種の諦観を得る。

Taking no further interest in herself as a splendid woman, she acquired the indifferent feelings of an outsider in contemplating her probable fate as a singular wretch; for Bathsheba drew herself and her future in colours that no reality could exceed for darkness. Her original vigorous pride of youth had sickened, and with it had declined all her anxieties about coming years, since anxiety recognizes a better and a worse alternative, and Bathsheba had made up her mind that alternatives on any noteworthy scale had ceased for her. (332)

自分がすばらしい女だという気持ちはもう失せていたので、彼女は、格別惨めな人間として自分のこれからの運命を考えてみる時に、まるで局外者のような無関心な気持ちを獲得したのであった。というのも、バスシバは、暗さに対してどんな現実も凌ぐことのできないような色合いで、自分と自分の将来を彩っていたからである。彼女が生来持っていた生き生きとした若さの誇りは、病み果ててしまい、それとともに、これから先の年月についてのすべての心配も衰えてしまっていた。なぜなら、心配というものは、良くなる方が悪くなる方かの二者択一を認めることであり、バスシバは、どんなに目につく規模でも、彼女にとっては二者択一はなくなってしまったのだと決めていたからであった。

彼女が獲得する「局外者のような無関心な気持ち」(indifferent feelings of an outsider)は、奇しくもオークが得た‘indifference to fate’と同類のものであろう。また、彼女が、「生き生きとした若さの誇り」(vigorous pride of youth)を失い、静かで落ち着いた女となってしまうのも、オークが‘dignified calm’を得たのと同様であると言ってよい。

こうした境地に達するバスシバは、ちょうどオークがキリスト教に対してあいまいであったのと似ており、むしろ異教的ですらある。

Although she scarcely knew the divinity's name, Diana was the goddess whom Bathsheba

instinctively adored. (286)

神の名前というものはほとんど知らなかったが、ダイアナというのが、バスシバが本能的に崇拝していた女神であった。

本能的に崇める神が「ダイアナ」である点に、バスシバという女、ひいては彼女を出発点とするハーディの新しい女達の本質が窺えるようである。彼女達はすべて異教神そのものであると言ってよいほど異教的なのである。道徳的観念の強い宗教、キリスト教は、言うなれば人間の内なる自然を抑圧するようなものなのかもしれない。それと対立する大らかな原始宗教の物神は、自然そのものが神格化されたものであって、決して窮屈な道徳観念を人間に押し付けるようなことはないであろう。ハーディの描く女達は、自然そのままに振舞う。だが、キリスト教道徳に支配される世界の中では、彼女達は、たとえば Sue Bridehead のように、常に破滅へと向かうのである。

出奔したトロイがバドマス(Budmouth)の入江で遊泳中溺死したとの知らせが伝わり、ボールドウッドはバスシバとの再婚に希望を持つ(Chaps.48-49)。そして再び彼女に求婚するのだが、彼の執拗さと、彼女の過去の誤ち一気まぐれにバレンタインを送りつけたこと一を持ち出して再婚を迫る彼の様子に、バスシバは恐怖に似たものを感じてしまう³⁴⁾。「愛など私にとっては全く過去の、悲しい、やつれ果てたみじめなものにすぎない—彼(ボールドウッド)に対しても他の誰に対しても。」(Love is an utterly bygone, sorry, worn-out, miserable thing with me — for him or any one else, 359)と考える彼女ではあるが、ボールドウッドの様子を見て、「彼の人生が完全に自分の手中にあるのだ」(I believe I hold that man's [=Boldwood's] future in my hand. His career depends entirely upon my treatment of him, 358)と悟り、再婚の返事をクリスマスにすると約束する。しかしそのクリスマスの日、ボールドウッドの屋敷で催されたパーティに、死んだと伝えられていたトロイが姿を現わすのである(Chap.53)。彼は、遊泳中海流に流されて死にかけてところを運よく助けられ、そのままアメリカに渡って点々とし、再びイギリスに戻って、旅回りの曲馬団に役者として加わっていたのである。そして、たまたまウエザベリイにやって来た時、美しい自分の妻バスシバの姿を見て、二度と家には戻らぬという決意が揺らぎ出してしまう、パーティ会場に現われて妻を取り戻そうとする。ボールドウッドは、二度までも彼の望みを打ち砕いたトロイを発作的に射殺してしまう。彼は死刑の宣告を受けるが、村人達の嘆願書や、彼の精神に異常が認められることなどから、無期懲役に減刑される(Chap.55)。こうして、バスシバの前からふたりの男

が消え去り、オークただひとりが残ることになるのである。

ボールドウッドとトロイの運命をすっかり変えてしまい破滅させるバスシバは、運命神そのものであると言ってもよかろう。しかしながら、ボールドウッドの精神のバランスを乱して異常なまでに自分に執心させたり、妻の元に決して戻らぬと決心したトロイの気持ちを翻させたりする³⁵⁾バスシバが、決して自らの意志を働かせてそうしているわけではない。彼女には何の責任もない彼女の魅力というものが、まわりの男達に影響を及ぼし、精神の進展を促し、その上で誤ちを犯させ破滅させてしまうのである³⁶⁾。

ハーディは『日陰者ジュード』(*Jude the Obscure*)の第1部‘At Marygreen’の扉に、次のようなEsdrasからの引用を掲げている。

‘Yea, many there be that have run out of their wits for women, and become servants for their sakes. Many also have perished, have erred, and sinned, for women. . . . O ye men, how can it be but women should be strong, seeing they do thus?’

「然り、女のために思慮を失い、そして女のために僕となるもの多し。女のために滅びたる者、誤りたる者、罪を犯したる者も多し。・・・おお、汝男たちよ、女のかかる仕業を見れば、女弱しといかで言い得ん？」

ジュードが、ふたりの女スーとアラベラ(*Arabella*)のために、幾度も判断を誤り、人生を無為なものにしてしまうようなことが、既に『狂乱の群れをはなれて』の中に見られるのであるが、女というものの中にハーディが言うところの‘Immanent Will’の顕在を認めることもできよう³⁷⁾。

VI

ボールドウッドとトロイがバスシバの前から姿を消した後、今度はオークが姿を消そうとする。彼女が農場主になって以来、雇われの身として常に彼女の力となってきたオークは、アメリカに渡るから農場を辞めたいと申し出るのである。しかし、オークがそう申し出たのは、村で、彼はバスシバを得ようとしているから彼女の回りをうろついているのだといううわさが広まっており、それが嫌だからなのであるが、彼の申し出も裏を返せば彼女の名誉を守るためのものに他ならない。オークの「変わらぬ愛情」(*constancy*)、そして彼が自分にとっては仕事の上においても

必要な人間であることを、バスシバは、試練のさ中で幾度となく気付いており、何とかしてアメリカ行きを思い止まらせようと自らオークの元に出向いてゆく。ふたりの話し合いは、いつの間にか結婚の話へと発展していってしまい、やがてふたりは簡素な式を挙げて結ばれるのである。そのふたりの結びつきをハーディは次のように述べている。

They spoke very little of their mutual feelings; pretty phrases and warm expressions being probably unnecessary between such tried friends. Theirs was that substantial affection which arises (if any arises at all) when the two who are thrown together begin first by knowing the rougher sides of each other's character, and not the best till further on, the romance growing up in the interstices of a mass of hard prosaic reality. This good-fellowship — *camaraderie* — usually occurring through similarity of pursuits, is unfortunately seldom superadded to love between the sexes, because men and women associate, not in their labours, but in their pleasures merely. (395)

ふたりは、自分たちの気持ちのことはほとんど言わなかった。このように試練に耐えた同士の間では、今さらきざな言葉も、情のこもった言葉もおそらく必要なかったのであろう。ふたりの愛情は、偶然ふたりが知り合った時に、まずお互いの性格のよりがさつな面を知ることから始まり、ずっと後になってやっと一番良い面を知るような場合に生まれる（もし仮に生まれることがあればだが）ような、あの実質的な愛情であった。ロマンスは、困難な味も素っ気もない現実という大きな固まりの、その隙間で成長しているのであった。この良き友情—友愛—は、普通、似たような仕事をしていて生まれるものであるが、不幸なことに、滅多に男女の間の愛情に付け加えられるものではないのである。なぜならば、男と女というものは、仕事においてではなくて、快樂においてのみあい交わるからである。

共に試練を乗り越えたふたりの結びつきは堅固なものには違いない。だが、そこには多少の疑問が残るのである。確かにバスシバは、試練のさ中でオークの人的価値に気づき、彼のたくましさと賢明さを頼りにしている。今まで自分の「虚栄心」故に、地味で堅実なオークやボールドウッドには目もくれなかった女王然とした彼女は、浮薄なトロイとの結婚に失敗して改めて人間の価値というものを考え直し、オークを夫として選ぶのである。だが、「愛など全く過去の、悲しい、やつれ果てたみじめなものに過ぎない」はずのバスシバにとって、オークとの結婚は何なのであろうか。「ロマンスはすべて結婚で終わってしまうもの」(All romances end at marriage, 283)

とうそぶいたトロイの言葉を身を持って知ったはずの彼女である。アメリカに渡りたいからと言って立ち去ろうとするオークをあわてて引き止め、まるで自分の方から求婚をしているような具合に結婚へと導いてゆくバスシバは、試練の果ての諦観とも言える境地に達していながらも、やはり相変わらず「虚栄心」に満ちた女であるとは言えないだろうか。オークの、今までのひたむきな献身を、ほとんどあたり前の権利だと考えていただけに、それを失ってしまうことは彼女には耐えられないのである³⁸⁾。互いに試練を乗り越えたふたりの結婚という旧小説的な happy ending でありながらも、オークとの結婚はバスシバにとっては、現実的でむしろ打算的なものと言える。それ故、ふたりの結婚は、祝福すべきものであるように思えはするものの、後味の悪さが残るのである。

オークの場合にも同様のことが言えよう。ジェイコブのごとく耐えながら待ち続けて、最後にバスシバを得るという筋書きは、読者に迎合したものには違いないが、オークは、昔のオークらしさを失って、その代わりにトロイ的側面を帯びてくるのである。仕事着ばかり身につけていたはずの彼は、物語の終わり近くではかなり派手ないでちをするようになっていく³⁹⁾、また、最後のバスシバとの結婚についてのやりとり(Chap.56)は、トロイとバスシバの wit-combat さながらの会話(Chap.24)を思い出させるのである。こうしたオークの変貌ぶりも、バスシバの場合と同様後味の悪さを残すものと言える。彼本来の素朴さがなりをひそめ、成り上がり者のような虚飾が目につき始めるのはどういうわけであろうか。常にバスシバの傍に居て、彼女とボードウッドやトロイとの関係をつぶさに観ているうちに、彼女の御し方というものを覚えたというのであろうか。もしそうだとすれば、それは一種の墮落というものであり、「変わらぬ愛情」(constancy)を持ち続けた人間が最後に必ず勝ち得るとする伝統的なパターンやモラルに対する皮肉となり得るであろう。バスシバを得るためにはオークすらも人間的に変わらざるを得ないのである。

結婚というものが一種の墮落だと考えていたバスシバや、「ロマンスはすべて結婚で終わってしまうもの」とうそぶいたトロイの結婚観は、そのままハーディの結婚観でもあろう。「愛は近接において生きるが、接触によって死ぬ。」(Love lives on propinquity, but dies of contact.)⁴⁰⁾と述べたハーディにとって、恋愛と結婚は終生のテーマであり、彼の作品はほとんどすべてそのテーマの追求のために書かれたと言ってもよい。それはまた、男と女を介しての、人間と人間との根源的な繋がりを追求することでもある。オークとバスシバが結ばれて一応の happy ending となるが、それはあくまで終わりであって決して始まりとはならない。作品もその時点で終わりを告げるのである。しかも、ふたりの結婚は、多分に形式的といった観があり、ふたりの関係そのものは、試練を経た者同志であるが故に何年も連れ添ってきた夫婦のそれのようである。そんなふたりの

様子を見て村人のコッガンとジェイコブ・スモールベリィは次のように言う。

‘Faith,’ said Coggan, in a critical tone, turning to his companions, ‘the man [=Oak] hev learnt to say “my wife” in a wonderful naterel way, considering how very youthful he is in wedlock as yet — hey, neighbours all?’

‘I never heerd a skilful old married feller of twenty years’ standing pipe “my wife” in a more used note than ’a did,’ said Jacob Smallbury. ‘It might have been a little more true to nater if’t had been spoke a little chillier, but that wasn’t to be expected just now.’ (400)

「ほんによ」と、コッガンは難癖つけるような口調で仲間たちの方に向けて言った。「あいつは、「おれの女房」って、すばらしくあたりめえに言うようになってるでないか。まだ、一緒になって、なんぼも経っていねえ青くせえというのによ、どうだい、みんな？」

「20年も結婚して年季のはいったやつでも、あいつみてえに慣れた様子で言うところのを、わしは、聞いたことがねえぞい。」とジェイコブ・スモールベリィが言った。「もうちょつとばかし、冷とう言えば、ほんまらしいかもしれんが、まあ、今は期待できんか。」

上のふたりの言葉は、オークの愛情—恋人としての熱情というものが、接触、即ち結婚によって消滅したことを皮肉る言葉のように響いている。

VII

バスシバというひとりの美しい娘が、3人の男達の運命を次々に変え、そのうちの2人を破滅へと導いてゆき、また自らも悲劇の中へと飛び込んでゆく。ウェザベリィという寒村においてすら、人生の悲劇的なものは厳として存在しているのである。その悲劇的なものの原因が、バスシバには何の責任もない彼女自身の魅力であり、また彼女の属性である「虚栄心」(vanity)、「気まぐれ」(freak)、「衝動性」(impulsiveness)であると言えよう。もちろんそれらは、男女を問わずすべての人間に見られるものであって、理性と対極しているものである。

ハーディの作品について幾度となく指摘されてきた偶然の多用は、作品構成上の都合主義というよりはむしろ、彼独自の思想のありかを示す重要な手がかりであろう。この作品においても数々の偶然を見出すことができる。オークがバスシバと出会って次第に彼女に惹かれてゆくのは、

度重なる偶然の作用に他ならないし、別れた後、火事の消火を手助けしたことでバスシバと再びめぐり会うのも全くの偶然である(Chap.6)。ボードウッドとバスシバの出会い、トロイとバスシバの出会いもすべて同じことが言える。あらゆる人間関係が、偶然というものの作用によって生まれ進展するのだと言っても過言ではあるまい。しかも、そうした数々の偶然は、ただ無造作に置かれているに過ぎない。たとえ読者の立場から眺めて作為的に見えようとも、作品世界の中では、偶然というものには何の意図も付与されてはいないのである。作品の中の人間達は、そうした無作為に無造作にばらまかれた偶然に出くわし、その偶然に支配されてしまう。

このハーディの偶然の多用は、ある意味で、人間存在に対する皮肉だと言ってもよかろう。数々の偶然に左右されながら、人間はいつでもどこでも常に「浅ましい争い」(ignoble strife)を繰り返さずにはおれない存在なのである。だが、オークが試練の後に達した「威厳ある落ち着き」(a dignified calm, 73)と「運命に動じない力」(indifference to fate, 73)こそ、ハーディが生涯をかけて追求しようとしたものかもしれない。それらは、オークが、大自然を前にした人間の矮小さを知って獲得したものであり、そうした境地に達した彼は、すべてのものを包み込む包容力と寛恕の精神に満ちていると言えるのである。そして、その包容力と寛恕の精神は、人間に対して無関心とも思える大自然が隠し持つ癒しの力でもあって、自然の中で自然に従って生きるオークだからこそ持ち得たのであろう。試練を経たあげく孤独となったバスシバを、彼女の相変わらずの「虚栄心」(vanity)にもかかわらず包み込んで妻として迎えるのも、オークの寛恕の精神の現われと見ることができるのである。彼の最後の変貌ぶりが一種の墮落だと先に述べたが、小さな人間存在に対する寛恕という大きな観点からすれば、それも寛恕の精神の一変奏として拾収することは可能であろう。

人生の悲劇的なものの原因が、バスシバをめぐる争いにおいては、彼女の「虚栄心」(vanity)、「気まぐれ」(freak)、「衝動性」(impulsiveness)という3つの要素であったが、それらはもちろん表面に現われる人間の属性にすぎない。彼女の内奥に潜む「女なるもの」(womanliness)が多分にそれらと関わっていたように、ハーディはこの作品の後、人間の深層を動物のレベルにまで立ち入って、人生の悲劇的なものの謎を追求してゆくのである。

-
- 1) 未発表の処女作『貧乏人と淑女』(*The Poor Man and the Lady*, 1868)を加えれば第5作目となる。なおテキストは Hardy, Thomas. *The New Wessex Edition, Far from the Madding Crowd*. London: Macmillan, 1974 を使用。本文中テキストからの引用はすべてこれに依る。
- 2) “To one who has read the book there is a smack of irony in the title.” Beach, Joseph Warren. *The Technique of Thomas Hardy*. New York: Russell & Russell, 1962: 61, “*Far from the Madding Crowd* is the most complete picture of farm-life that Hardy has given us. Mr. Beach notes the ‘smack of irony’ in the title, and it is indeed strange that this has not been more generally commented on unless critics have refrained from making the observation because of its obviousness. The society with which the book deals is simple enough: the main interest centres in two farmers (a man and a woman), a shepherd, a sergeant of dragoons and a servant-maid. The scene is indeed ‘far from the madding crowd,’ but even here there is ‘ignoble strife’ enough and to spare, in the shape of overmastering passion, a betrayal, followed by the tragic death of the betrayed, blighted love, unhappy marriage and a murder!” Grimdsitch, Herbert B. *Character and Environment in the Novels of Thomas Hardy*. New York: Russell & Russell, 1962: 160-161.
- 3) この点については、福岡忠雄。『虚構の田園』。あぽろん社、1995年、第8章参照。
- 4) 連載の経緯については、Purdy, Richard Little. *Thomas Hardy: A Bibliographical Study*. Oxford: Clarendon Press, 1979: 13-20, Rutland, William R. *Thomas Hardy: A Study of his Writings and their Background*. rpt., Tokyo: Senjo Publishing Co., Ltd., 1936; 167-175 を参照。
- 5) ‘*Far from the Madding Crowd* as an Introduction to Hardy’s Novels,’ 「英文学研究」 vol. E62. 日本英文学会、昭 42: 117-132.
- 6) Cf. ‘Preface 1895-1902’ to *Far from the Madding Crowd*: “In reprinting this story for a new edition I am reminded that it was in the chapters of ‘*Far from the Madding Crowd*’, as they appeared month by month in a popular magazine, that I first ventured to adopt the word ‘Wessex’ from the pages of early English history, and give it a fictitious significance as the existing name of the district once included in that extinct kingdom. The series of novels I projected being mainly of the kind called local, they seemed to require a territorial definition of some sort to lend unity to their scene.”, “He [=Hardy] intended to compose an idyll of pastoral and agricultural life as he had composed a sylvan idyll in *The Greenwood Tree*; . . .” Beach, 61.
- 7) ハーディはレズリー・ステーヴンに宛てた手紙の中で次のように述べている。“The truth is

that I am writing, and indeed anxious, to give up any points which may be desirable in a story when read as a whole, for the sake of others which shall please those who read it in numbers. Perhaps I may have higher aims some day, and be a great stickler for the proper artistic balance of the completed work, but for the present circumstances lead me to wish merely to be considered a good hand at a serial.” Purdy, Richard Little and Millgate, Michael (ed.). *The Collected Letters of Thomas Hardy, vol. I, 1840-1892*. rpt., Oxford: Clarendon Press, 1979: 28.

8) Cf. 山本喬生. 「*Far from the Madding Crowd*の赤いイメージを追って」, 『近畿大学教養部研究紀要第7巻特集号—英語・英米文学篇—, 1976年: 105-113.

9) “Farmer Oak had one-and-a-half Christian characteristics too many to succeed with Bathsheba: his humility, and a superfluous moiety of honesty.” 67.

10) Cf. “The great aids to idealization in love were present here: occasional observation of her [=Bathsheba] from a distance, and the absence of social intercourse with her — visual familiarity, oral strangeness.” 150. オークは、荷馬車に乗ったバスシバを眺めたり(Chap.1)、小屋の中に伯母と一緒にいる彼女をのぞき見たりする(Chap.2)。また、事実上の初対面である通行税取り立て門の場面(Chap.1)では、バスシバは彼に目もくれず礼の言葉も述べないし、言葉を交わすようになっても彼女は自分の名前を明かそうとはしない(Chap.3)。

11) “. . . Bathsheba is none other than our familiar friend the “new woman,” appearing five years before *A Doll's House* (1879). It is not through any startling challenge to established conventions that she earns this title: Sue Bridehead is the woman who throws down the gauntlet with most decision. But Sue comes at the end of a line which includes Ethelberta and Paula, and begins with Bathsheba — a group of women who, at first, definitely eschew dependence on men and set out to make their careers by their unaided exertions.” Grimsditch, 161.

12) “It appears that ordinary men take wives because possession is not possible without marriage, and that ordinary women accept husbands because marriage is not possible without possession; with totally differing aims the method is the same on both sides.” 155.

13) “It is true that with all her pride and candor, her fairness and moral responsibility, she became the victim of a woman’s vanity, helpless against the assaults of gallant flattery; and that, without the heart of a coquette, she managed to play the role of one.” Beach, 57.

14) 『創世記』29章第18-30によれば、ジェイコブは、愛するレイバン(Laban)の未娘レイチェル

を手に入れるため、7年間レイバンに仕えたが、土地習慣上姉娘リア(Leah)をさしおいてレイチェルを妻にすることができなかつたため、更にもう7年間レイバンに仕えて、ようやくレイチェルを手に入れたとある。但し、作品中においては、ジェイコブのたとえばボールドウッドについて用いられている(360)。しかしこれは、オークについても言えることである。

15) 山本喬生、108.

16) “Boldwood, it must be remembered, though forty years of age, had never before inspected a woman with the very centre and force of his glance; they had struck upon all his senses at wide angles.” 143-144.

17) “The insulation of his heart by reserve during these many years, without a channel of any kind for disposable emotion, . . .” 148.

18) “Bathsheba, though she had too much understanding to be entirely governed by her womanliness, had too much womanliness to use her understanding to the best advantage.” 219.

19) “From a contemporary perspective, however, there is patent phallic symbolism also involved in this scene in the cruel potency of the spur and the soft, enveloping tissues of the gown. Bathsheba is not only caught by her dress (and it might be noted that Hardy often emphasizes that a woman’s clothing is an extension of her self), but she is also caught by the dominant male whom she subconsciously desires.” Carpenter, Richard C. ‘The Mirror and the Sword: Imagery in *Far from the Madding Crowd*,’ *Nineteenth-Century Fiction*, vol.18. rpt., NewYork: AMS Reprint Company, 1965: 342.

20) 山本喬生、108.

21) オークの口べたぶりについては、ハーディは次のように述べている。“Oak had nothing finished and ready to say as yet, and not being able to frame love phrases which end where they begin; passionate tales —/— Full of sound and fury/ — Signifying nothing —/ he said no word at all.” 60. また、ボールドウッドは自分の口べたぶりを次のようにバスシバに語る。“‘I wish I could say courteous flatteries to you,’ the farmer [=Boldwood] continued in an easier tone, ‘and put my rugged feeling into a graceful shape: but I have neither power nor patience to learn such things. . . .’” 153. 一方、トロイについてハーディは次のように述べている。“... he sometimes reached the brilliant in speech because that was spontaneous. . . .” 189.

22) “When they [=girls] want to be praised, which is often; when they want to be mastered, which is sometimes; and when they want no nonsense, which is seldom. Just now the first feeling was in the ascendant with Bathsheba, with a dash of the second.” 187.

- 23) “We have here a description of phallic aggression both marvelously vivid and acutely aware of the subjective impressions on a woman’s mind of a substitute sex experience.” Carpenter, 343.
- 24) Cf. “With almost a morbid dread of being thought a gushing girl, this guideless woman [=Bathsheba] too well concealed from the world under a manner of carelessness the warn depths of her strong emotions. But now there was no reserve.” 224-225.
- 25) “But I was coming away, when he suddenly said he had that day seen a woman more beautiful than I, and that his constancy could not be counted on unless I at once became his . . .” 266.
- 26) Cf. “Oak=1. . . ; in Europe generally the King of the Wood; 2. strength . . . , 9. wisdom. . . 10. faith, courage. . .” Vries, Ad de. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North Holland Publishing Company, 1974.
- 27) “The very names are chosen largely for their combination of biblical and rustic associations, from the archangelic Gabriel Oak, and Bathsheba Everdene, recalling the lady for whom King David sinned, down to Joseph Poorgrass, Jacob Smallbury, Matthew Moon, and Laban Tall.” Beach, 52.
- 28) “In *Far from the Madding Crowd*, one feature that sets off man from nature is that man projects his own mood onto natural scenes; the scenes possess in themselves only potentiality of interpretation.” Kramer, Dale. *Thomas Hardy: The Forms of Tragedy*. Detroit: Wayne State University Press, 1975: 35.
- 29) “Hardy’s emotional allegiance may be with the strugglers, but his vision of the universe urges upon him the awareness that exertions of ego or desire bring on chastisement and suffering.” Kramer, 34.
- 30) たとえば *Far from*, 385. また Grimsditch は、ボールドウッドについて次のように述べている。
“ . . . the headstrong and occasionally violent disposition he [=Boldwood] shows is indicative of a grave deficiency in balance and self-control, especially in view of his age and presumable knowledge of the world.” 164.
- 31) “. . . he [=Boldwood] had almost worn in her eyes the sorry look of a grand bird without the feathers that make it grand.” 190.
- 32) “Perhaps originally conceived as a contrast to Oak, Troy is even more effective as a foil to Boldwood: where the latter is slow, massive, profoundly obsessive, Troy is quick, light, and casual; if they both neglect their ricks it is for utterly different reasons.” Millgate, Michael. *Thomas Hardy: His Career as a Novelist*. London: The Bodley Head, 1971: 86.
- 33) “The psychological sources of umaturalness in Boldwood are only hinted at by Hardy through

Boldwood's almost delighted acquiescence to a six-year secret engagement to a woman who insists she cannot love him. . . ." Kramer, 37-38.

34) "His tone was so excited that she almost feared him at this moment, even whilst she sympathized. It was a simple physical fear — the weak of the strong; there was no emotional aversion or inner repugnance." 357.

35) "She [=Bathsheba] looked so charming and fair that his [=Troy's] cool mood about Weatherbury people was changed. He had not expected her to exercise this power over him in the twinkling of an eye." 348.

36) ". . . while Hardy's women may seem more acted upon than acting, their inability to accept responsibility for their attractiveness, much less their actions, is crucial to the effect they have upon their lovers and upon the society in which they live." Meisel, Perry. *Thomas Hardy: The Return of the Repressed*. New Haven: Yale University Press, 1978: 41.

37) 「ハーディの小説の女性はテスのように、みな運命に支配されてゆくのである。しかも彼の女性は運命それ自体であるともいえよう。厳粛な、そして目にみえぬそれ自身の力で、その囲りのものを支配し、そこに次々と悲劇をうんでゆくテスという女性の中にわれわれは運命というものの盲目的、しかも力強い力と意志とを見出すのである。」大山敏子。『女性と英文学』。東京：篠崎書林、昭54：238。

38) "She was aggrieved and wounded that the possession of hopeless love from Gabriel, which she had grown to regard as her inalienable right for life, should have been withdrawn just at his own pleasure in this way." 392.

39) "'Whatever d'ye think?' said Susan Tall, 'Gable Oak is coming it quite the dand. He now wears shining boots with hardly a hob in 'em, two or three times a-week, and a tall hat a-Sundays, and 'a hardly knows the name of smockfrock. When I see people strut enough to be cut up into bantam cocks, I stand dormant with wonder, and says no more!'" 338.

40) Hardy, Florence Emily. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. London: Macmillan, 1975: 220.

第2章 楽園願望

『帰郷』 (*The Return of the Native*, 1878)

I

『帰郷』 (*The Return of the Native*)において Clym Yeobright は、故郷 Egdon の人々に教育を施すという夢を胸に抱いて帰郷する。この作品において展開するひとつの家庭悲劇は、彼のこの夢と、母親が彼に託していた夢、そして Eustacia が彼に託す夢の、三者三様の夢が食い違い衝突し合って生ずるものだといっておかろう。だが、三人の夢は、それぞれに指向する方向が異なっていることを除いては、三人がそれぞれ相手を利用することによって自分の夢の実現、そしてその結果として自己の実現を目指しているということにおいて共通している。そして、そうした三人の夢の根底にあるものはいずれも現状からの脱却というものなのである。相手を利用することにより、現在置かれている境遇から脱却してかなえられるはずの、それぞれが夢見ていた世界は、いかなれば、各々が心の中に抱いていた一種の楽園的な世界である。調和を欠いて、幸運の女神から公平な恩寵も得られない疎外された現実、エグドンという世界の中で、クリムもヨーブライト夫人もユーステイシアも、自分自身と一体化できる世界を夢見ていたといえる。

楽園的な世界を希求する意識の背景には、自分自身の欲求が充足されて調和に満ちた、疎外感の無い世界が失われてしまったという事実が必ずあるはずであり¹⁾、その事実を三人が負う過去に探ってみることは容易なことであろう。クリムが故郷のエグドンを飛び出して華やかな都会 Paris に行ったのは、故郷に対する軽蔑にほかならなかった。そのことは、彼の帰郷をいぶかる村人たちに彼が語る言葉から窺うことができる。

‘I’ll tell you,’ said Yeobright, with unexpected earnestness. ‘I am not sorry to have the opportunity. I’ve come home because, all things considered, I can be a trifle less useless here than anywhere else. But I have only lately found this out. When I first got away from home I thought this place was not worth troubling about. I thought our life here was contemptible. To oil your boots instead of blackening them, to dust your coat with switch instead of a brush: was there ever anything more ridiculous? I said.’ (188)²⁾

「お話しするがね」とヨーブライトは思いがけず真剣な様子で言った。「ちょうど

いい機会かも知れない。僕がここに帰ってきた理由なんだが、いろいろ考えてみて、他のどこと比べても、ここにいる方が少しはみんなの役に立つだろうと思ってのこたなんだ。でもこのことはつい最近になってからわかったことだよ。僕が初めてこの土地を離れた頃、この土地は取るに足らないところだと考えていた。こんな所の生活は卑しむべきものだと思った。深靴には靴墨の代わりに油を塗るし、上着のほこりはブラシではなくてむちではたく、これ以上おかしなことってあるか、って僕は言ったものだ。」

クリムは、「子供の頃にそのヒース（荒野）にすっかり溶け込んでしまっていたので、誰でも荒野を見れば彼のことを思う」（Clym had been so inwoven with the heath in his boyhood that hardly anybody could look upon it without thinking of him, 186）ほど、エグドンと一体的な人間であった。同時に、エグドンの地において、際だった存在として、早くからエグドンの人々に注目されており、「彼について絶対に確実なことといえば、彼は生まれた環境にじっとしてはいないだろうということだけだった」（The only absolute certainty about him was that he would not stand still in the circumstances amid which he was born, 185）と見なされていたのである。彼にとって、エグドンの地は、ユーステイシアにとってとは違い、桎梏でも牢獄でもない、母性的な一体的な世界なのであったにも関わらず、人並み以上の才能の持ち主としていわば浮いた異質な存在となっていたといえる。

クリムの母親は、身分が低い男と結婚したという階級的コンプレックス³⁾を抱いており、その母親の影響のもとで成長した才能あふれるクリムは、その母親の夢を背負わされ、早くから外のより高い世界へと目を向けるようになっていたのであろうし、またそれ故に結果的に、新しい進歩的な考え方を抱くに至って、それを故郷エグドンにももたらそうと考えている。そのことについて、語り手は彼をはっきりと不幸であると見なしている。

Mentally he was in a provincial future, that is, he was in many points abreast with the central town thinkers of his date. Much of this development he may have owed to his studious life in Paris, where he had become acquainted with ethical systems at the time.

In consequence of this relatively advanced position, Yeobright might have been called unfortunat. The rural world was not ripe for him. (190)

彼の心は田舎の将来にあった。すなわち、彼は多くの点で当時の中央の都会にいる思想家たちに肩を並べていた。この思想の発達のは多くは、パリでの勤勉な読書生活のおかげであったのかもしれない。というのも、そのパリで彼はその当時、評判となっていた倫理学大系に精通するようになったのだから。

この比較的進歩的な立場にいたが故に、ヨーブライトは不幸だったといえるだろう。田舎の世界は、彼を受け入れるほど熟してはいなかったのである。

ここに、太古の昔から変わることを拒否しているエグドンと、新しい時代の流れに動かされているクリムとの間に、大きな溝があることが指摘されている。今自分が置かれている境遇より外の世界に、それが地理的なものであれ時間的なものであれ、自分との一体化を実現できる理想の世界があるかもしれないと考え、そしてまた知ることは、やがては自己の分裂化を招くことに通ずる。時間の流れに超然としたエグドンと、時代の流れに、その流れの中に浮沈する「抑えがたい新しきもの」(the irrepressible New, 36)に囚われている人間との間にある隔たりが、その人間に対して、古きものに根ざした側面と、新しきものに根ざそうとする側面の、二重性というものを付与することになるのである。そうしてできあがった存在がクリムという人に他ならない。

クリムの母親ヨーブライト夫人も、クリムも、そしてユーステイシアも、いずれも教育を受けた人なのであるが、彼らの現状脱出の願望は、その知性ゆえでもある。教育を受けた知性人としてのクリムは、必然的に、内部に「抑えがたい新しきもの」を抱え込まずを得なかったといえる。クリムは、教育を受け教養を身につけることによって、言い換えるならば、「知恵の木」(the tree of knowledge)⁴⁾の実を口にすることによって、自分が置かれている現状と、知性が生み出す理想的で楽園的な世界とのギャップに、苦しみ煩わされずにはおれなくなるのである。

自分自身の力の獲得と現状の変更、そうしたものによってやがて自己を実現するということが人間の衝動にも近い欲求であるとすれば⁵⁾、クリムが、より高いもの、より理想に近いものを求めて、故郷のエグドンを見下し華やかな都会パリへと行ったのは、その欲求に従ったすこぶる自然な行動であったと考えることができる。しかし、パリにおいて彼は、その都会の世界に自分自身との一体感を味わうことは無かった。そのことは彼の言葉によって知ることができる。

'well, as my view changed my course became very depressing. I found that I was trying to be like people who had hardly anything in common with myself. I was endeavouring to put off one sort of life for another sort of life, which was not better than the life I had known before. It was

simply different.’ (188)

「ところが、僕の考えが変わるにつれて、僕のとっていた方向がひどく鬱陶しくなってきたんだ。僕は、自分と共通点がほとんどない人たちのようになろうとしていたことに気づいたんだ。僕は懸命に、ひとつの生き方を捨てて、別の生き方をしようとしていたんだ。それが、昔僕が知っていた生き方よりもいいということはなかったのに。ただ違っているだけだったんだ。」

都会パリで、宝石商という華やかな仕事に就いていたクリムは、扱う宝石さながらのような自分の虚飾に目を向けたと言ってもよかろう。自分の虚飾を振り捨てて、故郷エグドンに帰ってきた彼の決心は次のようなものである。

‘... I would ... try to follow some rational occupation among the people I knew best, and to whom I could be of most use. ...’ (188)

「・・・自分が一番よく知っている人々のなかで何か知的な職について、その人たちの役に立ちたいと思う。・・・」

こうした決心に至ったクリムの意識の中では、博愛主義や利他主義が支配原理として働いているようでありながら、むしろ郷愁の念がその底に潜んでいるようである。なじみのある人々に囲まれて、そのうえでその人々のために役立ちたいという彼の意識は、失った、というよりはむしろ軽蔑して捨て去った、かつての、自分を包み込んでくれる一体的世界を取り戻したいという意識に他あるまい。土地の自然の一部として溶け込むほどに慣れ親しみ、幼少期を過ごした故郷エグドン、そして母親の住んでいる故郷エグドンは、彼と一体化できる母性的とも言える世界なのである。

If any one knew the heath well it was Clym. He was permeated with its scenes, with its substance, and with its odours. He might be said to be its product. His eyes had first opened thereon; with its appearance all the first images of his memory were mingled; his estimate of life had been coloured by it; his toys had been the flint knives and arrow-heads which he

found there, wondering why stones should 'grow' to such odd shapes; his flowers, the purple bells and yellow furze; his animal kingdom, the snakes and coppers; his society, its human haunters. Take all the varying hates felt by Eustacia Vye towards the heath, and translate them into lovers, and you have the heart of Clym. (191)

もし荒野を知り抜いている者がいるとすれば、それはクリムであった。彼にはその様々な風景が、その実質が、そしてその様々な香気が染み込んでいた。彼は荒野から生まれたのだといえるかもしれない。彼の目はまず荒野に向かって開いたのだった。だから彼が記憶する、最初に見たものはすべて荒野の姿と混じり合っていたし、彼の人生の観方は荒野によって彩られていた。彼のおもちゃといえ、そこで見つかった遂石のナイフや矢尻であったし、なぜ石がそんな奇妙な形に育つのか不思議に思ったものだった。彼の知る花といえ、紫色の釣鐘花と黄色いハリエニシダの花であり、彼の知る動物の世界といえ、蛇と荒野の子馬、そして彼の知る世界の人間とは、荒野に出没する人たちだったのである。荒野に対するユーステイシア・ヴァイのさまざまに移ろう憎しみをすべて取り上げ、そしてその憎しみを愛する人間たちの中に入れてみるとよい、そうすればクリムの心が得られるのである。

しかしながら、彼の帰郷は退行的な様相を帯びているわけではなく、彼はあくまで利他主義者として、母なる故郷エグドンの地において、「生まれながらの不幸に面している人々にその不幸を切り抜けてゆける知恵を授ける」(. . . teach them how to breast the misery they are born to. . . , 193)ということを目的としているのである。だが、彼が頭に描いているその計画には、彼が抱えている自己矛盾というものがそのまま現れているといってもよいだろう。学校教育を施すことによって、「生まれながらの不幸」に立ち向かってゆく方法を教えるということは、ある意味で、彼がかつて抱いていた故郷に対する軽蔑の念を、郷里に住む人々の心の中に掻き立てることでもある。「教える」(teach)ということ、つまりは教育によって「知識」(knowledge)を与えるということは、アダムやイヴのように、あるいはクリム自身のように、「知識」によって、現在自分が置かれている境遇とそれ以外の境遇との違い、その不協和を認識することに通ずるのである。自分がこれまでに味わった精神的な苦悩を、故郷の人々にも経験させることになるかも知れないということに彼は、不注意にも気づいてはいない。だが、それは、たとえ挫折を経ながらも、彼の内部から込み上げてくる若さというものが、精神的な再生を促すべく突き動かすものであり、それ

はまた、彼が教育故に自分の内に取り込んでいるあの「抑えがたい新しきもの」でもあろう。

彼はそうした矛盾に気づくこともなく、自分の計画を実行に移すべく準備を進めてゆく。その計画が、教育のあるユーステイシアの存在を知ることによって多少の修正を受けることになっても、彼はそこに潜む亀裂の種に気づくことはない。彼女はかつてのクリム以上に、エグドンの地を軽蔑しているだけでなく、彼女にとって桎梏であり牢獄でもあるこのエグドンからひたすら脱出したいと願っているのである。クリムもユーステイシアも、それぞれ自分の夢のためにお互いを利用することを考えていながら、ふたりの願望は完全に正反対の方向に向いており、それが、やがて必然的にふたりの間に不協和を生み出すことになる。が、そうになってしまうのも、彼が内部に抱え込んでいる自己矛盾、そしてそれが作り出しているいわば二重性というものが、そこに関わっていると考えてよいのかも知れない。ユーステイシアが惹かれるのは、故郷エグドンの人間として故郷と一体になりたいという願望を持っているクリムにではなく、故郷エグドンに変革をもたらそうというもう一つの願望を持ったクリム、教育を受けた知性人としての側面、彼女があこがれる都会パリにつながる側面を持ったクリムに対してなのである。クリムが持つそうしたふたつの面、二重性というものが、彼が舞い戻ってくるエグドンにいた3人の女たちの運命を変えてしまうことになるのである。

ひとつの人格を持っていると言っても過言ではないエグドンの地で、彼はそこに住む人々の教化という計画を胸に抱いて準備を進めてゆく。それが、彼の内部に根を下ろしている「抑えがたい新しきもの」によって生み出されたものであり、クリムは、あくまで現状の改変に、自分を含めた人々を現状から脱却させることに終始するといっただろう。後に、病を経て半盲となってしまった彼が、母と妻を亡くした末に、最後に見いだす「巡回野外説教師」(an itinerant open-air preacher, 405)の職も、己の人生をさらけ出し己を教訓にしての、土地に住む人々の教化と「精神の高潔化」(ennoblement, 190)、そしてそれによって、生まれながらの不幸に直面している人々を救済することを目指すという、エグドンの現状の改変に他ならないのである。

ヨーブライト夫人が女手ひとつでクリムに十分な教育を受けさせた訳は、彼女にとって調和のとれた自己充足が得られる世界、つまり結婚以前の、自分の身分にふさわしい生活が送れた世界に再び戻る夢を、彼の立身出世に託して実現しようとしたからだといっただろう。身分が自分より下の無欲な夫との不如意な結婚生活、そして夫を亡くしてからの母子ふたりの貧しい生活、そうしたエグドンでの閉塞されたような現状からの脱却が、彼女の願望の支配原理なのであり⁹⁾、それはいうまでもなく彼女にとって失われてしまった、楽園のような一体的な世界に対する郷愁の念であるといっただろう。牧師の娘である彼女も無論教育を受けた知性の人であり、クリ

ムと同様に内部に「抑えがたい新しきもの」を抱え込んでいると見なすことができる。それ故に彼女は、クリムに夫のような生き方を望まずに故郷を離れさせ、パリでの宝石商の仕事につかせて世俗的な富への道をたどらせようとしたのであった。

‘After all the trouble that has been taken to give you a start, and when there is nothing to do but to keep straight on towards affluence, you say you will be a poor man’s schoolmaster. Your fancies will be your ruin, Clym.’ (192)

「おまえを仕事に就く足掛かりを与えるために、これまでさんざん苦勞したというのに、しかもまっすぐに向かってさえいけば、裕福になれるというのに、貧乏人相手の教師になりたいっていうんだね。おまえの気まぐれは、破滅のもとだよ、クリム。」

‘It disturbs me, Clym, to find that you have come home with such thoughts as those. I hadn’t the least idea that you meant to go backward in the world by your own free choice. Of course, I have always supposed you were going to push straight on, as other men do — all who deserve the name — when they have been put in a good way of doing well.’ (193)

「クリム、おまえがそんな考えを抱いて家に帰ってきたことを知って、私は心配しているんだよ。何も自分で好き好んでこの世間で後ろ向きに進もうとしているなんて、母さんは少しも知らなかった。もちろん私は、いつもおまえがどんどんまっすぐ進んで行っているものと思っていたよ、他の男の人たち一男の名に値する人たちみんなが、成功を収めるいい道に置かれた時にやっている通りにね。」

上の言葉に見られるように、クリムの故郷離脱と彼の世俗的な立身出世は、彼女自身にとっては子供の将来を願う母性の形を取りつつも、実は彼女自身の現状脱却の道を開くものであったろうと考えられる。

そうした彼女が、反対を押し切ってユーステイシアと結婚した息子クリムに見放されたと思いで帰る途中、エグドンの野面で、マムシに噛まれて命を落とす場面は(Bk.3, Chaps.7-9)、エデンの園においてアダムとイヴに「知恵の木」の実を食べさせたあの蛇を考え合わせれば、象徴的ですからあり、また同時に大きな皮肉を含んでいるとも考えられる。「蛇」は、変化と転身の象

徴でもあり⁷⁾、その蛇によって死に至らしめられる彼女の最期は、美しいアオサギの飛翔のイメージで彩られ詩的に描写されている。彼女の死は、息子に見放された苦しい羽交い締めのようなエグドンでの現状から、天上の樂園へのまさに脱却に他ならないだろう。

He [=a heron] had come dripping wet from some pool in the valleys, and as he flew the edges and lining of his wings, his thighs, and his breast were so caught by the bright sun-beams that he appeared as if formed of burnished silver. Up in the zenith where he was seemed a free and happy place, away from all contact with the earthly ball to which she was pinioned; and she wished that she could arise uncrushed from its surface and fly as he flew then. (296)

アオサギは谷のどこかにある小さな池から水滴をたらしながら飛んできたのだが、飛びながら羽の縁や裏、腿、胸は、輝く日の光を受け、その姿はまるで磨きのかかった銀の鳥のように見えた。青サギの羽ばたく天頂は、彼女が羽交い締めのように縛り付けられているこの地球とはまったく関係のない、自由で幸せな場所のように思われた。そして彼女は、打ち碎かれることなく地球の表から舞い上がり、あのアオサギのように飛んでいければと願うのだった。

ユーステイシアも一面ではヨーブライト夫人と似通っている。教養を備えた知性人である彼女は、その境遇ゆえ Budmouth の華やかな町からエグドンのわびしい荒野に移り住むことを余儀なくされた人間であり、常にエグドンを嫌悪し、華やかな都会を夢見てエグドンからの脱出を願っている。

‘... I was happy enough at Budmouth. O the times, O the days at Budmouth!...’ (86)

「・・・バドマスではとてもたのしかったですもの。ああ、バドマス時代、バドマスの日々！・・・」

‘I cannot endure the heath, except in its purple season. The heath is a cruel taskmaster to me.’ (203)

「私荒野には我慢できませんの、花が咲いて紫色になる季節は別ですが。私にとって荒野は冷酷な親方みたいなものなんです。」

ユーステイシアの脱出願望にも、やはりヨーブライト夫人と同様に、失われてしまった、自分の身分にふさわしい一体感の得られる世界、しかも夢がちな傾向のある彼女の虚栄をも満足させてくれる世界への郷愁の念が、支配原理として働いているのである。彼女は、祖父の望遠鏡と砂時計を持ち歩いているが、彼女の意識の中では、過去と現在とが奇妙に混在している。

... in Eustacia's brain were juxtaposed the strangest assortment of ideas, from old time and from new. There was no middle distance in her perspective: ... (91)

・・・彼女の頭の中では、過去と現在の考えが奇妙にも選りすぐられて併置していた。彼女の展望には中景というものがなかった。・・・

望遠鏡は過去に対する郷愁の象徴であり、その望遠鏡を通して見える、中景を欠いた遠景の像は、華やかなバドマスでの生活の思い出の幻影である。そうした彼女の願望が、ただ単に華やかさを求める少女じみた憧れにすぎないような、やや退行的な様相を帯びているのは、クリムの願望がエグドンでの未来の楽園を指向するものであるのとは違って、ただひたすらエグドンから離れた、かつての失われた過去の楽園を指向しているからであろう。しかしながら、過去に対する郷愁の念というものが支配原理となっている彼女の現状からの脱却の願望が、異性の価値観に依存したそれを利用するものであるにしても、それはやはり彼女の内部にある、現状の変更を求める衝動にも似た欲求から生まれたものなのである。

‘... How I have tried and tried to be a splendid woman, and how destiny has been against me! ...’ (357)

「・・・どんなに私は、これまで立派な女になろう、なろうと努力を重ねてきたでしょう、それなのに運命はずっと私に対して逆らってきたわ。・・・」

上の彼女の言葉に耳を傾けるとき、たとえエグドンからの脱出をひたすら願っているとしても、

やはり彼女の内部に、クリムと同様な、現状の変化を求めざるを得ない「抑えがたい新しきもの」が潜んでいることを認めない訳にはゆかないのである。従って、クリムが眼疾に冒され半盲となった時、はりえにしだ刈りで疲れ伏した彼をひとり残して野外ダンスに出掛け、Wildevve との踊りにうっぷんを晴らすユーステイシア(Bk.4, Chap.3)を衝き動かすものは、Penny Boumelha が言うような、クリムとの性的欲求不満のみではないだろう⁹⁾。それは、願望達成への過程が、あるいは彼女の置かれている現状が、クリムの眼疾と彼の選ぶはりえにしだ刈りという肉体労働によって、停滞あるいは後退することに対する、彼女なりの必死の抵抗なのであったろうと思われる。彼女にとって、野外ダンスのささやかな華やかさは、バドマスの華やかさ、パリの華やかさにかろうじて通ずるものなのである。

ユーステイシアは、クリムの母親との不和、度重なる偶然と、弁解をしないがために生ずる誤解や彼女に対する不利な憶測、そうした様々な要因に追い詰められて嵐の夜ついに Shadwater の堰で命を絶つが、彼女の死を、水が持つ再生の象徴と Susan Nunsuch の秘術(Bk.5, Chap.7)との関わりから、エグドンという自然が持つ再生力のためのいけにえと捉えることも可能だが⁹⁾、その彼女の死はまた、ヨーブライト夫人の死と同様に、牢獄のような現世からの脱却でもあったといえる。

II

クリムとユーステイシアの現状変更の夢が、郷愁の念を支配原理とする一種の楽園願望から生まれたものであることはわかるが、ふたりの意識を、エグドンの存在とそこに住む村人たち、そして Diggory Venn の存在との関わりから眺めてみると、更に時間に対する意識の面が浮かび上がってくる。

作品の舞台となっているエグドンは、有史以前からその姿を少しも変えていない、およそ時間による変容を被ることのない世界である。

... this Egdon was a place which had slipped out of its century generations ago, to intrude as an uncouth object into this. (191)

・・・このエグドンは、その何世紀もの過去からすり抜け、今のこの世紀に、異様なものとして侵入してきたような場所であった。

時間の流れを超越しているともいえるこのエグドンは、章題にもあるように「時が刻印もするさぬような顔」(A Face on which Time makes but Little Impression, Bk.1, Chap.1)を持った一個の存在物である。変化を、「文明化というものを敵とし」(Civilization was its enemy, 35)、「これまでずっとそうであったように、今も手に負えないイシュマエルの存在である」(The untameable, Ishmaelish thing that Egdon now was it always had been, 35) エグドンは、実は、クリムのような、「抑えがたい新しきもの」に取り憑かれた人間がもたらそうとする変革など、決して受け入れることはないのである。だが、それでも、そこを愛する人々にとっては懐かしい記憶として思い出される場所でもある。

It was a spot which returned upon the memory of those who loved it with an aspect of peculiar and kindly congruity. (34)

そこは、そこを愛する人たちの記憶に対しては、独特な優しい一体感をもって応えてくれる場所であった。

それゆえ、クリムや Thomasin、ディオゴリー・ベンや村人たちなど、このエグドンに生まれ育った者たちにとっては、よそ者であるユーステイシアとは違って、エグドンの世界は、母親のような一体的世界に他ならない。故郷の故郷たるゆえんである。

歴史という大きな時の流れの中で、変化を拒みつづけてきたエグドンは、しかしながら、太古の昔から変わることのない自然の四季の循環という小さな時間のスケールの中では、現状の相の変化を、つまり動植物や人間たちの夥しい生の営みの変化を、その表層においてひたすら繰り返してきたともいえる。そのエグドンが時を超えて保ち続けてきた、この物語の時間的枠組みともなっている四季の移り変わりや循環、そしてそれに対応する動植物や人間の生の営みのサイクルそのものは、いかに「抑えがたい新しきもの」に煩わされている人間といえども、変えようのない普遍的な現状の諸相の変化であろう。

このエグドンという、歴史的な時の流れに超然とした時空間、それは押し広げれば Wessex というハーディの創作上の世界にも及んでゆくが、この時空間はいわば閉ざされた世界でもあって、この中においては、時の流れは自然の四季の移り変わりそのものであり、そこに住む人々の生の営みも全くといってよいほどにそのサイクルと一致している。クリムとユーステイシアの恋愛を

例にとってみても、春から夏へそして夏から秋を経て冬へと、ふたりの情熱の高まり、極致そして情熱の醒めを経て破局へと、エグドンの自然が見せる四季の表情と一致したものとなっているのである。それは、人間の内部にある自然と、外界の自然との打ち消しようのない共鳴でもあるが、こうした生の営みと自然の表情とが一致した世界に住む人間たちの時間の意識は、当然のことながら四季の移り変わりと循環に基づいたものとなっている。

エグドンに住む村人たちにとって統一的な時間の尺度は、四季の循環、そして四季のひとつひとつと結びついた伝統的な慣習や祭りに基づいたものであり¹⁰⁾、従って時計という機械仕掛けによる時間の把握は第二義的で、日常においてもごく大まかな便宜的な意味ぐらいしか持っていない。正確な時計によって律せられている個人の意識、例えば懐中時計を持ち「時計みたいに正確に」(punctual as the clock, 179) 行動するワイルディープや、愛人であるが故に彼と同じ時間に従い合わせて行動する、やはり懐中時計を持ったユーステイシア¹¹⁾たちとは違って、村人たちには時計というものによって統一された正確な時間に対する意識はあまりないといってもよいのである。例えば次のような村人たちの現在の時刻についての談議でも明らかであろう。

‘Twenty minutes past after eight by the Quiet Woman, and Charley not come.’

‘Ten minutes past by Blooms-End.’

‘It wants ten minutes to, by Grandfer Cantle’s watch.’

‘And ’tis five minutes past by the captain’s clock.’

On Egdon there was no absolute hour of the day. The time at any moment was a number of varying doctrines professed by the different hamlets, some of them having originally grown up from a common root, and then become divided by secession, some having been alien from the beginning. . . . Thus, the mummers having gathered hither from scattered points, each came with his own tenets on early and late; and they waited a little longer as a compromise. (148)

『淑女亭』の時計じゃ8時20分だのに、チャーリーはまだ来ねえ」

「ブルームズ・エンドじゃ8時10分だ」

「10分前だ、キャントル爺さんの懐中時計だとな」

「そいで大佐の所の大きい時計だと5分過ぎじゃ」

エグドンには絶対的な時刻などなかった。いつ何時の時刻であっても、さまざまの小村が公言する数多くの様々な説があり、中には元来、共通の根源から生じ後に分離

して異なってきたものもあるし、また最初から相容れないものもあった。西エグドンにはブルームズ・エンド時刻が正しいと信じ、東エグドンは『淑女亭』の時刻を信じた。キャントル爺さんの懐中時計には、過去何年にも渡って多くの信奉者がいたのだが、彼が年老いてからはその信仰も揺らいでいた。こんな具合に、役者たちはあちらこちらから、ここに集まってきたのだが、各々が自分自身の信条に従って早く来たり遅く来たりした。そのため、ひとつの妥協策として、皆少し長く待ったのである。

ここでいう「絶対的な時刻」(absolute hour of the day)とは、例えば教会の鐘や正確なひとつの時計によって、人為的に統一され示される時刻のことであろう¹²⁾。もとは統一されていたであろう時間が、今では複数の時計の存在によってばらばらなものとなっている。しかしながら、村人たちにとってはさほど支障はないのであり、彼らの時間の意識は基本的には自然現象、四季の移り変わりと循環、そして四季と結び付いた慣習や祭りに基づいているのである。そうした自然の循環をもとにしたものが、「絶対的な時刻」を刻む時計なのであるが、上の引用中に述べられているばらばらな時間の存在は、個別に時計を持った、近代人の個別化された意識の存在を暗示しているものと思われる。時間が個人によって個別化されるというひとつの近代化の現象、それははからずも「抑えがたい新しきもの」に基づくものであろうけれども、それによって、エグドンというひとつの統一的な時空間において、それぞれ複数の固有化された時間が存在することになる。村人たちが行おうとする劇の練習の約束の時間に対して、それぞれ違った時計の示す時刻が、村人たちが集まることに乱れを生じているのである。この集合の約束は、物語冒頭での、ユーステイシアとワイルディーヴとの秘密の逢引きの約束に対応している。逢引きの約束は、個別の時間を相互に合わせることに他ならない。

こうした個別な時間の意識を持つ人間たちの抱く現状変更の願望と各々の時間意識のずれが、様々なドラマを生んでいるともいえる¹³⁾。物語の始まりと終わりを示すかがり火を焚く祭りは、エグドンでの統一的な時間のサイクルを示すものであるが、ユーステイシアにとっては愛人のワイルディーヴを呼び出す合図としての意味しか持っていない。彼女は懐中時計のほかに砂時計と折り畳み式の望遠鏡を携えて姿を現すが (Bk.1, Chap.6)、懐中時計は彼女の個別化された意識を律するものであると同時に、ワイルディーヴとの意識をつなぐ重要なものでもある。砂時計はまた、懐中時計と同様に時間の流れを具体化視覚化する仕掛けであるけれども、砂が落ち切ってしまふまでの限られた極めて短い時間しか表し得ない。「時のゆるやかな流れの具象化を眺めることに格別の喜びを見いだす」(. . . a peculiar pleasure she derived from watching a material

representation of time's gradual glide away, 94)ユーステイシアにおいては、恋愛は刹那的で、砂時計が表すような、限られた短い時間に燃え上がり燃え尽きるものでなくてはならず、誠意に保証された永続的な愛情などはつまらない退屈なものなのである¹⁴⁾。

Fidelity in love for fidelity's sake had less attraction for her than for most women: fidelity because of love's grip had much. A blaze of love, and extinction, was better than a lantern glimmer of the same which should last long years. (92)

誠実さを守るため恋においても誠実であることは、ほとんどの女たちと違って彼女にはさほど魅力はなかった。恋に心を奪われてしまうが故の誠実さがずっと魅力があった。炎のように燃え上がる恋、そして消えてしまう恋、その方が、長年続くランタンの明かりのような恋よりもましなのである。

従って、結婚によって永続的な愛情を保証し未来の生活の展望を口にするクリムとの恋愛は、初めから破局の芽を含んでいたといってもよい。

クリムがユーステイシアと恋に陥ったとき、ふたりの逢い引きの時間の約束が、月の食という自然現象に、時計による計時が絡み合った複合的なものであったことを考えると¹⁵⁾、クリムの内部にある二重の時間意識が浮かび上がってくる。エグドンの申し子ともいうべきクリムの時間意識は本来、村人たちと同様の自然現象や四季の移り変わりとその循環に基づいていたものであった。なじみのある人たちのなかでその人たちの役に立ちたいという彼の帰郷の理由は、結局は彼の意識と村人たちの意識との共通性を示すものだからである。自分と村人たちの意識の共通性に一体感を味わいながら、都会での疎外感を忘れエグドンの自然の中で疲れた心を癒すクリムではあるけれども、一度故郷を捨てた帰郷者は以前の彼ではなく、エグドンの世界における連綿とした連続性を断ち切った人間でもある¹⁶⁾。「近代人の年齢はその経歴の密度によって測られなければならない」(the age of a modern man is to be measured by the intensity of his history, 156)とすれば、クリムの顔は、「未来の典型的な顔付き」(the typical countenance of the future, 185)をした、いわば実際の年齢以上に齢を重ねた人間の顔をしている。

To one of middle age the countenance was that of a young man, though a youth might hardly have seen any necessity for the term of immaturity. (156)

中年の者から見れば、それは若者の顔つきだった。だが、若者から見れば、未熟という言葉の必要性などは、ほとんど認められなかったであろう。

このことは、彼との連続性のない都会の世界で、彼が、彼だけの個別化された時間の中で精神的に急速に年老いてしまったのだということを示しているだろう。従って、彼が考える未来の樂園的世界は、相対的に現実のエグドンの現在よりもはるかに先んじたものとなっているのである。

In consequence of this relatively advanced position, Yeobright might have been called unfortunate. The rural world was not ripe for him. (190)

この比較的進歩的な立場にいたために、ヨーブライトは不幸だったといえるかもしれない。田舎の世界は、彼を受け入れるほど熟してはいなかったのである。

こうした近代人の個別化した時間意識をも持ち合わせているクリムが、やはり個別化した時間意識を持っているユーステイシアと恋に陥るのはごく当然な成り行きということになる。恋愛状態にあるということが共通の時間意識を持ち合うことであるとするならば、二人が結婚式を挙げた直後の新居での生活は、まさにそれにふさわしくふたりにとって統一された一体的な世界を作り上げている。その世界もやはり閉ざされた時空間であるが、その中でふたりは恋愛の情念の炎を急速に燃やし消耗させてしまうのである。クリムの母親との不和、クリムの眼疾、そして彼との将来に対する考え方の相違、そうしたものによって一挙に不如意な現実生活に直面させられ、ユーステイシアは、「二か月前は、私達はどんなにか愛し合ったことでしょう」(how madly we loved two months ago!, 264)と嘆く。しかしながら、その嘆きこそが、彼女が抱く恋愛の極致の後に訪れるものであったはずである。彼女の求める恋愛の姿はエグドンという時空間では、そして現世という時空間においては、瞬間においてしかかなわぬものなのである。

エグドンが具現化されているともいえるディゴリー・ヴェンは、周囲の人間たちの持つ時間意識を理解するうえで非常に重要な、旋回軸のような役割を担わされていると思われるが、その彼が表す時間意識は停止した時間の意識である。トマシンの結婚の夢に破れ、失意のあまり父の仕事を継ぐこともやめて、当時においてすら既に廃れつつあった紅がら商を始めたヴェンの内部においては、2年も前に受け取った彼女からの断りの手紙を今も繰り返し読んでいることから

(Bk.1, Chap.9)、彼にとって意味のある時間の流れが、その手紙の時点で停止し凍結されたままになっていることがわかる。精神的な痛手ゆえに退行的なまでの行動を取ってしまったヴェンは、繰り広げられるこのドラマの中では常に脇役に徹し、すべてが終結した時に、関わった人々の中で自分の立場だけが少しも変わっていなかったことに気付く。

It had seemed at that time that the then position of affairs was good for at least twenty years to come. Yet, of all the circle, he himself was the only one whose situation had not materially changed. (375)

その時、今の状況というものが、少なくともこれから先20年間は続くのではないかと思われたのだった。しかしながら、関わっていたすべての者たちの中で、彼だけが実質的にその立場が変わっていないただひとりの人間だったのである。

この時に至って初めて、ドラマに関わってきた者たちすべての時間意識が奏でる不協和音というものが、悲劇的な結末を迎えることによって消え去り、生き残った者たちの時間意識は、もとのエグドンが持つ時間のリズム、四季の繰り返しと循環の中に同化されてゆくのである。トマシンは夫の死後、忘れていた季節の移り変わりの中で、心をその季節の持つ影響力にゆだね次第に本来の自分に立ち帰ってゆくのである(381-383)。

ヴェンは、ハーディにとっては不本意ながらも、後日物語において自分本来の姿に戻りトマシンと結ばれる(Bk.6)。だがしかし、九死に一生を得て生き永らえるクリムにはふたりの女を死なせてしまったという罪の意識ゆえに本来の自分に戻ることは出来ないのである。

III

‘Twilight’において幕開けした物語は(Bk.1, Chap.1)、かがり火の燃える闇夜に夜の女王ユーステイシアを迎える(Bk.1, Chap.7)。そしてやはり ‘twilight’ のもとに帰郷したクリムは(Bk.2, Chap.3)、そのユーステイシアと ‘moonlight’ を浴びながら逢瀬を重ね恋の情念の炎を燃やす(Bk.3, Chap.4)。母親とユーステイシアが死んだ後は、彼は、巡回野外説教師として午後の日差しのもとで Rainbarrow の頂きに立って人々に語りかける(Bk.6, Chap.4)。そうした光のイメージを追うことによって、「抑えがたい新しきもの」を抱え込み未来の楽園願望を抱いて帰郷するクリムに、

Prometheus の姿を重ねることは容易である。だが、彼の帰郷は、そもそもが郷愁の念に支配されての事であり、疎外感を味わうことのないエグドンの一体的な世界に戻ることであった。そこにヤコービのいうところの母親への渴仰を認めることもできる¹⁷⁾。特に、母が亡くなる時点において、クリムは、疎遠になっていた母と一挙に幼児期の頃の間を取り戻してしまうのである(299)。彼の帰郷が、母親の立場からすれば、理由のない報復でしかなかったことは、作品のタイトルにある 'Return' という言葉の持つ重層的な意味からもうかがえるが、クリムは母親の死後、そうした自分の罪の意識によって母親の思い出の世界に帰るように引き込まれてしまう。Blooms-End の実家はまさに母親の世界に他ならないのである。その庭の手入れをするクリムの姿に¹⁸⁾、囲まれた楽園のイメージを探ることができるが、その彼を包み込む一体的世界において、彼の意識を律するものは、母親の形見でもある古く細長い櫛の木の箱時計が刻む時間であるといってもよからう。トマシンがヴェンとが結ばれてクリムのもとを去ってゆき、誰もいなくなった彼の家で、彼を迎えてくれるものはこの箱時計の刻む音なのである。

And then the party drove off and vanished in the night-shades, and Yeobright entered the house.
The ticking of the clock was the only sound that greeted him, for not a soul remained; . . . (404)

そうして一行が馬車で立ち去り夜の闇の中へとその姿を消すと、ヨーブライトは家の中へと入った。時計の時を刻む音だけが彼を迎えてくれた唯一の音だった。他には誰ひとり残ってはいなかったのである。

この「箱時計」(the clock)はクリムの母親の時間意識を示すものであるけれども、それは決して村人たちの意識と共通のものではあるまい。エグドンの一体的世界への帰郷を願い、エグドンに住む人々と共通の時間意識を取り戻したかのように思われたクリムは、悲劇的事件の後に、退行的なまでに亡き母親の思い出に包まれた幼児期の母子関係を取り戻し、そしてその母親の時間意識の中に自らを置いてしまうのである。

この箱時計の時を刻む音に包まれて、彼は巡回野外説教師の職につくことを決心する。そうした彼の意識の底にうごめいているものは、母親とユーステイシアに対する償いの気持ちの他に、あの「抑えがたい新しきもの」であろう。知性の人であるが故に、現状に留どまることを自らに許せぬクリムの、素朴な言葉と教養ある言葉を使い分けた神学上の教義にとらわれない説教に、人々は同情の念を込めて耳を傾ける。その人々を前にした彼の姿は、エグドンとの一体的現実世

界に結局は戻れず、エグドンの世界と彼の抱く文明化された未来の全き楽園世界とのはざまにある、薄暮の領域をさすらうべく運命づけられた人間の姿に他あるまい。午後の明るい日差しに包まれた彼の、半盲の状態はその薄暮の領域の象徴でもある。

-
- 1) マーリオ・ヤコービ、松代洋一訳。『楽園願望』。東京：紀伊國屋書店、1988年：23-24.
 - 2) 本文中における引用はすべて Hardy, Thomas. *The New Wessex Edition, The Return of the Native*. London: Macmillan, 1974 に依る。
 - 3) Cf. “. . . though her husband had been a small farmer she herself was a curate’s daughter, who had once dreamt of doing better things.” 58.
 - 4) *Tess of the d’Urbervilles*, Chap.19.
 - 5) ヤコービ、201.
 - 6) Cf. *The Return*, 192-193.
 - 7) 蛇には、その脱皮の生態から輪廻・再生のイメージがある。Cf. Vries, Ad de. *Dictionary of Symbols and Imagery*. North-Holland Publishing Company, 1974: 411.
 - 8) *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form*. Sussex: The Harvester Press Ltd., 1982: 60.
 - 9) ミルチャ・エリアーデ、風間敏夫訳。『聖と俗』。東京：法政大学出版局、1988年：121-123.
 - 10) Cf. Morgan, Rosemarie. *Women and Sexuality in the Novels of Thomas Hardy*. London: Routledge, 1988: 80-82.
 - 11) ユーステイシアに関しても ‘punctual’ の形容詞が使われている(145)。
 - 12) Cf. ジャック・アタリ、蔵持不三也訳。『時間の歴史』。東京：原書房、1986年：133-166.
 - 13) Cf. 川端柳太郎。『小説と時間』。東京：朝日新聞社、1978年：224.
 - 14) “Fidelity in love for fidelity’s sake had less attraction for her than for most women: fidelity because of love’s grip had much. A blaze of love, and extinction, was better than a lantern glimmer of the same which should last long years.” 92.

15) “You [=Clym] said ten minutes after the first mark of shade on the edge of the moon; and that’s what it is now.” 211.

16) Cf. “That lad ought never to have left home. His father’s occupation would have suited him best, and the boy should have followed on. I don’t believe in these new moves in families.” 128.

17) 前掲書、21. ふたりが住む家については次のような描写がある。“... the fact that it [=the house] stood near a heath was disguised by a belt of firs which almost enclosed the premises.” 225

(下線は筆者)。更にふたりのせいかつについても ‘enclosed’, ‘the absolute solitude’, ‘remain indoors’ (251)などの閉ざされた空間を示す言葉が使われている。

18) “. . . he went on again with his gardening.” 389. なおこれ以降、‘garden’の語が393, 394にも見られる。

第3章 開かれた時空間と謎めいた性格の造形

『微温の人』(A Laodicean, 1881)

I

『微温の人』(A Laodicean, 1881)¹⁾は、付けられた副題‘A Story of To-day’からもわかるように、今日的な問題を扱っている。前後の作品『ラッパ隊長』(Trumpet-Major, 1880)、『塔上の二人』(Two on a Tower, 1882)、『カstabブリッジの町長』(The Mayor of Casterbridge, 1886)などとも共通するものは、旧と新との対立、旧の復権あるいは新との融合化の試み、そして旧の衰退と新の台頭のテーマである²⁾。もちろんこのテーマは Thomas Hardy の他の作品にも容易に見い出せるものである。確かにこの作品の中において、Stancy Castle と de Stancy の一族は旧の象徴であり、ヒロインの Paula Power は新興ブルジョワ層の典型である鉄道王の娘で³⁾、鉄道や電信とともに新の象徴となっている。

物語は現在の城の所有者であるポーラ・パワーと若き建築家 George Somerset との恋愛に、かつての城の所有者で城本来の家柄であった de Stancy 家の嫡男、現在は軍人となっている中年の Captain de Stancy の、陰謀に支えられた横恋慕が絡み合って展開する。ポーラの「微温の人」(a lukewarm, 406)ぶりに、彼女を恋する二人の男は焦らされるが、結局陰謀が明るみに出てドウ・スタンシー大佐は結婚式を前にして引き下がり、旧の象徴であるスタンシー城の放火による炎上とともに旧は衰退敗北し、ポーラとジョージ・サマーセットとの結婚、そして、城とは無縁の二人の新居の構想によって、新の台頭がなされるのである。

本論では、この作品に見られる表面上の今日的な問題である新旧の交替劇を、時間と空間の観点から眺めながら、その背後にあるポーラ・パワーの「微温の人」(a Laodicean)ぶり、その「微温」によって示され明らかにされる人間の本質の、今日的な問題を検討してみたい。

II

古城 スタンシー城を訪れた ジョージ・サマーセットは、その城の現在の所有者であるポーラ・パワーに、城の修復と改築を依頼されることになる。ポーラの父は鉄道王で、鉄道を敷設する際にこの城に出くわし、城のすばらしさ故にルートを変えトンネルによって迂回させている。

And it was through making the railway that he discovered this castle — the railway was diverted a

little on its account. (60)

そして鉄道の建設を通して彼はこの城を見つけたのだった。鉄道はそのため少し迂回させられた。

そればかりでなくこの城を、ドゥ・スタンシー家から買い受けた人物よりさらに買い受けて所有するに至ったのである。城と鉄道との関係は、ジョージ・サマーセットが言うように、「旧と新との衝突」(A clash between ancient and modern, 60) といえるが、スタンシー城が鉄道王 John Power の所有となり、その死後さらにその娘ポーラの所有となることは、旧と新との衝突から、新による旧の征服と支配と見なすことができるだろう。ポーラが実際にこの古城に住むことによって、この城は「半分廃墟で半分住まい」(half ruin, half residence, 49) となっているばかりか、「中世の鉢に植えられた現代の花」(the modern flower in a mediaeval flower-pot, 64) とポーラが例えられるように、城には13世紀に19世紀の時間の一部が迷い込んだかのような状況が生まれている。

These things, ensconced amid so much of the old and hoary, were as if a stray hour from the nineteenth century had wandered like a butterfly into the thirteenth, and lost itself there. (63-64)

こうしたものが古い昔のものに囲まれていたので、まるで19世紀の時間が、蝶のように13世紀に迷い込んでしまって、そこで途方に暮れてしまっているようであった。

廃墟というものによって表される過去の時間と、現実にはポーラがここに住むということによって表される現在の時間が、この城には混在している。さらにポーラは、この城の塔に、「新しい時計」(the new clock, 62) を取り付けることによって、この城に新しい時間の秩序をもたらしている。しかも、その時間は、循環する四季のようなスケールの大きな時間ではなく、断片化された時間なのである。

Paula says that time, being so much more valuable now, must of course be cut up into small pieces.
(62)

ポーラが言うのは、時間というものが今ではずっと貴重なものとなっているので、もちろん細かく区切らなければならないというのである。

城の近くには鉄道が走っており、さらにその鉄道に沿って「電信ケーブル」(a single wire of telegraph, 48)も走りそのケーブルは城の中に通じている。「現代精神の権化」(a personification of the modern spirit, 272)であるポーラは、新時代の通信手段である「電信機」(the telegraph apparatus, 63)によって外部と通信を行っているのである。ここにも新による旧への侵略、侵食の相を見ることが出来よう。ポーラはこの城を、城の年代というものを無視して、その一部をギリシア風に変えようとして土地の人々や建築家たちから非難を浴びたりする。「現代精神の権化」であるポーラがこの城に住むという事実や、そして鉄道や電信、さらに新しい時計の存在などが、旧を脅かすものであるばかりでなく、ポーラの、時代考証を無視した城の改修計画も、同様に、旧を脅かすものなのである。古城スタンシー城が旧の象徴的存在であることは明白であるが⁹⁾、城はもともと砦の機能を持っており、外部に対する防御のため、閉ざされた空間を形成する場であると考えることができよう⁹⁾。だが、時の流れによって廃墟と化し始めた城は、防御の機能を次第に喪失して、時空間的に外部へとつながり、従って必然的に外部から侵入される部分を持ち始めるのである⁹⁾。電信や新しい時計の存在ばかりでなく、城の所有者が変わるという社会的歴史的な現象も、ドゥ・スタンシー一族によって連綿と受け継がれてきた、城での過去からの時間の流れ一家系という閉鎖的な時間の流れに、外部から、別の新たな時間が入り込むことになると考えられる。

しかしながら、新がいかに侵入し支配的になろうとも、この城には旧が依然として存在し続けている。ポーラによって新しい時間の秩序がもたらされても、代々のドゥ・スタンシー一族の肖像画が広間の壁にかかっているこの城には、いまだに過去からの歴史的な時間も流れているのである。ドゥ・スタンシーの一族は決して滅んだわけではない。たとえば、現在のドゥ・スタンシー家の娘 Charlotte は、叔母と二人だけで暮らしているポーラが、城での寂しさを紛らすために一緒に住まわせてもらっている。彼女の存在、さらにその父親 William de Stancy や嫡男のドゥ・スタンシー大佐の存在は、過去から現在に到る歴史的な時間の流れが、いまだに目の前に存在していることを示しているといえるだろう。ドゥ・スタンシー大佐がポーラに城の説明をするときに、ドゥ・スタンシー家の過去の人物のある肖像画の前に立って、容貌の特徴が似ていることを強く示す場面があるが、それも、過去から連綿と遺伝的にも繋がって流れている時間の存在を示していると考えてよい。

As they moved hither and thither, the various expressions of De Stancy's face made themselves picturesquely visible in the unsteady shine of the blaze. In a short time he had drawn near to the painting of the ancestor whom he so greatly resembled. When her quick eye noted the speck on the face, indicative of inherited traits strongly pronounced, a new and romantic feeling that the De Stancys had stretched out a tentacle from their genealogical tree to seize her by the hand and draw her in to their mass took possession of Paula. As has been said, the De Stancys were a family on whom the hall-mark of membership was deeply stamped, and by the present light the representative under the portrait and the representative in the portrait seemed beings not far removed. Paula was continually starting from a reverie and speaking irrelevantly, as if such reflections as those seized hold of her in spite of her natural unconcern. (197)

彼らがあちらこちら動き回っているうちに、ドゥ・スタンシーの顔の様々な表情が揺らめく炎の明かりの中でまるで絵のようにきれいに見えた。やがて彼は、彼と非常によく似ている先祖の絵の方へと近寄っていった。遺伝の特徴を強く示している、小さなしみが顔にあるのを、彼女の目はすぐに気づいたが、その時にポーラは、ドゥ・スタンシー一族が系統樹の触手を伸ばして彼女の手をつかみ、その群れの方へと引き寄せているような、これまで感じたことのない夢想的な気分にとらわれたのであった。言われているように、ドゥ・スタンシー一族は、貴族の一員たる証明の印が深くはっきりと刻まれている一族であったので、今の明かりのもとで肖像画の下にいる一族の代表と、肖像画に描かれている代表との距離はさほど遠く離れているようには思われなかった。ポーラは夢想到にふけりながら、絶えず我にかえされてとりとめもないことを口にしていった。生来無関心であったにもかかわらず、そんな夢想到にとらわれてしまったかのようにであった。

過去の人物を彷彿させるドゥ・スタンシーが、過去の時間を担う存在であると見なすことができるのに対して、ジョージ・サマーセットは、ポーラと同様に、あるいは彼女以上に新しい時間を担っている存在であろう。ポーラが城に関して相対的に超現代的であるのに対して、ジョージ・サマーセットは、個人としての精神生活の遍歴故に、未来の人間の様相を帯びているのであ

る。

She was, in fact, emphatically a modern type of maidenhood, and she looked ultra-modern by reason of her environment: a presumably sophisticated being among the simple ones — not wickedly so, but one who knew life fairly well for her age. (45)

彼女は、実際、強調してもいいくらいに現代的な娘であった。そして周辺の環境故に超現代的に見えたのである。おそらく素朴な人々の間では洗練された人間であったろう—邪な意味でそうだというのではなく、年齢の割には人生というものをかなりよく知っている人間としてであった。

He had suffered from the modern malady of unlimited appreciativeness as much as any living man of his own age. (40)

彼は、彼の年齢の人間としては、誰よりも、限りなく鑑識眼をもつという現代の病に苦しんでいた。

Briefly, he had more of the beauty — if beauty it ought to be called — of the future human type than of the past; but not so much as to make him other than a nice young man. (37)

簡単に言えば、彼は、過去の人間のタイプよりは、未来の人間のタイプの美しさ—もし美しさと呼ぶべきものであればだが—をより多く持っていた。しかし、彼をすてきな若者とする以上のものは持っていなかった。

ここに、ドウ・スタンシー大佐、ポーラ、ジョージ・サマーセットの存在が、過去、現在、未来として並ぶことになる。ポーラがジョージ・サマーセットと恋愛状態に陥りながら、後にドウ・スタンシー大佐から求愛を受けることによって板挟みの状況に置かれてしまうのも、現在というものが、過去と未来の双方に向いて繋がっているからだと考えられよう。

スタンシー城に居住するポーラは、必然的に過去からの時間の流れの存在を知ることになる。新興階級のいわば「新貴族」(new aristcrats, 401)であるが故に過去に根を持たないポーラは、城

に住むことによって、城が担う「過去」に次第に因われてゆくのである。彼女は「現代精神の権化」でありながら、人間の精神に存在する romanticism によって古きものに崇拜の念を抱き、スタンシー城の持つ影響力、そしてドウ・スタンシー一族が表す、その長い過去からの永続性というものに感化されてゆくのである。

Romanticism, which will exist in every human breast as long as human nature itself exists, had asserted itself in her. Veneration for things old, not because of any merit in them, but because of their long continuance, had developed in her. (272)

ロマンを愛する傾向は、およそ人間性というものが存在する限りあらゆる人の胸に存在するものであろうが、彼女の中にもはっきりとその存在を主張していた。古いものに対して、なにか美点を認めるからではなくて、長く続いているからという理由で、尊敬の念を持つ気持ちが、彼女の中で大きくなっていった。

その崇拜の念が、「この城が持つ中世の雰囲気によって彼女の精神に及ぼされるゆがみ」(the warp given to your mind. . . by the mediaevalism of that place, 408) となり、代々続いた家柄であるドウ・スタンシー一族のその古さ、存在の長さ故に、ポーラは城に強い興味を抱き始め、さらにはいつの間にか自分がドウ・スタンシー一族のひとりであったらと強く願うようになる。

I wish I was one of them. (129)

私も彼らのひとりだったらよいのに。

ポーラは、「夢想的で歴史を重んじたい」(I want to be romantic and historical., 129)と願うが、そう願う彼女は、根無しの現代精神の権化であるが故に、過去との同化を夢見ているといえるだろう。

ジョージ・サマーセットも、実は、一時的であれ過去に因われてしまう。スタンシー城を、許可を得て調べ回っているうちに彼は、転落事故に会い、古井戸のようになってしまっている小塔の中へ、さながら囚人のように閉じ込められてしまうのである。

Arrived at the bottom, he was conscious of the happy fact that he had not seriously hurt himself, though his leg was twisted awkwardly. Next he perceived that the stone steps had been removed from the turret, so that he had dropped into it as into a dry well; that, owing to its being walled up below, there was no door of exit on either side of him; that he was, in short, a prisoner. (97)

底に着くと、彼はありがたいことに自分がひどいけがをしていないことを知ったが、片足をぶざまにひねってしまっていた。次に彼が知ったのは、石の階段が小塔から取り払われていたために、自分がちょうど水のない井戸の中に落ちたようなものだということであった。さらに、下の方は壁でふさがれていたために、彼のどちら側にも出口がないことであつた。要するに、自分が囚われの身になってしまったことを知ったのである。

転落した古井戸のような小塔の中で、彼は周りの壁に、様々な名前が刻まれていることに気づく。

In watching the process, Somerset noticed that on the stonework behind the web sundry names and initials had been cut by explorers in years gone by. Among these antique inscriptions he observed two bright and clean ones, consisting of the words 'De Stancy' and 'W. Dare', crossing each other at right angles. (98)

それを見ているうちに、サマーセットは、蜘蛛の巣の背後の石組みに、何年も昔にここを探検して見た人間たちによって、名前やイニシャルが刻まれていることに気づいた。こうした古い文字の中に、「ドウ・スタンシー」と「W. デア」というあざやかなはっきりとした文字がお互い直角に交差しているのに気づいた。

壁に刻まれた「ドウ・スタンシー」と「W. デア」の名前の存在から、ちょうど「暗い陰気な地下牢」(dismal dungeon, 99)に閉じ込められた囚人さながらに、彼は、「過去」の網の目に捕らえられ、彼らの陰謀にはまり込み逃れることの出来なくなる状況の暗示にもなっていると考えることが出来る。

デアの、ドウ・スタンシー大佐をポーラと結婚させるという計略は、金蔓の確保が真意であり、旧貴族の復権を目指したものであり、いわば過去の復活、旧の勢力挽回を意図したものと見

なすことができる。

Our one remaining chance was an alliance with a new aristocrats, . . . (401)

われわれに残された唯一のチャンスは、新しい貴族と手を結ぶことだ。

しかしながら、彼らの意図は、同じドゥ・スタンシー家の人間であり、ドゥ・スタンシー大佐の妹シャーロット・ドゥ・スタンシーによって挫かれることになるのである (Bk.V, chap.14)。ドゥ・スタンシー家再興の企ては失敗し、ドゥ・スタンシー大佐は結婚式を目前にして去り、デアによってスタンシー城に火が放たれ、城は炎上する。ここに、旧は自ら内部崩壊の態をなして亡び、城とともにドゥ・スタンシー家の肖像画も焼かれて、一族が表していた過去からの時間の流れが途絶えてしまうのである。ポーラは、連続性を持ったドゥ・スタンシー家と城の「過去」に未練を残しながらも⁷⁾、ジョージ・サマーセットの考える、城を離れた新居での生活に同意するのである。「現代精神の完全なる担い手として」 (a perfect representative of 'the modern spirit', 408)、「進み続けよう」 (I'll keep on, 408) と誓う二人の新居は、新しい時間を担わされて、新たな連続性を持った時間の流れを創り出してゆく二人の出発点となるのかも知れない。

III

ポーラとジョージ・サマーセットは、共に近代人のタイプとして描かれており⁸⁾、従って同じように時代を先んじた二人が、しかもお互いに補足し合うような特質を有する二人が⁹⁾、恋愛関係に陥ってゆくのはいわば必然的なことである。恋愛というものが、お互いに時間を共有し合うものであるとすれば、二人は共に現在の、そして現在より先んじた時間を共有し得るのである。しかしながら、「微温の人」であるポーラのその「微温」故に、二人の関係はぎくしゃくしたものになってしまう。なぜなら、ジョージ・サマーセットは、求愛をして彼女に確かな返事を望みながらも、彼女の「微温」のためにその真意がつかめず、常にあいまいな状態に置かれるからである。「金持ちの女と貧しい男の関係」 (the woman is rich, and the man is poor, 395)、いわゆる *mesalliance*¹⁰⁾ の関係であるために、女としての立場からポーラが社会的に制約を感じている以上に¹¹⁾、二人の恋愛のあり方にはジョージ・サマーセットに確信を与えないような特質が見られる。それは、近代人としての親和力によってお互いに惹かれ合いながらも、二人の間には恋愛の

場に必要で、閉ざされた空間が形成されないばかりか、ほとんどポーラの側から、形成されようとする閉ざされた空間が、ちょうど風化して外部に通じている城と同じように、外部に開かれてしまうことであろう。ポーラは、二人きりのチャンスを伺うジョージ・サマーセットの気持ちをはぐらかすように常に第三者をそばに居させるのである。たとえば、ジョージ・サマーセットが転落事故に会い、その後ポーラと二人きりになれそうな場面でも、ポーラはわざわざその場を離れシャーロットを連れてくるのである(Bk.I, chap.10)。ポーラは意図的に、形成されようとする閉じられた空間に、外部への通路を設けるのである。この小説全体を眺めてみても、ポーラに対するジョージ・サマーセットの求愛の場面には、ほとんど常に第三者の邪魔の気配が窺えるといわれてよいであろう。たとえば、二人が四阿にいるときでも、いわばフラッシュバックの手法によって覗かれていたことが明らかにされる(Bk.II, Chaps.1, 2)。再会の際にも第三者が同じテーブルに同席している。ポーラが、シャーロットに、あるいは叔母の Mrs Goodman に対して、依存するかのような態度をとり、常に彼女や叔母をそばに居させようとする様子に、同性愛的な傾向を見出す批評家もいるが¹⁹⁾、彼女のそうした傾向は、二人きりの閉じられた空間を回避することによって、より恋愛の本質を眺めようとする態度の現れだと考えることは出来ないだろうか。「たとえ身体が遠く離ればなれになっても、私たちは精神において、お互いそばにすることができないのではないかしら」(We can be near each other in spirit, when our bodies are far apart, can we not?, 256)と考えるポーラにとって、恋愛においては、相手との間に距離を保つことが必要なのかも知れない。彼女にとっては、心は移ろいやすいものでしかない。彼女は一時の感情にかられた心は、時間の経過と共に必ず色あせてゆくものだという考えを抱いているのである。

Your heart would be weary in time, and when once that happens, good-bye to the emotion you have told me of. (266)

あなたの心はやがて飽きて来ることでしょう。そしていったんそんなことになってしまったら、あなたが私に語って聞かせてくれた気持ちにはお別れということになるわ。

そこには、ハーディのいう「愛は近接において生きるが、接触によって死ぬ」(Love lives on propinquity, but dies of contact.)¹⁹⁾の考え方を窺うことも可能だといえるだろう。また「私にわかる限り、私というものがどういうものかは、微温というものが、単なる偶然ではなくて、物事がもう少しはっきりとしてくるまで一時的に必要なものだと考えている人間のひとりなの」(What

I really am, as far as I know, is one of that body to whom lukewarmth is not an accident but a provisional necessity, till they see a little more clearly, 406)と ジョージ・サマーセットに言うポーラは、「限りない鑑識眼」(unlimited appreciativeness)を内在しているジョージ・サマーセット—この点では彼も「微温の人」であるといえるが—とともに、より開かれた精神性を希求していると考えることが出来るだろう。そしてそれはまた同時に、新しい時代の男女のあり方を暗示するものかもしれない。

ジョージ・サマーセットがポーラに対して興味を抱くのは、彼女が不可解なためなのである。

... but perhaps his actual feeling was that if Miss Power had known her own mind, she would have not interested him half so much. (60-61)

・・・しかしおそらく彼の実際の気持ちは、もしパワー嬢が自分自身の気持ちがわかっていたなら、彼に半分も興味を抱かせなかったであろうということだった。

一言で性格を述べることのできない¹⁰⁾であるポーラは、相手の男の内部に「一種の純粋な化学変化」(a purely chemical process, 185)を起こさせる。「微温」を持ったポーラは、いわば触媒のようにジョージ・サマーセットとドゥ・スタンシー大佐の内面に変化を起こさせ、その内面を進展させてゆくのである。

ドゥ・スタンシー大佐は自分の息子デアの母親のために誓いを立て、女を避ける生活を長年続けてきたが、その誓いはデアの企み、すなわち自分の父ドゥ・スタンシー大佐とポーラを結婚させて、本来の城の財産所有者に復帰させることによって金蔓を得ようという企みのために、簡単に破られてしまう。ポーラが一番魅力的に見える姿、まるで男の子のような格好で体操をしている姿を、覗き見させられ、さらには、その効果を最大限にするためにブランディを飲ませられるために、ドゥ・スタンシー大佐は、いとも簡単にデアの企みにはまり込んでしまうのである (Bk. II, Chap.7)。「長年触れられることなく保たれてきた彼の内部の一室」(a chamber of his nature had been preserved intact during many years, 188)が、彼の私生児であるデアによって蹂躪されるといってもよいであろう。「メフィストフェレス」(Mephistopheles, 176) 的な存在であるデアは、ドゥ・スタンシー大佐の分身でもある。あるいはデアが蹂躪するドゥ・スタンシー大佐の内面の、それまで触れられずにいた部分そのものであるといってもよいであろう。年齢すらはつきりしないデアは、「フランケンシュタインの怪物」(like Frankenstein's, 201)にも例えられているが、

ドゥ・スタンシー大佐は、自らが生み出した存在、デアという我が子によって、自分の内面を翻弄されてしまうのである。デアによって「呪うべき弱さ」(my cursed susceptibility, 173) が明らかにされ、その弱さに自らを破滅に到らしめるのである。

IV

Travelogue の要素が強いために緊密さが若干欠けているきらいがあるが、この作品には表面上新旧の対立、旧の復権あるいは新との融合化の試み、旧の衰退敗北と新の台頭という図式が見られる。しかしながら、今日的な問題はその図式ばかりではなく、むしろ「微温」を持ったポーラという女性の性格造形であると考えられるであろう。外面的には「微温の人」でありながら、実際には人目を忍んで自らの熱情に伸吟し涙するポーラは (Bk.V, Chap.5)、外面と内面の二つを持った、極めて近代的な人間であると考えられよう。

Why should the verbal *I love you* be ever uttered between two beings of opposite sex who have eyes to see signs? . . . Dear George, I feel more than I say, and if I do not speak more plainly, you will understand what is behind after I have hinted. (270)

しるしが見える目があるというのに、男と女のふたりの間で、どうして言葉で「愛している」と言わなければならないのかしら? . . . ねえジョージ、私は口にする以上の気持ちを持っているんです。ですから、私がつとえもつとはっきりと言わなくても、私がほのめかしたその裏にあるものを、あなたはわかってくれるでしょう。

ジョージ・サマーセットに、ポーラは、言葉以上のものがあると述べているが、そのポーラという言葉によって、彼女の内面の深さが明らかにされるけれども、彼女が示す外面の「微温」故に、一層の内面の複雑さが暗示されるのである。美しい彼女の「微温」によって、ジョージ・サマーセットもドゥ・スタンシー大佐も、それぞれ内なる感情をゆさぶられ、理性的な人間から感情的な人間へと変貌する。ポーラは、ジョージ・サマーセットにもドゥ・スタンシー大佐にも精神上の「強さ」(strength)を要求するが¹⁵⁾、二人ともポーラに対する感情を抑えコントロールすることが出来ずに、自らの感情に翻弄されてしまうのである。こうした変貌ぶりは、『ダーバヴィル家のテス』(Tess of the d'Urbervilles)や『日陰者ジュード』(Jude the Obscure)にも見出すこと

が出来よう。Tess をめぐる Alec や Angel も、Arabella と Sue に悩まされる Jude も、相手に対する自らの感情に屈伏し理性を失ってしまうのである。そうした点で『微温の人』(*A Laodicean*)は、「我思う故に我あり」という人間存在の前提がいつも簡単に覆されて、人間が感情的存在に過ぎないことを描き出そうとしているとはいえないか。「人間の心は壁をつたう蔦の葉のように変わりやすいもの」とは「グリープ家のバーバラ」(‘Barbara of the House of Grebe’)の中の言葉であるが¹⁶⁾、ポーラが見抜いている心の移ろいやすさは、人間の本質の一側面であろう。しかも心を支配する感情は、いうまでもなく人間の動物的欲望にも深く根ざしたものである。その点ではこの作品は、フロイト的な要素を持った作品でもあるといえるだろう¹⁷⁾。ジョージ・サマーセットはポーラに対して、「君は常に謎めいていた」(You have been an enigma always, Bk.VI, Chap.3) というが、人間の存在そのものが謎めいた存在であるという認識こそ近代的な認識といえるであろう。その意味でもこの作品は今日的な作品である。

1) テキストは、Hardy, Thomas. The New Wessex Edition, *A Laodicean*. Macmillan, 1975 を使用。

本文中テキストからの引用はすべてこの版に依る。

2) “In *A Laodicean* he explored the possibility of juxtaposing old and new and of walking a via media between preservation and creation.” Casagrande, Peter J. *Unity in Hardy’s Novels*. London and Basingstoke: Macmillan, 1982: 176.

3) Captain de Stancy は Miss Power について “Miss Steam-Power ” (166) と皮肉っている。

4) この作品は、建築物を象徴とした一連の作品の一つと考えることもできる。Cf. Casagrande, Peter J. “Three ‘Architectural’ Novels; *A Laodicean*, *The Trumpet-Major* and *Two on a Tower*”.

5) 城が持つイメージは言うまでもなく “safety from intrusion” である。Cf. Vries, Ad de. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1974: 84, “castle” の項。

6) 例えば、防御攻撃のための矢狭間に電信線が引き込まれている例など象徴的である。

“The arrow-slit and the electric wire that entered it, like a worm uneasy at being unearthed, were distinctly visible now,” 53.

- 7) "I wish my castle wasn't burnt; and I wish you were a de Stancy!" 408.
- 8) ". . . both Somerset and Paula are representatives of modernism", Taylor, Richard H. *The Neglected Hardy: Thomas Hardy's Lesser Novels*. London and Basingstoke: Macmillan, 1982: 104.
- 9) "Their qualities are complementary, Somerset having enough common sense to rescue Paula's mind from the warp of medievalism," Talor, 104.
- 10) Hardy, Thomas. 'Barbara of the House of Grebe,' *A Group of Noble Dames*. London: Macmillan, 1972: 65.
- 11) "I am continually hampered in such generosity as that by the circumstance of being a woman!" 384.
- 12) Cf. Sumner, Rosemary. *Thomas Hardy: Psychological Novelist*. London and Basingstoke: Macmillan, 1981: Chap. 2.
- 13) Hardy, Florence E. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. London and Basingstoke: Macmillan, 1975: 220.
- 14) ". . .how supremely ignorant he must be of Miss Power's nature if he characterised her in those terms." 62.
- 15) たとえば、bk.I, Chaps.10, 11, 12, 14, 15, や bk.V, Chap.5 など。
- 16) ". . . human hearts are as prone to change as the leaves of the creeper on the wall, . . ." *A Group of Noble Dames*.
- 17) Cf. Sumner, 17.

第4章 時間の断層—「共感の通路」を求めて—

『塔上の二人』(Two on a Tower, 1882)

I

Thomas Hardy の『塔上の二人』(Two on a Tower, 1882)は、たとえば、Lord David Cecil がプロットの弱さと小説にはなじまないテーマを扱っていると指摘して批判し¹⁾、また、Richard C. Carpenter などもこの小説に起こる偶発的な事件を小細工と批判しているような例から²⁾、概してその評価は低いようであるが、本来もう少し評価されてしかるべき作品のように思われる。1895年の序文において、ハーディは、次のように述べている。

This slightly-built romance was the outcome of a wish to set the emotional history of two infinitesimal lives against the stupendous background of the stellar universe, and to impart to readers the sentiment that of these contrasting magnitudes the smaller might be the greater to them as men.³⁾

軽く構成されたこのロマンスは、卑小なふたりの感情の歴史を、宇宙の星の世界という広大無辺な背景に対比させることで、そのふたつの対照的な大きさのものの中で、人間のようにより小さな存在が、人間である彼ら読者にとっては、より偉大なものかもしれないという気持ちを読者に与えたいという願いから生まれたものである。

ここに述べられていることを考慮すると、この作品は、背景的な要素としている星の世界、宇宙の大きさと、それに対比されている人間の営み、矮小な人間の生、そしてそれぞれに関わる時間の流れというものの、その両者の時間のスケールの違いを意識することが求められているように思われる。さらにそれはまた、現在と過去という対比、過去を意識するということにも繋がるであろう。そうした観点に立って、この作品を眺めてみると、Douglas Brown や Richard H. Taylor らがやや妥当と思われる評価を与えているように⁴⁾、ハーディの文学の本質を考えてみる上で、最良ではないにしても非常に興味深い作品に仕上がっている。

Lady Constantine と、若い天文学者 Swithin St Cleeve との恋と結婚は、身分の差に年齢の

差を加えたいいわゆる身分違いの関係や、さらに気質の違いといった点で、いうまでもなくハーディの他の作品にも見られる諸問題を含んでいる。本論では、「共感の通路」(a congenial channel)、これは、「夢みる女」(‘An Imaginative Woman’)に出てくる言葉であるが³⁾、夫 Sir Blount との間に「共感の通路」を見出せ得なかった、「いくぶん官能の気質でありながら、することも、いつくしみ、苦しむべきものもないが故に物憂げな」(perhaps slightly voluptuous temperament, languishing for want of something to do, cherish, or suffer for, 48-49)、「生ける退屈」(a walking weariness, 44)そのものであるコンスタンティン夫人が、10歳年下の天文学者スイジンに関心を抱き、彼に惹かれ、彼への思い、そして結婚に至る過程、さらには別れとメルチェスター主教 Helmsdale との結婚、彼との再会と死、そうしたものを辿りながら、彼との「共感の通路」を得ようとする様子を、過去と現在という時間の対比、その二重性を絡めながら眺めてみたい。

II

コンスタンティン夫人は、アフリカでライオン狩りにうつつを抜かず嫉妬深くて変わり者の夫ブラント卿によって、一切の社交を禁じられ、死ぬほどの退屈さに、鬱屈した日々を過ごしている。情熱を内に秘めた黒目黒髪の彼女は、ふと目にした Rings-Hill Speer(37)の塔に興味を抱き、ぜひそこに行ってみたいと考える。草木に覆われてなかなか近づくことのできない塔に、彼女は Welland の屋敷の窓からその塔を眺めつつ機会をうかがう。

The column now showed itself as a much more important erection than it had appeared from the road, or the park, or the windows of Welland House, her residence hard by, whence she had surveyed it hundreds of times without ever feeling a sufficient interest in its details to investigate them. The column had been erected in the last century, as a substantial memorial of her husband's great-grandfather, a respectable officer who had fallen in the American war,

The fir-shrouded hill-top was (according to some antiquaries) an old Roman camp,— if it were not (as others insisted) an old British castle, or (as the rest swore) an old Saxon field of Witenagemote,— with remains of an outer and an inner vallum, a winding path leading up between their overlapping ends by an easy ascent. The spikelets from the trees formed a soft

carpet over the route, and occasionally a brake of brambles barred the interspaces of the trunks. Soon she stood immediately at the foot of the column. (32-33)

今やこの塔は、道路や公園、そして、すぐ近くの彼女の住居であるウェイランドの館から見たよりも、はるかに重要な建物として姿を見せていた。そこから、これまで何百回となくそれを目にしてきたのに、詳しく調査してみようなどという気持ちは少しも起こらなかったのである。この塔は18世紀に建てられたもので、もともとアメリカの独立戦争で倒れた、立派な軍人であった夫の曾祖父の記念する堂々たる塔として建てられたものであった。・・・

樞の木に覆われた丘の頂上は、(ある好古家たちによると)昔のローマ軍の野営地とのことだった。でなければそれは、(他の人たちが主張するように)昔のブリトン人たちの城、もしくは(別の人々の断言するように)アングロ・サクソン時代の賢人会議所があったところで、外側と内側の土塁の遺跡があり、ゆるやかな坂で重なり合った両端の間に通じている、曲がりくねった小道も残っていた。木々の小穂状の花が、道の上に柔らかな絨毯のように敷き詰められており、ところどころキイチゴの茂みが樹の幹の間をふさいでいた。まもなく彼女は、塔の真下にたどりついた。

「窓」が、閉塞した現実世界からの逃避願望を表すイメージであることはいままでもないが、容易に近づくことのできないが故にその古い塔に羨望するということに、またロマン主義の色合いを認めることもできよう。その廃墟のような塔に辿り着くために、馬車を降り草木の生い茂った道を徒歩で歩いて行くという行為には、さながら古城の地下迷路を抜けゆくゴシック趣味の雰囲気も漂っているが、過去を象徴する塔に近づいてその中に入るという行為は、ある意味では時間の遡行を行っているといってもよい。

この塔は、故人である夫の曾祖父を記念するものであるが、今ではほとんど忘れられてしまっている⁹⁾。塔の下の部分は草や樹木で覆われ、容易に近づくことが出来なくなっており、いわば現世から忘れ去られた陸の孤島として、ひとつの閉ざされた空間を形作っている¹⁰⁾。そのあたりには古代のブリトン人たちが埋葬されているともいわれ、死者の世界の象徴である地下と繋がっていると同時に、有史以前の過去を想起させている¹¹⁾。そればかりでなく塔の下部と上部とでは、2月と5月の違いがあるように¹²⁾、ここには、ちょうど地層のような、時間の位相が見られる。

それは、やがて出会うコンスタンティンとスイジンとの年齢差を暗示しているが、さらには、ふたりのそれぞれの内部に見られる時間の位相をも暗示していると考えられるだろう。スイジンは、若いにも拘わらずまるで年寄りのような絶望の表情を垣間見せ¹⁰⁾、10歳年下の彼に次第に惹かれてゆくコンスタンティンは、その年齢にも拘わらずやがて少女のような側面を次第に見せるようになるのである¹¹⁾。そうした時間の位相は、『青い眼』(A Pair of Blue Eyes)で、Henry Knightが断崖絶壁で宙吊りとなって、断崖の地層に露出した古生代のアンモナイトの化石と対峙する場面を思い起こさせる¹²⁾。また、シカゴ万国博を機に書かれた短篇小説「リール舞曲のバイオリン弾き」(‘The Fiddler of the Reels’)において、重要なキー・イメージとして提示されている「時間上の断崖」(a precipice in Time)、「地質学上の断層」(a geological ‘fault’)とらえることが可能だろう¹³⁾。退屈な現在の日々生きるコンスタンティン夫人が古い塔に興味を持つということ、そして彼女が古い塔に入って見た時に、予想に反して思いがけず内部に新しい紙切れが散乱していることや¹⁴⁾、そこで年若い美男子スイジンに出会うことなどは、まさに時間における地層の、露出した断層として、新しさと古さ、若さと老いを対照させているのである。

彼女が塔の上に上がった時に、スイジンは研究に没頭していて彼女を通いの者と間違えてしまうが、草木に覆われ過去の時間の中に埋没していた塔の中で営まれていた、現在という時間の中での日々の研究、しかも天文学の最先端の研究が、この塔の古さと対比されて大きな時間の断層を露呈している。こうして古さの中に思いがけず新しさ、若さを見出すこと、それはある意味では、コンスタンティン夫人の、時間の遡行による自分の若さの発見でもあろう。

嫉妬深い夫の厳命により社交も許されないほとんど未亡人のような生活を余儀なくされていた彼女の退屈で鬱屈した生活は、不在者であるブラント卿、しかもやがて死亡していたことが明らかになることを考えれば、死者であるブラント卿の言葉によって支配されている生活、いわば過去に支配された生活、停止した時間の生活である。この死者からのメッセージは、現在に生き科学の最先端をゆくスイジンを、彼の大叔父の遺言、言葉が支配しようすることと相似になっている。しかし考えてみれば、スイジンの天文学の研究は、実は、過去からのメッセージを分析することでもあろう。天文学の最先端の成果を求めて、彼が望遠鏡を通してのぞく星の世界は、皮肉にも遙か遠い過去の姿に他ならないのである。

塔は、前述したように、故人を思い出させる記念碑でありながらも、同時に忘却を暗示させていて、一種の撞着性を帯びているが、それは、現在に生きながら社交から閉ざされ

て忘れられようとしているコンスタンティン夫人の鬱屈した内面をも表している。

塔の中で知り合った若者は、「スイジン・セント・クリーヴ」(Swithin St Cleeve)であり、彼女よりも10歳若い。彼は、この土地で牧師補をしていた父と村の娘との「身分違いの奇抜な結婚」(his father's matrimonial eccentricity, 39)によって生まれた子供であり、彼はいわば「ふたつの身分」(two stations of life in his blood, 39)を有している。親の過去を身に帯び、また、その名前、「スイジン・セント・クリーヴ」という名前は、「聖人」つまりは故人の名を冠しており、過去を、さらには死者の世界を担っているといってもよい。その意味で、過去を担っているスイジンが、過去を象徴するこの塔の中にいること、しかも天文学者として望遠鏡で遠い遙かな過去を眺めていることは、スイジンが過去と大きな親和性を持っていることを示唆している。現在の生活に嫌気を感じているコンスタンティン夫人が、古い塔に興味を抱き、そこで見出した若いスイジンは、その若さにも関わらず過去の世界を体現する存在と考えてよいのである。

スイジンは、コンスタンティン夫人に望遠鏡を覗かせて夜空の星を眺めさせ、宇宙の広大さと悠久さを説明しながら、「現代のコペルニクスのようにになりたい」と自分の夢を語る。

She looked around over the magnificent stretch of sky that their high position unfolded.

'Oh, thousands, hundreds of thousands,' she said absently.

'No. There are only about three thousand. Now, how many do you think are brought within sight by the help of a powerful telescope?'

'I won't guess.'

'Twenty millions. So that, whatever the stars were made for, they were not made to please our eyes. It is just the same in everything; nothing is made for man.'

'Is it that notion which makes you so sad for your age?' she asked, with almost maternal solicitude. 'I think astronomy is a bad study for you. It makes you feel human insignificance too plainly.'

'Perhaps it does. However,' he added more cheerfully, 'though I feel the study to be one almost tragic in its quality, I hope to be the new Copernicus. What he was to the solar system I aim to be to the systems beyond.'

Then, by means of the instrument at hand, they travelled together from the earth to Uranus

and the mysterious outskirts of the solar system; from the solar system to a star in the Swan, the nearest fixed star in the northern sky; from the star in the Swan to remoter stars; thence to the remotest visible; till the ghastly chasm which they had bridged by a fragile line of sight was realized by Lady Constantine. (54-55)

彼女は、ふたりのいる高い場所から見渡すことができる壮大な空の広がりを見上げた。「ああ、数千、数万かしら。」と彼女はぼんやりと答えた。

「いえ。およそ三千ほどに過ぎないんですよ。ところで、強力な望遠鏡だと、どれくらい見えるようになりますか？」

「想像もできませんわ」

「二千万なんです。ですから、星が何のために作られたにしろ、僕たちの目を喜ばすためではなかったんです。すべてそうなんですよ。人類のために造られたものなんてありはしません。」

「お若いのに、あなたを悲観的にさせているのはそのためなのね？」彼女はほとんど母親のような気遣いから尋ねた。「あなたには天文学は好ましい研究とは思いませんわ。人間の無意味さをはっきり感じさせるんですもの。」

「たぶんその通りです。でも、」と彼は、さっきよりは明るい表情で付け加えた。

「その研究は性質上、ほとんど悲劇的なものとは思いますが、僕は現代のコペルニクスのようになりたいんです。彼が太陽系について発見したものを、僕は、太陽系以外の宇宙でできればと思っているんです。」

それからふたりは、手元の望遠鏡で地球から天王星へ、そして、太陽系の謎に満ちた周辺へ、さらにそこから北天の最も近くの恒星である白鳥座の星へ、さらにその白鳥座の星から遠くの、目に見える最も遠くの星へとさまよった。やがて、ふたりがかすかな視線で橋渡しするように結んだところに、ぞっとするような裂け目があることにコンスタンティン夫人は気づいた。

スイジンのその言葉に見られる撞着性、つまりは、故人である「コペルニクス」という名前にかぶせられた「新しい」(new)という言葉が、彼の名前にもまして、彼の意識の中における時間上の新と旧の断層面を示している。天文学という科学の分野で最先端を目指しながらも、その達成の目標は過去に向けられているのである。また、彼を「アドニス」

と喩えることも (the Adonis-astronomer's, 74, this scientific Adonis, 193)、実は、神話のイメージをかぶせながら、彼に過去をかぶせることであろう。

スイジンが説明する、望遠鏡で見えるよりも遙かに多い星の数と、宇宙の広大な広がり、人間を矮小化させる。その広大さを、「人間の感情など持たぬ怪物、すなわち広大さ」(impersonal monsters, namely, Immensities, 56)と言い、さらに、その大きさを彼は次のように語っている。

‘There is a size at which dignity begins,’ he exclaimed; ‘further on there is a size at which grandeur begins; further on there is a size at which solemnity begins; further on, a size at which awfulness begins; further on, a size at which ghastliness begins. That size faintly approaches the size of the stellar universe. So am I not right in saying that those minds who exert their imaginative powers to bury themselves in the depths of that universe merely strain their faculties to gain a new horror?’ (56-57)

「威厳というものが始まる大きさというものがあるんです、」と彼は叫んだ。「さらに壮大さが始まる大きさがあり、さらに厳粛さが始まる大きさがあり、さらにその先には畏ろしさの始まる大きさ、さらにその先にゆけば、恐ろしさが始まる大きさがあるんです。そうした大きさが、星の世界の大きさにかすかに近づいているんです。ですから、そうした宇宙の深さに、想像力を働かせて自分自身を埋没させている人々は、新たな恐怖を手に入れるために、その能力を駆使しているに過ぎないと言ったら、僕は間違っただけを言っているのでしょうか？」

ここで彼が述べている、「威厳」(dignity)から始まって、「壮大さ」(grandeur)、「厳粛さ」(solemnity)、「畏ろしさ」(awfulness)、「恐ろしさ」(ghastliness)へと漸層的に増してゆく宇宙に対する怖れは、なおも宇宙の大きさには到底及ばぬものであり、矮小な人間を無時間とも思える宇宙の存在と対比させるのであろう。

III

天文学という科学において、上述のような野心と、宇宙についての考え方を語るスイジ

ンに対する興味が、彼女にも天文学に興味を抱かせ、やがて彼に対する愛情へと変わってゆく。少女のように若返るコンスタント夫人は¹⁵⁾、ある意味で、ふたりの間にある年齢の差、時間の差を縮めたといえるだろう。しかしながら彼に対する気持ちは、ちょうど、「幻想を追う女」のエラのように、一方的な様相を呈している。その意味では、年若いスイジンに思いを寄せる彼女の姿には、『恋の霊』(The Well-Beloved)の Jocelyn Pierston の姿とも重なりあっている。

彼女とスイジンとは、天文学というものを共通の基盤とし合う。しかし、天文学の分野で、しかも後にコンスタント夫人と別れ南アフリカでの天体観測によって未知の領域のパイオニアになろうとしているスイジンと、アフリカでのライオン狩りを「地理学上の発見」(geographical discovery, 50)として名を馳せたいという野心を抱いていたブラント卿¹⁶⁾との間に、実は本質的な差はあるまい。ブラント卿の側に性格的な問題があったとはいうものの、コンスタント夫人の言葉を文字通りにしか受け取ることのできない科学者スイジンは¹⁷⁾、考えてみればブラント卿と似た人間なのである。その気質の違うスイジンに心を寄せ、彼との一体化、「共感の通路」を繋ぎ結婚によって結ばれることを願う彼女と、スイジンとは、至る所ですれ違いを見せてほのかなおかしみを生み出しており、そうした場面にハーディらしい絶妙なユーモアを汲み取ることもできる。

コンスタント夫人がスイジンと出会う塔、下の部分が草木の茂みに包まれ屹立するリングズ・ヒル・スピアは、Peter J. Casagrande が指摘するように、ある意味で男性器の象徴と見なすことも可能であろうが¹⁸⁾、それよりも森の中にある塔において、コンスタントとスイジンとが結ばれるのは、森が、身分の差や年齢の差も消え失せる世界、無秩序の世界だからである¹⁹⁾。

IV

ブラント卿の死を知らされたコンスタント夫人は、スイジンとの結婚を、彼の将来を考えて秘密裡に進める。バースでの秘密結婚の直前に、スイジンのもとに彼の大叔父からの「遺言書」(will, 137)が届くが、それはまさに死者の「意志」(will)であり、墓の中から語りかけてくる言葉、過去からの言葉である²⁰⁾。それを彼は無視し、コンスタント夫人に知らせることなく秘密結婚を進めるが、そうした行為は、彼の父親の「奇抜な結婚」の繰り返しともいえる。秘密結婚をしようという直前に、過去からの言葉が届くとい

うこと、また、ブランド卿の死亡時期が誤っていたことが判明して、秘密結婚が法的に無効になるということ、それらは、現在という時間の中に、過去が姿を現し、未来に指向するふたりの意図を挫こうとする皮肉な偶然のいたずらでもある。Carpenter に言わせればくだらない小細工に過ぎないだろうが、こうした偶発的な出来事や、手紙の行き違いや滞りといった時間的な交錯、こうしたものも、現在と過去とが時間の断崖の断層のように露出し対比し合っていると考えてよかろう。またそれは、一面では現在が過去に支配され得ることを示しているのであって、コンスタント夫人が、宗教上の慣習である「堅信礼」(confirmation, 51)をスイジンに強く薦めたり、無視しても一向に構わない秘密結婚のために必要な滞在条件など、過去からの社会的慣習に強くこだわる様子も、同様に、過去の支配を逃れることができないものと考えることができる。

あのダーバヴィル家のテスが、自分と同じような女が過去にいたことを知っても何にもならない、と思いながらも、過去に囚われざるを得ないように²⁰⁾、コンスタント夫人も、スイジンも常に過去の幻影につきまといまわっているのである。秘密結婚の後、スイジンが、コンスタント夫人の兄 Louis の目を避けるべく彼女の部屋から逃れるとき、軽率にもブランド卿の外套を着て逃れるが、彼のその行為は、彼の名前や彼自身に過去というものが担わされていると同様に、亡きブランド卿の幻影をも担っていることを示している。コンスタント夫人が、「私の夫！」(my husband!, 158)と兄ルイスの前でつい叫んだとき、その言葉は、いうまでもなく二重の意味になっているばかりか、現在でも夫の幻影に、過去の幻影に取り憑かれていることを示しているのである。

この作品に見られる様々な引用、つまり神話、聖書、過去の詩人たちの作品からの引用は、現在のふたりに対して重層なイメージを与えているけれども、同時にそれは、ふたりの有限の時間に囚われている現在というものを、無時間性であるそうしたものと対比することであり、同時に過去と相対化させることを示している。宇宙そのものが、そして、その宇宙に広がる星の世界、星座の世界が、そうした神話と強く結びついたものなのである。

コンスタント夫人は、スイジンの大伯父によって示された条件を知ると、彼の将来を慮り、自己犠牲による「愛他精神」(altruism, 232, 243)によって彼と別れる決意をし、彼を天文学研究のために南アフリカのケープに送り出す。コンスタント夫人は、アフリカでのライオン狩りで名を馳せようと野心を燃やす夫に未亡人のような暮らしを余儀なくされたが、彼女自らが送り出したスイジンも不在者として、後にメルチェスター主教の妻になるとはいえ、彼女に未亡人のような境遇を強いる。そしてやがて病死するメルチェ

スター主教を考えれば、彼女は、いわば三重に未亡人としての生活を余儀なくされることになる。そうした重なりも、いわば「過去」の重複として、時間の地層に断層のように露出しているのである。

V

3年にわたる南アフリカでの観測を終えた、帰郷者としてのスイジンは、郷里の姿がさほど変わっていないことを知る²³⁾。しかしそれは、季節を循環的に繰り返す自然の姿に過ぎず、時間は確実に直線的に過ぎ去っている。

彼が、塔に上がることは、コンスタンティン夫人が塔に興味を抱いて上がる冒頭の場面と相似になっており、この作品は、いわば円環的に、いやむしろ塔の内部の「らせん空間」(the hollow spiral, 272)のように、らせんのイメージを醸し出す物語の締めくくり方となっているといえるだろう。若いスイジンが老いたコンスタンティン夫人と幼い自分たちの子供を見いだすことは、作品冒頭の場面の裏返しの相似として重なり合う。スイジンとの再会による激しい感情の昂揚が原因でコンスタンティン夫人が命を落とすために、塔の上には、スイジンとその幼い子供が、まさに塔上の二人として残される。さらにその周辺に若く成熟した娘 Tabitha Lark を配することによって、名前に込められた「雲雀」のイメージそのままに、未来へ舞い上がるかのような飛翔を巧みに暗示させている構成は、過去の象徴である塔が永遠を指向して天空を仰いでいるように、時間の層を積み重ねて未来に向いていることを示しているといえるだろう。

塔の上で、コンスタンティン夫人と再会したスイジンは、老いを確実に表している彼女の姿を見て強い衝撃を受ける。彼が胸に抱いていたコンスタンティン夫人の姿は、別れる前の姿のままに彼の心の中に停止され、永遠化されていたのである。

Yes; he was shocked at her worn and faded aspect. The image he had mentally carried out with him to the Cape he had brought home again as that of the woman he was now to rejoin. But another woman sat before him, and not the original Viviette. (273)

そう、彼は、彼女のやつれ色あせたその顔に衝撃を受けたのであった。彼がケープまで胸の中に抱いて持っていったイメージを、今や結婚すべく迎える女性のそれとして、

故郷に再び持ち帰ったのであった。しかし、別の女性が彼の目の前に座っていたのであった。あの昔のヴィヴィエットではなかった。

彼の腕の中で息を引き取るコンスタンティン夫人は、死によって、その肌に白い大理石の色合いを帯びてゆくが、この大理石の彫像のイメージは、ちょうど「グリーブ家のバーバラ」(‘Barbara of the House of Grebe’)における大理石の彫像のように、スイジンの中で、コンスタンティン夫人の姿が永遠化されることを示している。

A wave of whiteness, like that of marble which had never seen the sun, crept up from her neck, and travelled upwards and onwards over her cheek, lips, eyelids, forehead, temples, its margin banishing back the live pink till the latter had entirely disappeared. (275)

白さが寄せる波のように、太陽を一度も目にしたことがない大理石のような白さが波のように、首筋からはい上がり、上へ上へと広がって、やがて頬や唇、まぶた、額、こめかみへと達していった。その縁は生き生きとしたピンク色を背後に追いやり、やがて完全に消えてしまった。

老いの兆しを見せるコンスタンティン夫人が死に、残されるのがスイジンと幼い子供となることによって、塔が、新と旧の入れ替わりを示している以上に、内部のらせん空間のように、時間が幾重にも多層化され、天空を、永遠を目指しているといえる。だが、子供は、コンスタンティン夫人とスイジンとの過去の象徴であり、たとえスイジンとタビサとの結婚とその未来が暗示されていても、そのふたりには、コンスタンティン夫人とスイジンとの過去が幻影のように張り付くことになるというよいだらう。

コンスタンティン夫人にとって、ブラント卿との結婚は、「共感の通路」を得られるものではなかった。それを求めざるを得ないのが人間であろうが、夫との間に実現できなかった「共感の通路」を、コンスタンティン夫人は、逡巡しながらも10歳年下のスイジンに求めようとする。スイジンの子供を身ごもりながら、彼の将来のために大きく歳の離れたメルチェスター主教との形骸的な結婚は、世間体というものに屈しながらも、ひとえにスイジンとの繋がりを得るための、自己犠牲に基づいたものともいえる。しかしながら、はるかに歳上の主教との間で繋がった結婚という形の通路は、コンスタンティン夫人の身

に現れた老醜というものに形を変え、スイジンとの通路を復活させ実現させようとする願いを無惨にも断ち切ってしまい、彼女を死の世界に導いてしまう。主教の‘Helmsdale’という名前の響きは、巧妙にアレゴリカルなイメージを生み出しており、その意味で、主教の無念は晴らされるのである²³⁾。結婚という契約によって繋がれる通路、それが繋ぎ替えられ、すり替えられながらも、真の「共感の通路」をスイジンに求めようとしたコンスタント夫人の「感情の歴史」(emotional history, Preface)は、一面では愚かしく哀れで切ないけれども、塔の上でスイジンに抱かれて喜びのあまり命を落とす彼女の姿には、矮小な存在に過ぎない人間の、むしろその気高ささえ感じることができる。コンスタント夫人の死に顔には、大理石の彫像のイメージが重ねられているが、彼女のその顔は、荘厳な死故に、石棺の上に象られた彫像(effigy)のような、なにものも及ばない、壮大で恒久的な宇宙と比肩しうる崇高なものを感じさせるのである。

コンスタント夫人は、「自己愛」(self-love, 232, 243)から、自己犠牲による「愛他精神」(altruism, 232, 243)へと愛情の質を高め、それに応ずるように、最後にはスイジンも「慈愛」(loving-kindness, 274)を持つに至る。らせんの空間を内部に持ち、過去の人間を記念しながら、未来を指向すべく天上に向かって高く聳える塔は²⁴⁾、孤独な存在であるが故に「共感の通路」を求めざるを得ない、現世の小さな存在である人間が、その願いを「希求」(aspire)しながら、崇高な愛へと変容させる様相を暗示しているようにも思われる。現在という時間の中に生きながらも、過去に支配され、操られ、はぐらかされつつ、いわば過去を内在化させて二重性を帯びた人間の、そのささやかな生は、悲劇的な様相をまといながらも荘厳なまでに気高く思われるのである。

ハーディは、序文の中で、「この軽く構成されたロマンス」(this slightly-built romance)という言葉でこの作品について言及しており、そこには多少自嘲的な響きがあるけれども、「作品そのものが弁明すべきである」(the pages must speak for themselves)との言葉は、むしろハーディのこの作品に対する自信の現れと考えてもよいのかもしれない。

-
- 1) Cecil, David. *Hardy the Novelist: An Essay in Criticism*. London: Constable and Co. Ltd., 1978: 142.
 - 2) Carpenter, Richard C. *Thomas Hardy*. New York: Twayne Publishers Inc., 1964: 65.
 - 3) 本文中作品からの引用はすべて Hardy, Thomas. The New Wessex Edition. *Two on a Tower*. London: Macmillan, 1974 に依る。
 - 4) Brown, Douglas. *Thomas Hardy*. Westport: Greenwood Press, Publishers, 1980: 15, Taylor, Richard H. *The Neglected Hardy: Thomas Hardy's Lesser Novels*. London: Macmillan, 1982: 121-146.
 - 5) “Ella Marchmill, sitting down alone a few minutes later, thought with interested surprise of Robert Trewe. Her own latter history will best explain that interest. Herself the only daughter of a struggling man of letters, she had during the last year or two taken to writing poems, in an endeavour to find a congenial channel in which to let flow her painfully embayed emotions, . . .” (‘An Imaginative Woman’)、下線は筆者。エラは、鬱屈した感情の捌け口を詩作に求めていたが、やがてそれは詩人トゥルーその人に向けられていく。
 - 6) “. . . ; and yet the whole aspect of the memorial betokened forgetfulness.” 34.
 - 7) “The spot was seldom visited by a pedestrian, except perhaps in the shooting season. . . . The fact of the plantation being an island in the midst of an arable plain sufficiently accounted for this lack of visitors.” 33.
 - 8) “. . . . Many ancient Britons lie buried there doubtless.” 80.
 - 9) “Though the month was February below it was May in the abacus of the column.” 64.
 - 10) “The curious juxtaposition of youthful ardour and old despair that she had found in the lad. . . .” (52)
 - 11) “. . . , and she looked at one jump ten years more youthful than before—quite a girl in aspect, younger than he.” 66.
 - 12) *A Pair of Blue Eyes*, Chap. 22.
 - 13) “For South Wessex, the year formed in many ways an extraordinary chronological frontier or transit-line, at which there occurred what one might call a precipice in Time. As in a geological ‘fault,’ we had presented to us a sudden bringing of ancient and modern into absolute contact, . . .” (‘The Fiddler of the Reels’)

- 14) "She hesitated to ascend alone, but finding that the door was not fastened she pushed it open with her foot, and entered. A scrap of writing-paper lay within, and arrested her attention by its freshness." 34.
- 15) "She laughed as lightly as a girl; . . ." 67.
- 16) ". . . ,—a mania for African lion-hunting, which he dignified by calling it a scheme of geographical discovery; for he was inordinately anxious to make a name for himself in that field."
(50)
- 17) "He was a scientist, and took words literally." 274.
- 18) "For Viviette, Ring's Hill Speer is a symbol of possible sexual fulfilment, a phallic presence to which she, in her burning loneliness, turns and returns until she achieves both maternity and death within it," Casagrande, Peter J. *Unity in Hardy's Novels*. London and Basingstoke: Macmillan, 1982: 180.
- 19) 川崎寿彦. 『森のイングランド』. 東京: 平凡社, 1978 参照。
- 20) ". . . this old man who spoke from the grave was not altogether wrong in his speaking; that he was only half wrong; . . ." 230.
- 21) *Tess of the d'Urbervilles*, Chap.19.
- 22) "It seemed but the day after his departure, so little had the scene changed." 267.
- 23) "The Bishop was avenged." 275.
- 24) "Here stood this aspiring piece of masonry, . . ." 33.

第5章 二重性の自己

『カスタブリッジの町長』(*The Mayor of Casterbridge*, 1886)

I

『カスタブリッジの町長』(*The Mayor of Casterbridge*)の主人公 Michael Henchard は、かつての使用人 Abel Whittle に見守られながら、次のような鉛筆書きの遺書を残して敢然と死を迎える。

‘MICHAEL HENCHARD’S WILL

‘That Elizabeth-Jane Farfrae be not told of my death, or made to grieve on account of me.

‘& that I be not bury’d in consecrated ground.

‘& that no sexton be asked to toll the bell.

‘& that nobody is wished to see my dead body.

‘& that no murners walk behind me at my funeral.

‘& that no flours be planted on my grave.

‘& that no man remember me.

‘To this I put my name.

‘MICHAEL HENCHARD’ (353)⁹⁾

「マイケル・ヘンチャードの遺書

「エリザベス=ジェイン・ファーフリーにわしが死んだことを知らせたり、わしのために悲しませぬこと。

「神聖な墓地にわしを葬らぬこと。

「寺男に鐘を鳴らさせぬこと。

「だれにもわしの亡骸を見せぬこと。

「墓にはどんな花も供えぬこと。

「だれもわしを思い出さぬこと。

「以上のことに署名する。

「マイケル・ヘンチャード」

言葉遣いがいかにもたどたどしいヘンチャードのこの遺書は、いわば彼にとっての人生の締めくくりとなるのであるが、とりわけ全体から窺えることは、書き連ねられた‘not’、‘no’、‘nobody’などの否定語の繰り返しによって、自分のこれまでの存在を、そして自分の死後、自分を知る人の記憶の中で考えられる自分の存在すらも、完璧なまでに否定しようとしているということであろう。しかしながら同時に、遺書の最後に、自分の名前である「マイケル・ヘンチャード」を付けることによって、否定しようとする自分の存在を、そしてその意志というものを、自分の名前によって宣言し主張しなければならないという、まるでメビウスの輪のような、存在論の循環迷路に陥っていることが明らかになっている。

実はこの遺書、言い換えれば誓言は、ヘンチャードが21歳の時、妻子を競売にかけて売り払ってしまった後に、たまたま通りかかった教会でおこなった誓言と呼応し合っていると考えることが出来る。

Dropping his head upon the clamped book which lay on the Communion-table, he said aloud —

‘I, Michael Henchard, on this morning of the sixteenth of September, do take an oath before God here in this solemn place that I will avoid all strong liquors for the space of twenty-one years to come, being a year for every year that I have lived. And this I swear upon the book before me; and may I be strook dumb, blind, and helpless, if I break this my oath!’

When he had said it and kissed the big book, the hay-trusser arose, and seemed relieved at having made a start in a new direction. (49)

聖餐台に置かれてある、締め金のついた聖書の上に頭を垂れて、彼は声に出して言った—

「わたし、マイケル・ヘンチャードは、9月16日のこの朝、この聖なる場所で神の前に、これから先21年の間一切の強い酒を避けることを心から誓います。これまでわたしが生きてきた年月に比べればそれは1年にもあたりません。そしてこれを目の前の聖書にかけて誓います。もしも私がこの誓いを破るようなことがありましたら、口がきけなくなっても、目が見えなくなっても、身体が動かなくなっても構いません！」

そう言い終わると、その大きな本にキスをし、干し草刈りは立ち上がって、新しい方向への出発を果たしたと、ほっとしているような様子だった。

上の禁酒の誓いは、前述の遺書とは異なり、肯定文で為されているけれども、その主旨は21

年生きてきた自分という存在の否定そのものであり、同時に、新たな自分への再生の約束に他ならないのである。そして、ここで述べられている「私、マイケル・ヘンチャード」(I, Michael Henchard)という宣誓の言葉は、遺書の署名と同様の機能を持っていると同時に、誓言の性格上、自分が他の誰でもない自分自身であることを言明している。「私」がすなわち「マイケル・ヘンチャード」であるということが、この物語において一貫した命題となっていることは、例えば、18年後に再会した Elizabeth-Jane が、競売で妻とともに売り払ったヘンチャードの実の娘でなかったことを考え合わせれば明らかになってくる。これはまた、作品のタイトルである「カスターブリッジの町長」(‘The Mayor of Casterbridge’) が、その実体を入れ替えることのできる官職名であることとも密接に関係している。「町長」が、実体を持たない、いやもっと正確に言うならば実体がすり替わるものであるのに対し、「マイケル・ヘンチャード」は、一個の「性格」(character)を持った、替えようのない人間としての実体を持っているのである。この作品に副題として掲げられている ‘A Story of a Man of Character’ にある ‘a Man of Character’ は、「ある性格を持った男」とも、「個性的な男」とも、あるいは「ひとりの人格者」とも意味がとれそうな曖昧な題となっているのであるが、その輻輳した意味を持つ ‘a Man of Character’ を、ひとまず「マイケル・ヘンチャード」という名前を指標として持つひとりの人間として捉えるとき、「名前」すなわち「言葉」と、それが指し示す実体という問題が浮かび上がってくる。

II

ヘンチャードの生き様は、ある意味では自分の「言葉」との格闘であったといってもよい。‘Character’ が、特に複数形によって「書かれた文字」(inscribed letters)⁹⁾の意味を持つことがあることを考えれば、ヘンチャードは「言葉の人」、「言葉に忠実な人」ともなり得るのであり、上掲の引用で行われた彼の禁酒の誓いとその後の彼の生活は、彼がまさに「自分の言葉に忠実な人」(a man of his words)たることを証明するものである。ヘンチャードが頭をうなだれて誓いを立てた「締め金の付いた本」(the clamped book)は聖書であるが、その聖書はいうまでもなく「言葉」が、過去の「言葉」が集成され「書かれ記された」(inscribed)ものに他ならない。「初めに言葉ありき」(In the beginning was the Word)とは聖書の中の言葉であるけれども、ヘンチャードは自分が口にする「言葉」によって生じた出来事に関わり取り込まれ、翻弄され、その「言葉」に対して責任を取って生きた人間なのである。

粥売りのテント小屋の中で行われた妻子競売は、酒によって理性を失ったヘンチャードが吐く

「言葉」によって生ずる。一夜明けてヘンチャードは、妻の Susan が自分の「言葉」を文字通りに受け取ってしまったことに驚き怒るが、その驚きと怒りは、自分の「言葉」が現実の出来事を引き起こしたことに對するものでもある。酒に酔った勢いに乗じて、日頃の鬱憤とともに吐き出した「言葉」が、自分の本心ではなかったにも関わらず、現実化してしまったことへのとまどいが、常にその後のヘンチャードに付きまとうと云ってよい。それは、本心と「言葉」との二重性であり、両者の乖離の問題を暗示している。

On a previous occasion when he had declared during a fuddle that he would dispose of her as he had done, she had replied that she would not hear him say that many times more before it happened, in the resigned tones of a fatalist. . . . 'Yet she knows I am not in my senses when I do that!' he exclaimed. (48-49)

前にも酔っばらっているときに、昨夜のように彼女を売り払ってやるとわめいたことがあったが、彼女は、運命論者のようにあきらめきった様子で、しもしないで何度もそんなことを言うのはもう聞きたくないと答えたことがあった。・・・「だが、あいつだって、あんなことを言っているとき、このおれが正気じゃないってことぐらいわかってるはずなんだが！」と彼は叫んだ。

『カスタブリッジの町長』が、クロノス的な時間の流れに沿って継起する出来事の記述であり、ヘンチャードについての年代記の記録であることは、事実上の第1作目である『非常手段』(*Desperate Remedies*)から、最後の小説といわれる『日陰者ジュード』(*Jude the Obscure*)に至るまでに見られる、ハーディの一貫した創作法の枠から、少しもはみ出していないことを示している。そしてこの物語において継起する出来事は、自然現象や社会現象を除いて、ほとんど全てヘンチャードの「言葉」によって生成していることが窺われるのである。またこの作品においてやり取りされている、様々な「手紙」(letters)が大きな意味を持っていることにも注目すべきであろう³⁾。そうした「言葉」、そして書き連ねられた言葉である「手紙」は、クロノス的な時間の流れを超えて存在し、人物たちの意識の内部において生き続けるのである。それが記憶という無時間性を帯びたものであることはいうまでもない。およそハーディが眼目としたと思われるものは、内在化される「言葉」と、その「言葉」によって生成した出来事、それは現在という時間に内在化される「過去」と言い換えてもよいが、それによって変容する人物たちの内面、つまり物理的な出

来事が「人間の諸感覚に及ぼす影響」(the effect upon the faculties)の結果である、「心理の進展」(psychical evolution)を描くことなのであり⁴⁾、それは『日陰者ジュード』に至って極限に及んでいると考えることが出来る。

ヘンチャードは、妻子を競売で売り払った後、21年間の禁酒の誓いを立てる。その誓いの「言葉」は、その後21年という時間の流れの中で生き続け、ヘンチャードの道徳律となるのである。彼が、「強い意志力」(A powerful mind, Chap.5)を発揮し「ひとりの人格者」(a man of character)として、カstabブリッジの町長になるのは、ひとえにその誓いの「言葉」故なのである。そこに、当時の社会においてひとつの価値基準であった‘character’、つまり「道徳的品性の強さ」(moral strength)⁵⁾を発揮して、一介の干し草刈りから、カstabブリッジの町長にまで栄達したひとりの男、いわゆる「たたき上げの男」(a self-made man)の成功物語が下敷きとされていることは容易に窺うことが出来るが、ハーディは、その成功への過程は意識的に省略し、彼が人生の頂点から次第に転落してゆき、ついには落魄の身となる様子を冷徹に描き出している。後のジュードとは対照的に、およそ「性格の弱さ」(weakness of character)⁶⁾を持ち合わせてはいないヘンチャードは、自分の「性格」(character)によって、強烈な自己主張をしているのである⁷⁾。そして、彼が主張した自分というものは、禁酒の誓いによって装うことになった、新たな自分であるといえるだろう。その新たな自分というものを主張し始めたヘンチャードが、カstabブリッジの人々の気持ちを捉え、町長の座へと昇ったのである。

ヘンチャードの妻スーザンは娘とともにカstabブリッジにやって来て、町長となったヘンチャードを遠目に見るが、そのヘンチャードは、彼女にとっては過去のヘンチャードと現在のヘンチャードの両方を体現した存在である。スーザンが18年ぶりに見たヘンチャードは、いかに町長になっているとはいえ、昔の面影を秘めているヘンチャードに過ぎない。

Henchard's face darkened. There was temper under the thin bland surface — the temper which, artificially intensified, had banished a wife nearly a score of years before. (68)

ヘンチャードの顔は暗く曇った。やせた穏やかな表面の下に激しい気性が潜んでいた—ほぼ20年前に、無理に引き起こして、妻を追い払ってしまったあの激しい気性だった。

町の子供たちから「幽霊」(The Ghost, 112)と綽名されるスーザンの出現は、ヘンチャードにとって文字通り「過去」の再来であり、同様に、Lucetta や粥売りの老婆、さらには水夫 Newson

も、ヘンチャードにとって「過去」の再来となる。スーザンは、水夫ニューソンの妻となって暮らしているときに、知り合いにふと漏らした自分の過去を笑われて(Chap.4)、過去のスーザン、つまりヘンチャードの妻としての自分に戻ることを、ひとえに娘のエリザベス＝ジェインのために決意するが、それは、同時に、ヘンチャードに対しても、過去のヘンチャード、すなわち自分の夫としてのヘンチャードに戻ることを求めることに他ならない。スーザンに宛てた伝言、つまり「手紙」と5ギニーのお金、その伝言によって行われる古代遺跡の「円形競技場」(the Ring)でのふたりの密会(Chap.11)、そしてその場でのヘンチャードの詫びの「言葉」は、18年の時の流れをまさに円環的に遡らせる象徴的なものであるといえるだろう。ルセッタもまたヘンチャードに「手紙」を宛て、そのためにカスタブリッジに引き寄せられてくる(Chap.22)。彼女もやはり円環的に彼を、彼女にとって出会った当時の過去のヘンチャードに引き戻すのである。このようにスーザンやルセッタ、さらには粥売りの老婆、水夫ニューソンなど、過去においてヘンチャードと係わったすべての者が、ヘンチャードを、禁酒の誓いを立てる前のヘンチャード、あるいはまたその後のある時点でのヘンチャードに引き戻してしまう。ヘンチャードの激しい苦悩は、昔の自分と、町長となった自分との間の壮絶な格闘から生まれるものなのである。そのいずれもが自分自身であることの苦悩である。

III

ヘンチャードと対蹠的な人物と設定されている Donald Farfrae もまた、ある意味では過去のヘンチャードを彷彿させる存在となっている。ヘンチャードが流れの職人であったように、彼も栄達を夢見て流れるひとりの職人に過ぎない。ファーフリーが、カスタブリッジの人々の心を捉え、次第にヘンチャードに取って代わってゆく過程は、実は、意図的に省略されているヘンチャードの、成功への過程を孕む18年という過去の時間の流れが再現されたものであるといつてよい。従って、18年の時間の流れの省略は、物語上の必然と考えてよく、町長となっている時点から死に至るまでの転落を描いた物語上の時間の流れは、ある意味では、妻子競売の時点からその後成功を収め町長に栄達し、そして死に至るまでの、ヘンチャードの途切れることのない円環的な全生涯の時間の流れというものを、彼に取って代わるファーフリーの姿を通して暗示しているのである。言い換えれば、転落してゆく現在の姿に、過去の上昇してゆく姿が重ねられているのだといつてよかろう。スーザンやルセッタ、粥売りの老婆、水夫ニューソンたちが、私的なレベルにおいてヘンチャードを過去のヘンチャードに引き戻すのに対して、ファーフリーは、公的なレ

ベル、つまり町の人々に対して、彼を過去のヘンチャードとして甦らせるのである。そして、町の人々も、今の町長であるヘンチャードに、かつての流れの職人であったヘンチャードの姿を重ね合わせるのだといえる。

そうした過去と現在の姿を持つヘンチャードの二重性は、実は、彼に係わる人物たちにも窺うことができる。18年ぶりに姿を見せるスーザンは、彼の妻スーザン・ヘンチャードとしてではなく、水夫ニューソンの未亡人スーザン・ニューソンとしてカスタブリッジの人々の前に登場する。そのスーザンはまた、当然のことながら、娘のエリザベス＝ジェインにとっても、ニューソンの妻なのであって、ヘンチャードの妻であることは隠されている。エリザベス＝ジェインは、実際にはエリザベス＝ジェイン・ニューソンなのであるが、後に、実の娘と思い込んでいるヘンチャードによって、エリザベス＝ジェイン・ヘンチャードと姓を変えさせられる。そしてスーザンの遺書によってヘンチャードが隠されていた事実を知った後も、彼女はヘンチャードを実の父と思い込んで、本当の実の父ニューソンが現れるまで、真実を知らないが故にいわば偽りの父娘関係が続けるのである。彼女の名前は、「エリザベス」と「ジェイン」のふたつの洗礼名がハイフンで結ばれているが、それはある意味で彼女の二重性を暗示しているといえるだろう。

ルセッタも、Miss Le Sueur または Lucette としてではなく、Miss Templeman として登場するのであり、過去の素性をカスタブリッジの町の人々に対して隠している。こうした二重性は、さらに、ルセッタとエリザベス＝ジェインふたりの言葉遣いの点についても明確に見られる。ルセッタは、英語とフランス語というふたつの言葉、エリザベス＝ジェインは、無教養な言葉遣い一方言と上品な言葉遣いというふたつの言葉、という風に、それぞれが二重の言葉に囚われているのである。

... and after this day she was so much upon her guard that there appeared no chance of her identification with the young Jersey woman who had been Henchard's dear comrade at a critical time. Not the least amusing of her safeguards was her resolute avoidance of a French word if one by accident came to her tongue more readily than its English equivalent. She shirked it with the suddenness of the weak Apostle at the accusation, 'Thy speech bewrayeth thee!' (179)

・・・そしてこの日以来、彼女は、かつて危機に直面したときにヘンチャードの親しい女友達であったあの若いジャージーの女と、自分とが同一人物であることを示す機

会を与えないように、ひじょうに注意を払っていた。このように身を守ろうとしていながら、少なからず面白く思われたのは、彼女が、フランス語をひと言も話すまいと固く決心していながら、偶然フランス語が、それに相当する英語よりも容易に口をついて出てくることだった。彼女は、「おまえの言葉遣いでわかる！」と非難された弱い使徒のように、あわてて言葉をにごすのだった。

One grievous failing of Elizabeth's was her occasional pretty and picturesque use of dialect words — those terrible marks of the beast to the truly genteel. (157)

エリザベスの悲しむべき欠点のひとつは、ときたまにかわいい、生き生きした方言を使うことだった—それはほんとうにお上品な人たちにとっては、畜生どもの恐ろしい印だったのである。

ヘンチャードの二重性は、彼に係わる人間たちの二重性によってその度合いが強められているが、また様々な人違いの偶然の要素もそれを補足するように機能している。ヘンチャードが求めていた新しい支配人に応じてやってきたのは、Joshua Jopp でありフェアフリーではなかったのである(Chap.7)。ルセッタは、ヘンチャードが訪ねてきたものと勘違いしてフェアフリーと面会する(Chaps.22-23)。こうした人物の入れ替わりすり替わりも、二次的に彼の二重性をくっきりと浮かび上がらせているが、それを冷ややかに、そして「お馬なぶり」(skimmity-ride, Chap.36)を頂点として残酷にさらけ出すのが、町の人々、特に「ミクスン・レーン」(Mixer Lane, Chap.26)に住む人々なのである⁹⁾。

「お馬なぶり」は、不義密通を働いた男と女を残酷なまでに揶揄する古くからの風習ではあるけれども、その風習に使われる「人形」(image, effigy, Chap.39)は、いうまでもなく本人たちをかたどったものである。そこに現実の人間であるヘンチャードとルセッタ、「人形」にかたどられたヘンチャードとルセッタという二重性が生まれる。現実の人間であるふたりをかたどった「人形」、特にこの風習で使われている「人形」は、隠蔽されているふたりの過去の姿を表したものであって、この風習によって、ヘンチャードはさらにまた別の過去の自分、すなわち、ルセッタと係わっていた頃の自分を暴露されてしまうことになるのである。身を投げ自殺をしようとしたヘンチャードの前に、この自分の「人形」が浮かび上がり彼は自殺を思いとどまるが、その後の彼の生き様は、過去の自分と現在の自分とを融合させることに終始したといってもよいだろう

う。

While his eyes were bent on the water beneath there slowly became visible a something floating in the circular pool formed by the wash of centuries; the pool he was intending to make his death-bed. At first it was indistinct by reason of the shadow from the bank; but it emerged thence and took shape, which was that of a human body, lying stiff and stark upon the surface of the stream.

In the circular current imparted by the central flow the form was brought forward, till it passed under his eyes; and then he perceived with a sense of horror that it was *himself*. Not a man somewhat resembling him, but one in all respects his counterpart, his actual double, was floating as if dead in Ten Hatches Hole. (318)

足元の水面をじっと見つめていると、何百年もの間に洗われて丸くなった淵に、何か浮いているものが徐々に見えてきた。その淵を彼は死の床にするつもりだったのである。最初、土手の影のためにはっきり見えなかったが、そこから現れて、形がはっきりしてきた。それは人間の形をしていて、水面に硬直して横たわっていた。

中央の流れによって生じた渦の中に、その人形は運ばれて、目の下を流れていった。なんと、それが彼自身であることに気づき、ぞっとした。幾分彼に似ているというものではなく、あらゆる点において彼といき写しの人間、そっくりの人間が、「十の水門の淵」に、まるで死人のように浮いていたのである。

ハーディ自身のメモや序文にある言葉からばかりでなく⁹⁾、「性格は運命」(Character is Fate)という Novalis の言葉がこの作品の中に引き合いに出されていることから(Chap.17)、この作品が、ヘンチャードのような特異で激しい破滅型の「性格」を持った人間が、他者との関係において次第に破滅してゆく様を描いていると見なすことは容易である¹⁰⁾。その「性格」というものが、他者との関係を結ぶ通路のようなものであるとすると、その「性格」は、いわばその人間の存在の符牒であると思なすことができる。だが、他者との関係において浮かび上がってくる人間の「性格」は、実は、本質的に捉え所のないものなのであろう。‘A Man of Character’ という言葉が、輻輳した意味を持ち得るものとなっていることを冒頭で述べたが、それは、そのもとになっている「性格」自体が、捉え所のない二重性あるいは多重性を持った曖昧なものであるという事実の

ためであることは明らかである。そうした観点からヘンチャードの「性格」をあらためて眺めてみると、彼の「性格」そのものがまた二重性を持っていることが窺われる。それは、火山の噴火のごとき激しい気性と、その激しい気性の裏に潜むいたわりと優しさという二重性なのである。そうした彼の「性格」の二重性は、特に、ひどい屈辱的な扱いを受けたにも関わらず、母親への思いやりを恩義に思い最後まで彼に寄り添って、その最期を見とるエイベル・ウィットルに端的に表されているといえるだろう。同時に、彼の存在によって、ヘンチャードは、その凄絶な死にも関わらず、これまで様々な二重性によって彼の内部で起きていた激しい自己分裂の葛藤や苦悩を、「マイケル・ヘンチャード」という丸裸の一個の人間存在として解消し昇華することができるのである。彼の遺書に見られる否定語の措辞は、公私を含む他者との関係の中における自分というものに及んでいるのであり、その自分を否定することによって残るのは、最後に肯定文で記された 'I' だけであり、その 'I' 以外の何者でもない 'Michael Henchard' なのであるといつてよいであろう。そこに至って、21歳の時のあの禁酒の誓い、強い肯定文で為された誓いの言葉に付せられた 'I, Michael Henchaed' が、いわば帰結するように一致して円環的に完結するのである。

IV

ヘンチャードの二重性とその生き様は、クロノス的な時間の流れの中に生きる人間の意味を問うているといつてもよい。彼の遺書に示された強い否定の表現は、時間の流れに対する敗北の宣言であると同時に果敢な挑戦でもある。妻子を競売に掛け売り払ってしまったという過去の自分を否定すべく、彼は禁酒を誓い生まれ変わったが、過去の自分は消えることなく現在の自分の中に息づいているのである。過去が現在の時間の中に息づいていて、それが引き起こす出来事に、ヘンチャードは必然的に関わっていかざるを得ないのであるが、彼は逃げることなく敢然とその結果を受け入れてゆく。一介の干し草刈りから町長の地位に昇り、その後再び過去の姿であった一介の干し草刈りに戻ってゆくその円環性にも、彼の存在の意味が問われているだろうが、そうしていわば「名前」としてだけの、「言葉」としてだけの存在として残った「マイケル・ヘンチャード」は、彼が示した激しくも厳しい自己否定の意志にも関わらず、読むものにむしろその存在を強烈に訴えているのである。

「カスタブリッジの町長」が、ヘンチャードからファーフリーにすり替わったように、「町長」はそれを担う実体である人を入れ替え得るものであるが¹¹⁾、「マイケル・ヘンチャード」という人物はその実体を少しも変えてはいない。誓言という「言葉」によって、過去の自分に新たな自

分を装って生きながらも、ヘンチャードはやはりヘンチャードであったように、時の流れを過去の記憶として内在化させる人間は、いかに過去を隠蔽しうわべを変えようとも、その実体を入れ替えることはできない。‘The letter killeth’とは、『日陰者ジュード』に付せられた題辭であるけれども、ヘンチャードは、自分の「言葉」によって不可逆的な時間の流れの中に囚われ、自分の「言葉」が生成する出来事の継起に対峙し、その「言葉」に挑んだのである。自分の生まれた日を呪いながら死ぬのは後のジュードであるが、ヘンチャードも例外ではあるまい。ジュードが、「霊と肉の間の凄絶な戦い」(A deadly war waged between flesh and spirit)¹²⁾に自己分裂を起こしてしまったように、テスが過去の自分と現在の自分との違いに苦悩したように、ヘンチャードも、過去の自分と現在の自分という二重性に、激しい自己分裂を引き起こしてしまうのである。妻子を競売にかけて売り払ったヘンチャードも、町長の職に登りつめて羽振りを利かせたヘンチャードも、どちらも共に、ヘンチャードという人間の実体に他ならない。しかしながら、そのふたつの自分によってそれぞれ他者との関係が生まれ、同時に他者との関係が瓦解してゆくのである。その瓦解の果てに、ヘンチャードは壮絶なまでの孤独な死を遂げ。それはある意味では、神を殺すに至ってしまった時代において、個としての人間が陥り始めた孤独地獄の様相を示すものかもしれないが、ハーディはその様を、冷徹に残酷なまでに突き放して描き出しているといえるだろう。

1) テキストは、Hardy, Thomas. The New Wessex Edition, *The Mayor of Casterbridge*. London:Macmillan (paperback), 1975 を使用。本文中の引用はすべてこの版に依る。

2) Cf. “(in pl.) inscribed letters or figures; . . .” *C.O.D.*

3) この作品には「手紙」が重要な要素として用いられていて、それは、例えば、エリザベス＝ジェインとファーフリーを引き合わせるスーザンの仕組んだ手紙 (Chap.14)、スーザンが亡くなるときに残すエリザベス＝ジェインの秘密についての手紙 (Chap.19)、ルセッタが過去にヘンチャードの宛てた手紙 (Chaps.35-36) 等に窺うことができるが、「手紙」つまり記述された「言葉」も出来事を生成している。

- 4) ハーディは『非常手段』の序文において、当時「ある方法」(a method)を模索していたと述べているが、その方法は「扇情小説」(sensation-novel)を擬して心理の「進展」(evolution)を描くというものであった。この点についてはハーディの1888年のメモを参照。Hardy, Florence E. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. London and Basingstoke: Macmillan, 1983: 204.
- 5) Cf. “moral strength, esp. if highly developed or evident.” *C.O.D.*
- 6) *Jude the Obscure*, Part 1, Chap. 2.
- 7) ジュードの場合にも、「道徳的品性の強さ」(moral strength)としての‘character’が、大きな意味を持っていることは明らかであろう。
- 8) スラム街であるミクスン・レーンには、雑多な人生の敗残者たちや貧民たちが集まって住んでいるが、その通りの名前にある‘mix’がその雑多性混交性を表していると同時に、そこに無頓着に出入りするヘンチャードの二重性を暗示していると考えられる。
- 9) Cf. “— I fear it [=The Mayor of Casterbridge] will not be so good as I meant, but after all, it is not improbabilities of incident but improbabilities of character that matter. . . .” *The Life.*, 176, “The story is more particularly a study of one man’s deeds and character than perhaps, any other of those included in my Exhibition of Wessex life.” Preface to *The Mayor of Casterbridge*.
- 10) 特に Albert J. Guerard は、ヘンチャードの「性格」に精神病理的な傾向を見いだしてはいるが(*Thomas Hardy: The Novels and Stories*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1949: 57-58)、そうした見方を含め、彼の「性格」そのものが特別際だって強烈でかつ特異なものであるとも思えない。それは、ミクスン・レーンに住む底辺の人々を想起すれば明らかである。
- 11) その交代劇に対して、Douglas Brown のように、社会史的な観点から解釈を加えることも可能であろうが(*Thomas Hardy*. London: Longman, 1961)、ハーディはむしろ後のジュードとスーに見られる自己分裂の相を描き出そうとしているように思われる。
- 12) Preface to *Jude the Obscure*.

第6章 自己否定と究極の愛

『森林地の人々』(The Woodlanders, 1887)

I

Thomas Hardy が、作家としての地位を確立することのできた第1傑作『狂乱の群れをはなれて』(Far from the Madding Crowd, 1874)に引き続いて着想された『森林地の人々』(The Woodlanders)は、連載・発表までに10余年を要し¹⁾、その間『帰郷』(The Return of the Native, 1878)や『カスタブリッジの町長』(The Mayor of Casterbridge, 1886)の大作を含む、6つの作品が連載・発表されている²⁾。ハーディ自身がこの作品を一番気に入っていたということはよく知られていることだが³⁾、皮肉なことに、彼の思いに反してこの作品には、とかく低い評価しか与えられてこなかったこともまた周知の通りである⁴⁾。

『森林地の人々』⁵⁾は、1886年5月から翌年4月まで月刊誌『マクミランズ・マガジン』(Macmillan's Magazine) (アメリカでは週刊誌『ハーパーズ・バザール』(Harper's Bazar))に連載されたものだが、連載物には不可欠と言ってよい劇的な盛り上がりには乏しく、淡々とした筆致で、章題もなく、物語の筋そのものもさほど新鮮味のあるものではない。息苦しいほどの鬱蒼たる大森林の一角にある、小さな村 Little Hintock で繰り広げられる物語は、簡単に言ってみれば、既に『狂乱の群れをはなれて』(Far from the Madding Crowd)に見られた、結婚の相手選びの失敗に起因する悲劇ないしは悲喜劇である。ダイナミックで必然的な関連性も希薄で、エピソード風に叙述される大きくもない数々の事件、しかも3年という長時間を要して悠長に展開終結するこの物語は、ある意味では陳腐で退屈とも言え、一見すると Ian Gregor が指摘しているように、ハーディの作家としての力の喪失のようにも見える。だが、その力の喪失と見えるものは、やはり彼が指摘する通り、ハーディの作家としての展開における新しい局面を示すものとも思われるのである⁶⁾。ステレオタイプのとも言える程の明確な性格描写による登場人物達、そして彼らが繰り広げる人生の断面、更に、『帰郷』で見られた凄みを帯びた Egdon Heath の描写とは趣きをまったく異にする、綿密な森林の描写等には、その抑えた地味な筆致にもかかわらず、何かしらハーディの意図した象徴化への動きが感じられるのである。

ここでは、一応中心人物と目される Grace Melbury と Giles Winterborne、そして、常に脇役を務めながら最後に超人格的靈的存在にまで高められる Marty South に注目し、この作品が描き出そうとしている、自己否定の傾向とそれによって求められる究極の愛の姿を眺めてみたいと思う。

II

Joseph W. Beach の指摘を待つまでもなく、この作品は多くの点で『帰郷』に非常によく似ていて⁷⁾、『帰郷』が Clym Yeobright を主人公とする男性版であるとすれば、『森林地の人々』は、グレイス・メルベリーを主人公とする女性版であるということができよう。しかしそれはもちろん表面上のことだけであって本質はかなり異なる。

大森林の一角にある小さな村リトル・ヒントックに材木商を営むメルベリー家がある。父親メルベリーは、若い時親友の恋人を奪って結婚したことの罪滅しに、一人娘のグレイスをその親友の一人息子で、今では身寄りもないジャイルズ・ウインターボーンに嫁がせようとする。良心の呵責と一人娘に対する親心から、嫁がせるならせめて精一杯の教育を受けさせて、立派な lady に仕立ててからと、グレイスを都会の学校にやる。だがその計画の背後には、教育のない父親の snobbery が潜んでいて、それがこの物語の悲喜劇の原因ともなっている。

物語は、都会での教育を終えたこのグレイスが村に帰って来ることが、物語中の客観的視点としての役割を与えられているマーティ・サウスを通して、読者に伝えられるところから始まる。ふとしたことでメルベリー夫妻の会話を立ち聞きしたことによってマーティは、グレイスをジャイルズに嫁がせようという計画を知るが、それが彼女にとっては秘かに慕っているジャイルズを思い切らねばならぬ契機となってしまうのである(Chaps.1-3)。あきらめなければならぬ片恋と知って、女の生命ともいえる髪、決して美人とは言えない彼女にとっては唯一の財産である髪を、貧困のためとはいえ、荘園領主 Mrs. Charmond の求めに応じて、仲介者である床屋の Percomb に売ってしまうマーティの姿には哀れみを誘われる。先にダイナミックな関連性がこの物語には希薄であると述べたが、このマーティの髪が、後になってチャーモンド夫人とグレイスの夫 Fitzpiers との仲違いの種となるもので、細いクモの糸のような伏線は言うまでもなく既に張りめぐらされているのである。

グレイスの帰郷が、それもまだうわさ話の段階でマーティという娘に波紋を及ぼしてしまうことは、『帰郷』において、クリムの帰郷のうわさが、Eustacia に及ぼした波紋と質こそ違え同様のものであるが、マーティは決して物語の中心に登場させられることはなく、常に脇役として客観的視点を持つ存在に留められている。それ故、彼女には常にペイソスの色がつきまとうわけであるが、物語の終焉に及ぶと、彼女は、そのペイソスのパールを突き破って象徴的な存在にまで高められる不思議な人物となっている。物語はあくまでグレイスを中心に展開してゆくけれども、

後半に至ってマーティは、その否定的で日陰的な存在のために、かえってグレイス以上の存在感を読者に与えると言ってもよからう。

グレイスの帰郷後、作者の目はおのずとグレイスその人に移ってゆくが、その彼女について作者は次のように描写する。

It would have been difficult to describe Grace Melbury with precision, either then or at any time.
(69)

グレイス・メルベリーを正確に描写することは、その時も、またいかなる時でも難しかったであろう。

Speaking generally it may be said that she was sometimes beautiful, at other times not beautiful, according to the state of her health and spirits. (69)

一般的に言えば、彼女は、健康状態や精神の状態によって、時には美しく、また時には美しくないとと言えるかもしれない。

様々な人物を適確に描写し得た作者も、グレイスについてはおよそ不可能だと言わんばかりに曖昧模糊とした描き方をしている。もっともそれがかえってグレイスに対する正確な描写となり得ているのであるが、そうした曖昧な描写となってしまうのも、彼女が「近代の神経」(modern nerves, 325)にわずらわされている人間だからであろう。振り返ってみれば『帰郷』のクリムも、流転の波にただよい、「抑えがたい新しきもの」(the irrepressible New)⁸⁾にわずらわされている人間であった。そのクリムについて作者は次のように描写している。

The face was well shaped, even excellently. But the mind within was beginning to use it as a mere waste tablet whereon to trace its idiosyncrasies as they developed themselves. The beauty here visible would in no long time be ruthlessly overrun by its parasite, thought, which might just as well have fed upon a plainer exterior where there was nothing it could harm. Had Heaven preserved Yeobright from a wearing habit of meditation, people would have said, 'A handsome man.' Had his brain unfolded under sharper contours they would have said, 'A thoughtful man.'

But an inner strenuousness was preying upon an outer symmetry, and they rated his look as singular.

Hence people who began by beholding him ended by perusing him. His countenance was overlaid with legible meanings.⁹⁾

その顔は、秀麗とも言えるほどによく整っていた。しかし内にある心が、その顔を使い捨ての書き板として使い始めており、その上に個性の発達の様子をそのままたどることができた。今この顔に見られる美しさは、まもなく無慈悲にも、思考という寄生虫によって蝕まれてゆくであろう。傷つくものなど何もない、より不器量な顔なら寄生虫が喰ってくれてもよかったのだが。もし天が、瞑想という消耗させるような習慣からヨーブライトを護ってくれていたなら、人は彼を「美男子」と呼んだであろう。もし彼の頭脳がもっと鋭い輪郭の顔となって現れていたなら、人は彼を「思索の人」と呼んだであろう。しかし内面の奮闘が、外面の均整を餌食にしていたから、人は彼の容貌を「変わった顔」と見なしたのである。

それで、初めは彼を見るだけだった人も、結局は彼を丹念に読むようになった。彼の容貌には、はっきり読み取れる意味が上塗りされていたのである。

孤独の生活が常に育む豊かな表情を持ったマーティは¹⁰⁾、グレイスやクリムと対照的な顔をしている。「近代」という病にむしばまれ、都会の中で群集の目に絶えずさらされたグレイスとクリムの顔は、その本来の表情というものをすり減らしてしまったのだと言ってもよい。孤独の静かな生活の中では、一つ一つの感情や情緒が見た目にありありと豊かに現われるので、他人はまるで文字を読むかのように、やすやすとそれらを読み取ることができるのである¹¹⁾。グレイスについての描写がすっきりとした感じを与えないのも無理はない。彼女の持つ「近代の神経」は、「原始の感情」(primitive feelings, 325)の表出を妨げる、あるいは偽るものとして存在しているのである。

「近代の神経」、それは彼女が都会で修得した「教養」(cultivation, 74)故に生じたものに他ならないが、そのために彼女はヒントックの村に帰って来ても周囲に対し異和感を覚えてしまう。幼時の記憶は薄れ、彼女はかつて見知っていた土地の変化にも気がつかず、りんごの木の種類もすっかり忘れてしまっている(72)。彼女の目に映っているのは、りんごの木や農場の家屋などではなくて、それとは全く対照的な、歓楽都市の郊外としてのヒントックなのである(73)。自分の家

敷に着き、自分の部屋に入ってみても、その部屋は彼女に対して親しげななつかしい様子を見せはするが、同時に「よそよそしい顔付き」(a face estranged, 77)をして見せるのである。部屋の中の、幼時に自分が見慣れていた数々の細々とした物も、彼女が都会に行って成長する間に自分たちもなんとか進歩しようと努めてみたものの出来なかった、とでも言わんばかりの様子で、じっと彼女を見つめている

The world of little things therein gazed at her in helpless stationariness, as though they had tried and been unable to make any progress without her presence. (77)

そこにある細々としたものは、彼女がいない間に、なんとかして進歩をしようとしたけれどもできなかったとでも言わんばかりに、どうしようもなくじっと彼女を見つめていた。

帰郷して周囲に異和感を感じずるグレイスであるが、その彼女を父親メルベリーの計らいで出迎えにゆくジャイルズは、彼女以上に彼女に対して異和感を覚えてしまう。久しぶりに出会ったにもかかわらず彼女との会話は上すべりなものとなってしまう、互いに好意を抱き合う幼馴染み同士の心から打ち解けた会話は、彼女に望むことができないのである。

She then described places and persons, avoiding, however, what he most wished to hear— everything specially appertaining to her own inner existence. When she had done she said gaily, 'Now do you tell me in return what has happened in Hintock since I have been away.'

'Anything to keep the conversation away from her and me,' said Giles within him.

It was true; cultivation had so far advanced in the soil of Miss Melbury's mind as to lead her to talk of anything save of that she knew well, and had the greatest interest in developing: herself. She had fallen from the good old Hintock ways. (74)

それで彼女は、いろんな土地のことや人のことを話したが、彼が一番聞きたいと思っていたこと—つまり彼女自身の心の問題に特に関わるあらゆることは避けていたのだった。話し終えると彼女は陽気にこう言った、「さあ今度は、お返しに私が出て行ってからヒントックの村で起こったことを話してください。」

「自分とおれのことから話をそらそうとすることばかりじゃないか。」とジャイルズは

心の中で呟いた。

確かにその通りであった。教養というものがメルベリー嬢の心の土壌に深く根をおろしてしまったので、彼女は、自分がよく知っているもので、それを伸ばすことに最も大きな関心を抱いているもの、つまり彼女自身、それ以外のことを話すようになっていたのである。彼女は、古き良きヒントックのやり方から脱落していたのである。

「教養」(cultivation)というものが心の土壌の中に深く根を下ろしてしまっただけにとどまらず、会話つまり言葉は自己を語らないための盾になっていると言ってもよい。「原始の感情」をそのまま吐露し、交感を求めようとする、素朴で飾ることを知らぬジャイルズに対しても、「教養」が無意識のうちに盾となり、彼女は、素直に幼い頃の「原始の感情」—それはもちろん今も彼女の中に「教養」=「近代の神経」と同時に存在している¹²⁾—を表出させることができないのである。それは、都会の中で多くの人間と交わって暮らした、知性を備えた人間の持つ警戒心、臆病さであると言えるかもしれない。既にこのあたりに、深い教養を身につけ、遂には観念の奴隷となっただけで、相手を常に言葉で煙に巻き、決して自分の真情を吐露しようとはしない『日陰者ジュード』(Jude the Obscure)のSue Brideheadの姿を見出すことができよう¹³⁾。また、父により教養豊かな lady に仕立てられて帰郷したグレースには、不思議に自意識というものが感じられない。性格描写は明確でありながらも総じて個性の弱い人間ばかり登場するこの作品において、中心人物とおぼしきグレースにさえ、強烈な個性の輝きは見られないのである。これも都会での教育によって「近代の神経」を接ぎ木されたために、自己の identity の拠り所を見失ってしまった人間の希薄さと見ることもできるかもしれない。

父親のメルベリーは、立派に成長しすっかり垢抜けした娘に有頂点となり、ジャイルズのような樵夫風情に嫁がせるのが惜しくなる。しかしそれは、一人娘を嫁に出さなければならぬ父親の心理などではなくて、彼の心の奥底に巣喰う snobbery に基づくものなのである。

‘Yes, I believe ’ee. That’s just it. I know Grace will gradually sink down to our level again, and catch our manners and way of speaking, and feel a drowsy content in being Giles’s wife. But I can’t bear the thought of dragging down to that old level as promising a piece of maidenhood as ever lived — fit to ornament a palace wi’, that I’ve taken so much trouble to lift up. Fancy her white hands getting redder every day, and her tongue losing its pretty up-country curl in talking, and her bounding walk becoming the regular Hintock shail-and-wamble.’ (111-112)

「そう、お前の言うとおりの。まさにそこなんだ。わたしにはよくわかってるんだが、グレイスがだんだん、わたしたちのレベルにまでまた後戻りして、わたらの仕草やものの言い方を身につけて、ジャイルズの妻になってぼうっと満足しているようになるってな。だが、わたしには、あんな、これまでにないほど前途のある娘を、あんなもとのレベルに引きずり降ろすなんて、考えただけでも我慢できないんだ。宮殿の飾りにもびったりなほどなんだ、それだけ苦労して引っ張り上げてやったんだからな。考えてもみろよ、あいつの白い手が毎日だんだん赤くなっていったり、あいつの舌が、話す時の上方風の巻き舌を失っていったり、あの弾むような歩き方が、ヒントック風のよたよたした引きずるような足取りになる様をな。」

子供の頃、他の子供達に自分の無学を笑われた過去を持つメルベリーにとって、娘のグレイスに立派な教育を受けさせることは執念であり(59-60)、またそれを頼りに娘を上品な上流階級に押し上げること—‘Grace’ という名前に既にその思いはしっかりと込められている—は、無学故に寒村の一有力者にとどまらざるを得なかった我が身の見果てぬ夢なのである。それ故彼は、昔の罪の償いという当初の意図との葛藤に苦しむばかりで、グレイスとジャイルズとの縁談を少しも積極的に進めようとはしない。当のグレイス自身も、ジャイルズに対する好意は幼い頃から少しも変わっていないと自認できる程でありながら、教養や趣味の点で彼との差を感じてしまうのである。グレイスは、結局、ヒントックの村に開業医として移り住んでいる教養人知識人であるフィッツピアズを結婚相手として選ぶことになるのであるが、もちろんそこに至るまでには、ジャイルズが家を失ってしまうことや、父親の熱心な説得が絡んでいることは言うまでもない。放蕩者で浮気なフィッツピアズの正体が見抜くことができずに、彼との結婚に踏み切ってしまうのは、彼に対する愛情よりもむしろ、彼との生活に望むことができそうな、「洗練された教養の高い精神生活と、微妙な心の交流の可能性」(the possibilities of a refined and cultivated inner life, of subtle psychological intercourse, 194)に賭けたからにすぎない。つまりグレイスにとって、フィッツピアズとの結婚は、彼女が、ヒントックの古い世界から抜け出して入っていった新しい世界を維持するためなのである。

しかし一方のフィッツピアズにとって、グレイスとの結婚は衝動的で妥協的なものにすぎない。ヒントックの村にやってきたのも、他の開業医達と利害関係がこじれないように計算した上でのことであり(79)、野望を秘めた彼にとって、ヒントックでの滞在はほんの一時的なものにすぎない。

い。村人達と没交渉のわびしい生活を送るフィッツピアズについて、作者は次のように述べている。

But whether he meditated the Muses or the philosophers, the loneliness of Hintock life was beginning to tell upon his impressionable nature. Winter in a solitary house in the country, without society, is tolerable, nay, even enjoyable and delightful, given certain conditions; but these are not the conditions which attach to the life of a professional man who drops down into such a place by mere accident. They were present to the lives of Winterborne, Melbury, and Grace; but not to the doctor's. They are old association — an almost exhaustive biographical or historical acquaintance with every object, animate and inanimate, within the observer's horizon. He must know all about those invisible ones of the days gone by, whose feet have traversed the fields which look so grey from his windows; recall whose creaking plough has turned those sods from time to time; whose hands planted the trees that form a crest to the opposite hill; whose horses and hounds have torn through that underwood; what birds affect that particular brake; what bygone domestic dramas of love, jealousy, revenge, or disappointment have been enacted in the cottages, the mansion, the street or on the green. The spot may have beauty, grandeur, salubrity, convenience; but if it lack memories it will ultimately pall upon him who settles there without opportunity of intercourse with his kind. (153-154)

だが、彼の瞑想するものが、詩神であろうと哲学者であろうと、ヒントックの寂しさは、感じやすい彼の性質に影響を及ぼし始めていた。片田舎で、社交もなく寂しく暮らす冬は、条件が備わっていれば、我慢できるもの、いや、楽しく愉快なものでさえあるのだ。だが、その条件は、ほんの偶然のことから、そんな場所に舞い込んできた職業人の生活に付随するものとは違ったものである。それは、ウィンターボーンやメルベリーやグレイスの生活には備わっていても、この医者生活には備わっていないものなのである。それは昔からの古い連想というものである—あらゆるもの、それが生物であろうが、無生物であろうが、見る者の視界に入るあらゆるもの、そのほとんどすべての生い立ちや来歴を知る尽くしているということなのである。窓から見るとひどく灰色に見えるあの野原を歩いた、今は見えぬ昔の人々のことをすべて知っていなければならぬし、誰の鋤が、折にふれて、その芝土をさくさくと掘り返したのかを思い起こさなければならぬ。また、向こうの山の

頂上まで茂っている木を植えたのは誰の手だったのか、誰の馬や猟犬が、あの下生えを踏みしだいて通ったのか、どういう鳥がああ茂みを好むのか、愛欲、嫉妬、復讐、あるいは失望などの家庭劇が、あの農家で、あの邸宅で、あの街頭で、あの野原で、その昔演じられたのかを思い起こさなければならない。この土地とても、美しく、壮大で、健康に良く、便利であろう。だが、記憶というものがなければ、村人と交わる機会もなしにそこに住み着く人には、結局、飽きが来るといえるものである。

ヒントックの村に「古い連想」(old association)あるいは「記憶」(memories)というものを持たないフィッツピアズにとっては、村は、自分とは相入れぬ別世界のようなものである。土地に対する軽蔑もあり、土地に馴染もうとする努力もしない彼にとって、周囲の環境は精神を悩ますものでしかない。彼と同様、よその土地から荘園領主の後妻として移り住んでいるチャーモンド夫人にとっても、この村の環境は精神を苛む牢獄と化している。このふたりに、『帰郷』のユースティシアと Wildeve の姿を重ね合わせることもできよう。エグドンを逃れてパリにゆこうとする彼らふたりの姿は、結婚後妻から気持ちが遠のき、チャーモンド夫人と手に手を取って大陸に出奔するフィッツピアズの姿と一致するのである。また更に、上掲の引用と同じ内容のものを後の作品『日陰者ジュード』に見出すことができる¹⁰⁾。身なし子のジュードが周囲の環境を醜いものとして眺める時、彼も「連想」というものを欠如しているのである。「連想」や「記憶」—それは人間の identity の拠り所でもあろうが—を持たぬ、あるいは見えぬ人間にとっては、努力しない限り自分の置かれている環境に対して愛着を持つことは困難であろうし、むしろ軽蔑する心の方が育まれやすいのであろう。

人間は誰しも「環境のみじめな所産」(miserable creatures of circumstance, 147)と嘆くフィッツピアズにとって、グレイスは、たまり切った情熱の流れを放電する、いわば導体にすぎない。孤独な環境故に情熱のはけ口が見つからぬ彼にとって、対象となる女性は別にグレイスでなくてもよかったのである(146)。村の娘 Suke と、聖ヨハネ祭の夜、戯れに関係してしまうのも同じことである(Chap.20)。

鄙びた村に見出した類い希な美女グレイスは、フィッツピアズにとっては日々の単調さを救ってくれる存在にすぎない。が、教養もあり家柄もさほど悪くはない彼女と、偶然も絡んで何回か出会ううちに、孤独な環境も作用して次第に興味が深まってくる。「幸福になるための秘訣は大志を限定することにあるのだ」(The secret of happiness lay in limiting the aspirations, 167)と、自問して得た解答に従って、グレイスとの結婚を考えるフィッツピアズに、メルベリーは狂喜する。

しかし、たとえ父親の思惑通りになろうとも、フィッツピアズの結婚の動機は情熱や欲望に突き動かされただけのことにすぎない。彼の言葉に見られる様々な引用句—それは教養に他ならないが—も、彼の論理も、グレイスについてと同様に、真意を被い隠すための盾になっているのである。またそれらは時としてレディ・キラーとしての体面を保つ武器にもなっているのである。

グレイスと結婚するフィッツピアズが、速やかに情熱を冷ましてしまうのは至極当然なことであるが、それを促すのが皮肉にも彼女の家柄や身分に他ならない。情熱や欲望に曇らされていた彼の目に、自分の妻が、軽蔑を抱いている村の人間達と同族の者として映り、彼は驚くのである。

He looked at her with a droll sort of awakening. It was, indeed, a startling anomaly that this woman of the tribe without should be standing there beside him as his wife, if his sentiments were as he had said. In their travels together she had ranged so unerringly at his level in ideas, tastes, and habits, that he had almost forgotten how his heart had played havoc with his ambition in taking her to him. (209)

彼はおかしなことに気づいたような様子で彼女を見た。もしも彼の気持ちが彼の言葉通りのものとすれば、外にいる連中と同類のこの女が、自分の妻としてそばに立っているのは、実際驚くほどに不調和なものであった。一緒に旅行している間、彼女が、考え方、趣味、習慣など、間違いなく彼と同じレベルに及んでいたのも、彼女を妻として受け入れるに際して、彼の心が彼の野心をさんざんに打ち砕いたことをほとんど忘れていたのであった。

ふと現実に醒めた時、「野望」(ambition)が再び頭をもたげてくるが、妻ゆえにそれを台無しにしてしまったという思いに彼は悩まされる。自分と同じレベルの教養を持つ女であるとわかってはいても、自分より身分の低い人間達の仲間にはすぎない妻を、疎ましく思い始めるのはただ時間の問題である。教養や趣味の点では共通であるふたりも、根本の「原始の感情」レベルではあまりにかけ離れたふたりなのであって、相互の理解が思うようにならないのも無理はない。気づいた時には一時に5人の女性を愛していたことのある夫の心など、グレイスには到底理解できないのである(239)。

フィッツピアズは、ふとした出来事からチャーモンド夫人と出会うが、ふたりはかつて初恋の相手同志であった。女優上がりで、「好きでもないのに笑みを浮かべたり、結婚はせずに愛する

女] (A body who has smiled where she has not loved, and loved where she has not married, 257)であるチャーモンド夫人は、芝居気たっぷりにフィッツピアズを誘惑するが、似た者同志ともいえるふたりは急速に接近する。患者の往診と偽って夫人の許へと通う夫を疑いの目で眺めながら、グレイスは嫉妬を起こさぬ自分に気づき愕然とする。

Grace was amazed at the mildness of the anger which the suspicion engendered in her. She was but little excited, and her jealousy was languid even to death. (233)

グレイスは、この疑惑が彼女の中に生み出す怒りというものの穏やかさに愕然とした。彼女はほとんど興奮することもなく、嫉妬心も、死んで消え入りそうなほどに力なかったのである。

彼女は、自分の夫に対する愛情が、恋人に対するやさしい心遣いといったような性質のものではなくて、むしろ「神秘性と異質性」(mystery and strangeness, 233)に基づく、自分よりも優れた者に対する「畏敬の念」(awe, 233)に似ていることを悟るのである。共通の基盤に立ち、教養人として、永続的で堅固な愛情の土台が見出せず、夫に省みられなくなってしまったグレイスは、その反動として悲しみの中で本然と自然の子に立ち返る。

Her heart rose from its late sadness like a released bough; her senses revelled in the sudden lapse back to Nature unadorned. The consciousness of having to be genteel because of her husband's profession, the veneer of artificiality which she had acquired at the fashionable schools, were thrown off, and she became the crude country girl of her latent early instincts. (235-236)

彼女の心は、最近の悲しい出来事から、抑えられていた大枝がはね返るようにはずんだ。彼女の感覚は、飾り気のない「自然」へと突然戻ったことで浮き浮きとしていた。夫の職業柄、上品にしていなくてはならないという気持ちとか、当世風の学校で身に付けた人為の体裁など、今は捨ててしまい、彼女は、幼い昔の頃の本能を潜めた素朴な田舎の娘になった。

夫との不和という試練を経て「人生において何が偉大で、何がくだらないかを知る認識力」

(perceptions of what was great and little in life, 249)を持つに至った彼女に、『狂乱の群れをはなれて』の Bathsheba の姿を重ね合わせることは容易である。また、「人為の体裁」(the veneer of artificiality)をかなぐり捨てる彼女に、虫けらのごとくえにしだ刈りに没頭するクリームを思い浮かべることでもできよう¹⁵⁾。「近代の神経」を払拭し、「自分の中に潜む幼い頃からの本能」(her latent early instincts)に目覚めたグレイスは、「近代」(modern)と「原始」(primitive)—それは言い換えれば都会性と田舎性ということにもなるが—の中間的位置から、一挙に「原始」へと回帰する。こうして自己の identity の拠り所をしっかりとつかみ得た彼女に、今までの個性の弱さ、輪郭の薄さはもはや見られない。夫との仲をなんとかして改善し、せつかくの有利な立場を最大に利用しなければならぬと説く父親に対して、「教養は不便と不幸をもたらしてくれただけ」(cultivation has only brought me inconveniences and troubles, 251)と、初めて真意を吐露する彼女に、近代的な自我を見てとることができよう。またその時に、ヒントックの村から学校へと戻らなければならなかった時の寂しさや、学校で他の生徒たちから身分の低さを少し軽蔑されていたことなどを語るグレイスの言葉には(252)、父親の虚栄に支えられた計画故に自分が犠牲とならざるを得なかった恨みにも似た響きが込められている。

父親故に故郷を喪失せざるを得なかったのだということに気づいたグレイスは、「世間の掟に対する反逆と、原始の生活への激しい希求」(revolt for the nonce against social law, her passionate desire for primitive life, 236)を胸に独立独行する。一方、チャーモンド夫人との逢瀬の帰りにふとしたことでメルベリーの怒りを買ってしまったフィッツピアズは、そのまま夫人の許に逃れ、ふたりは手に手を取って大陸に出奔する。その間、グレイスとジャイルズとが接近し、メルベリーはフィッツピアズと娘を離婚させて、「自然がかつて結び合わせようとしたふたり」(two whom nature had striven to join together in earlier days, 305)である、娘とジャイルズを結びつけようとするのである。こうして、自意識を持って独立独行するグレイスと、彼女を失って森の奥深く隠者のように暮らしていたジャイルズとをめぐり新しい局面が展開し始めるのであるが、作者は『狂乱の群れをはなれて』あるいは『帰郷』に見られたような、読者に迎合した happy ending を拒否し、新たな象徴的結末を目指しているのである。

II

グレイスの帰郷によってジャイルズをあきらめなければならないことを知ったマーティは、彼女の女としての唯一の財産とも言える髪を切り、花開かぬ蕾のごとく心を固く閉ざしたまま、物

語の背景に引き下がって、始終中心人物達を眺める客観的視点の役割りを務める。庭先の楡の大木の妄想に取り憑かれ、気がふれて病臥した父に代わり、生活を支えなければならない彼女の定めは、「運命のさいころの一振り」(a cast of the dice of destiny, 41)故に決まったものに他ならないが、ふと耳にしたメリベリー夫妻の会話も、彼女にとっては不利なさいころの目数となり、彼女の若やいだ唯一の夢を打ち砕いてしまうのである。楡の大木をフィッツピアズの勧めで切り倒した時、予想に反して父が狂い死にし、肉親もいなくなってしまうマーティには、ただ「自分でも大して大事とは思わぬ生命」(a life which she did not over-value, 137)だけが残される。最初から失うべきものは何もないと言ってよい彼女の存在は、その客観的視点としての役割りと相俟って、世俗を超越した哲人のような存在となると言ってもよからう。

このマーティ同様、ただ耐えるだけの否定的な人生を送ることを定められているのがジャイルズ・ウインターボーンであり、それは姓の 'Winterborne' にも表わされている¹⁶⁾。都会から帰ってきたグレイスを出迎える彼にとって、幼い頃に将来を誓い合った彼女との再会は、決して心に描いていたようなものではない。思いがけず早く到着した彼女に気づいても、彼は、市場の真中でりんごの若木の見本を持って立っているために、すぐに出迎えることはできないのである(68)。この場面に既に、身分がすっかりかけ離れてしまったふたりの行末が暗示されていよう。全く別人のように美しく洗練されたグレイスと、会話で意志の疎通が図れないことは既に言及したが、ジャイルズはそうした彼女に対してあせりを感じざるを得ない。自分の存在を彼女や父親に意識させようと、メルベリーに張り合うような形で材木や薪の競売に深入りしてしまったり(Chap.7)、クリスマス之夜会で不手際をしてしまったり(Chap.9)、彼がグレイスとの結婚を現実のものとして押し進めようとすればするほど、失態を演じて彼女や彼女の父親に悪感情を与えてしまうのである。「運命は自分に不利だ」(the fates were against him, 104)と感じて次第に引き下がるジャイルズの姿に、マーティと同様の自己否定の傾向を見出すことができるが、また同時に、すっかり垢抜けて lady のようになったグレイスに対する、劣等意識故の臆病さを見出すこともできよう¹⁷⁾。

ジャイルズがグレイスを決定的に失ってしまうのは、マーティの父サウスの死によってである。サウスの死によって終身借地権が切れ、サウス家の出である亡き母を通して手に入れたジャイルズが現在居住している家も土地も、すべて荘園領主チャーモンド夫人に没収されてしまうのである。住む家を失うジャイルズに対してマーティは、

'O Giles, you've lost your dwelling-place,
And therefore, Giles, you'll lose your Grace.' (139)

「ああ、ジャイルズ、あなたは住む家を失った、
だから、ジャイルズ、あなたはグレイスも失うのよ。」

と予言めいた落書きをして見せるが、ここには彼女の切ないまでの女心を読み取ることができると同時に、計り知れない気まぐれな運命の流れに流されざるを得ないジャイルズの姿も見ることができよう。落書きを見たグレイスが 'lose' を 'keep' に書き変えて、変わらぬ自分の気持ちを同情混じりに伝えようとするが、ジャイルズはそれに気づくこともなく、自分の運命に身をゆだね、世間の目を避けて森の奥深くに隠遁する。運命的なものに逆らうことのない、消極的で植物的とも言えるジャイルズの特徴は、マーティと共通のものであるが、その特徴は後にグレイスの心の傷を癒すものでもある。

ジャイルズが家も土地も失ってしまったことは、メルベリーにとっては心の葛藤を解消する上で非常に好都合なものとなる。自分の snobbery から出た娘の立派な縁組みが、フィッツピアズによって叶うとあってメルベリーは大喜びするが、彼もグレイスと同様フィッツピアズの正体が見抜けない。男が結婚後に浮気をする事など考えられない程、素朴な人生を送ってきた彼にとっては¹⁸⁾、フィッツピアズがチャーモンド夫人の許に走る事など到底理解できないことなのである。彼は、「娘にふりかかるどんな不幸に対しても自分に責任があるのだ」(he alone would be responsible for whatever unhappiness should be brought upon her for whom he almost solely lived, 243) と考え、あれこれ改善策を練って実行に移すがことごとく失敗してしまう。「若い者たちに思い通りにさせるべきだった」(he should have let young hearts have their way, 252)と後悔し、まだ離婚も成立していないうちにジャイルズに再婚の話を持ちかけ、彼の心の古傷を再び引き裂くメルベリーに、相変わらずの無分別な親馬鹿ぶりを見ることができるし、村人 Tangs の「旦那に1ダースもの娘がおればいいんじゃないよーそうすりゃ道理もわかろうて」(he ought to have a dozen — that would bring him to reason, 187)という局外者の冷めた言葉が、一層メルベリーの滑稽さを浮き彫りにしている。

一方グレイスは、夫に省みられない悲しみの中でやっと父親から独立し、自分の意志を持つようになる。「父親の願いを素直に聞き入れたことが自分にとっては墮落となっていた」(Acquiescence in her father's wishes had been degradation to herself, 239)ことに気づいた彼女は、「人為の体裁」をかなぐり捨てて「原始」を希求するが、それを助けてくれるのがジャイルズであると言ってよい。夫が自分の前から居なくなると同時に、森の奥深くに込もっていたジャイルズが

姿を見せるようになったことに対して、グレイスは「自然は慈悲深い」(Nature was bountiful, 236)と感慨の念を抱くが、そうした人物の交代はまた、彼女の内面の相の変化を示すものに他ならない。「まさに秋の兄弟」(Autumn's very brother, 235)であるジャイルズに、彼女は、今まで「教養」故に感じていた田舎臭さや粗野なものをもはや感ずることはない。試練を通して深い人間認識を得たグレイスは、フィッツピアズやチャーモンド夫人の属する虚飾の世界から、ジャイルズやマーティの属する素朴な自然の世界に回帰することができたわけであるが、作者はその回帰を恒久的なものにはしていないのである。『狂乱の群れをはなれて』で見られたバスシバと Oak の再婚や、『帰郷』で見られた Thomasin と Diggory Venn の結婚という、読者に迎合した happy ending を拒否して、ハーディは、グレイスとフィッツピアズを和解させるという新たな結末を用意しているのである¹⁹⁾。

グレイスがジャイルズの世界に回帰することにより、ふたりの間の距離は急速にせばまるが、ふたりとも結婚という社会的な制度を無視することはできない。人妻である立場から自由になれぬ、また自由となる勇気も持たぬグレイスの潔癖さが、彼女の「原始」への回帰の限界を示していると言ってもよい。また、ヒントックの森が表わす「象形文字」(hieroglyphs, 357)を普通の文字のように読み取ることができ、「自然との知的交流」(intelligent intercourse with Nature, 357)ができるジャイルズとマーティが本来結ばれるべきであったのだと気づいたグレイスに、一度離脱したら、一時的には可能であっても、二度と元のレベルに回帰できぬ人間の哀れな姿を見ることができるのである。

チャーモンド夫人と出奔した夫が戻って来ると知ったグレイスは、ジャイルズの許に逃れる(Chap.40)。マーティの手紙で、夫人の髪の一部がマーティの髪で作った付髪であることを知ったフィッツピアズは夫人とけんかをして別れるが、その直後、夫人は「たくさんいた昔の情人のひとり」(that Continental follower on whom she had once smiled, among others too numerous to name, 262)から凶弾を受けて死ぬ。そうしたふたりの愛欲の結末は、マーティが2羽の鳥の争いを見てつぶやいた言葉を思い起こさせるものである²⁰⁾。真面目な気持ちになってやり直すつもりで帰ってくる夫を拒否するグレイスに、虐待を受けた女の精一杯の気概を見ることができよう。しかし、腸チフスの余病に衰弱し切っているジャイルズの許に走るグレイスは、間接的に彼を殺すことになるのである。離婚が成立しなかったことを知りつつグレイスにキスをしたジャイルズは、そのことを極度に罪悪視しており(318-319)、逃れてきた彼女を自分の小屋にかくまい、自分は病の身をおして近くの薪置き小屋に退く。世間体や道徳にとらわれざるを得ないグレイスには、彼が病身であることも見抜けないが、折からの嵐に彼女の心も嵐のごとく揺れ動く。嵐が彼女の内面の

象徴であることは容易に察しがつき²⁰⁾、いくら待っても姿を見せぬジャイルズに呼びかける絶叫とも言える彼女の言葉は、彼女の自然回帰の極点を示すものである。

'Don't you want to come in? Are you not wet? Come to me, dearest! I don't mind what they say or what they think of us any more.' (337) (イタリックは原文)

「入りたくはないの？濡れてはいないの？私の許に来てちょうだい、お願いだから！
私たちのこと、どう言われようと、どう思われようともう私は気にしないわ。」

彼女の絶叫にも応じないでただひたすら献身に徹し、あげくの果てに生命を落とすジャイルズの姿に常人ならぬものが感じられる。純粹な一途の愛に自分の生命をも省みなかった彼の偉大さに胸打たれ、グレイスは彼を失った悲しみの中で自己純化をなすと言ってもよい。しかし、彼女の人妻としての立場を守り抜くため彼女の招きにも応じなかったジャイルズの死は、見方を変えれば、「自然」のグレイスに対する拒絶と考えられるのである。彼の死後、同じように彼の死を悼むマーティの姿を見て、彼女に「彼はあなたと結婚すべきだったんだわ、この世の他の誰とでもなく」(He ought to have married you, Marty, and nobody else in the world!, 358)と言うグレイスの言葉は、「自然」に拒絶された自分を自覚しての言葉でもあろう。帰郷した日に、自分の部屋に入った時、その部屋が親しげななつかしい様子を見せつつも、同時によそよそしい顔付きをして見せたように、ヒントックの自然は、そして、その自然が具象化されているとも言えるジャイルズは、彼女に対して親しげに振舞いつつも結局彼女との間に一線を引いてしまったのである。

そのヒントックの自然は不変である。再生力を持って永続する不変性をヒントックの森は有している。ジャイルズやマーティが力を合わせて植えた苗木は、彼らが死んだ後も成長を続け、やがては彼らの次の世代の人間達によって切り倒される。そしてまた植林され、さらに次の世代の人間によって切り倒されるという風に、ヒントックの森は、そこに住む人間たちとの永続的な連帯を保ってゆくのである。ヒントックの森は、そこに住む人間との緊密な相互依存を保った自然なのである。マーティの父親と楡の大木のエピソードは、多分に迷信的な側面を持っているとしても、木におびえる父親の生命を救うための伐採が、結局父親の死を招いてしまった点に、その相互依存ぶりを見ることができよう。こうした自然と人間との関係は、ハーディの他の作品では見られなかったものである²¹⁾。

ヒントックの自然に対して異分子であるフィッツビアズ、チャーモンド夫人、そして異分子に

ならざるを得なかったグレイス達が、自然と相互依存の関係を持ち得ることはない。その自然が彼らに対してある時は牢獄と化し、ある時は排他的であるとしても不思議ではないが、自然の兄弟とも言えるジャイルズに死をもたらすことが問題となってくる。だがこれとても、描かれている自然の本質を考えれば不思議ではあるまい。ヒントックの自然は、決してエグドン・ヒースのように人格化された一個の単体ではなく、ダーウィンの進化論の観点から眺められた、内部に激しい生存競争を秘めた自然なのである²⁹⁾。

Here, as everywhere, the Unfulfilled Intention, which makes life what it is, was as obvious as it could be among the depraved crowds of a city slum. The leaf was deformed, the curve was crippled, the taper was interrupted; the lichen ate the vigour of the stalk, and the ivy slowly strangled to death the promising sapling. (83)

ここにも、他のところと同様に、人生というものを今のあるがままにしている「成就されない意図」が、都会のスラム街の歪んだ群衆の間に見られるように、はっきりと現れていた。木の葉は形が歪み、曲線は湾曲が損なわれ、先細りのなめらかさは節くれ立っていた。苔は茎の精気を貪り、蔦は未来のある若芽を徐々に絞め殺していた。

In front lay the brown leaves of last year, and upon them some yellowish green ones of this season that had been prematurely blown down by the gale. Above stretched an old beech, with vast arm-pits, and great pocket-holes in its sides where branches had been removed in past times; a black slug was trying to climb it. Dead boughs were scattered about like ichthyosauri in a museum, and beyond them were perishing woodbine stems resembling old ropes.

From the other window all she [=Grace] could see were more trees, in jackets of lichen and stockings of moss. At their roots were stemless yellow fungi like lemons and apricots, and tall fungi with more stem than stool. Next were more trees close together, wrestling for existence, their branches disfigured with wounds resulting from their mutual rubbings and blows. It was the struggle between these neighbours that she had heard in the night. Beneath them were the rotting stumps of those of the group that had been vanquished long ago, rising from their mossy setting like black teeth from green gums. Further on were other tufts of moss in islands divided by the shed leaves — variety upon variety, dark green and pale green; moss like little fir-trees, like plush,

like malachite stars; like nothing on earth except moss. (338-339)

前方には、褐色になった去年の落ち葉が積もっていた。その上には、強風で時ならずも吹き落とされた黄緑色の今年の葉が積もっていた。上の方には、ぶなの老木が、枝の下部に大きな穴をつけ、側面には以前枝を切り払ったあたりに、ポケットのような穴を開けていた。黒いナメクジが一匹、その木を登ろうとしていた。枯れ枝は、博物館の魚竜のように、あたりに散らばり、その向こうには、すいかずらの茎が古縄のように枯れていた。

もうひとつの窓から見えるのは、やたらに木ばかりで、それらは地衣のジャケットを着込み、苔のくつしたをはいていた。木の根元には、レモンやあんずに似た茎のない黄色い茸だとか、足台よりも長い茎をした茸が生えていた。そのとなりには、もっと多くの木が見え、生きるために互いにひしめき合っていた。枝は互いにこすれあったり、ぶつかったりして傷つき、その形が変わっていた。彼女が昨晚耳にしたのは、これら隣人同士の争いだったのだ。木の下地面には、ずっと以前に征服された仲間たちの腐りかけた切り株が、苔の床から盛り上がり、まるで、緑色の歯茎に生えている黒い虫歯のようだった。さらにその先には、苔の叢生えが落ち葉で仕切られ、いくつもの島を作っていた。千種万様、濃緑もあれば淡緑もあり、小さなもみの木といったようなのや、プラシ天布地とか、星形の孔雀色に似たのや、苔としかほかに喩えようのないものもあった。

こうした自然の中ではジャイルズとても生存競争に加わらなくてはならないのである。腸チフスを病み、風雨に打たれて身もだえし、つぐみに自分の食事をさらわれる彼の姿は(338)、森の木々や他の生き物達と対等に生き、なおかつ自然と相互依存しなければならないありのままの人間の姿であるとも言えるだろう。

ジャイルズが死に至ったのも、潔癖な彼を、結果としてグレイスが彼の小屋から追い出してしまふことになったためであり、彼女は激しい罪の意識にとらわれる。ジャイルズの臨終に際して、皮肉にも医者として一流である自分の夫を呼ばなくてはならなかった彼女は、その夫からジャイルズの死は彼女のせいではなかったのだと伝えられるが、やはり自分を責める毎日を送らざるを得ない。彼女と同様ジャイルズの死を悼むマーティと一緒に、毎週墓参りするグレイスに、フィッツピアズはおだやかに和解を申し入れる。「私の心はジャイルズと共にお墓の中に埋めました」(My heart is in the grave with Giles, 367)ときっぱりと語るグレイスに、とフィッツピアズは時間をかけた和解の働きかけを始めることになり、このふたりと孤独なマーティとが対照性を増して

くることになる。

自分のジャイルズに対する愛が、マーティの彼に対する愛の足元にも及ばぬものであったことを悟るグレイスには、ジャイルズの思い出さえも独占できぬと言ってよい。究極的には自然へ回帰することができなかつた彼女に残されたことは、夫フィッツピアズの世界に戻る以外にないのである。心こまやかに和解を求めてくる夫に、堅く閉ざした心を次第に開いてゆく彼女は、ある時、祈祷書を取り出して結婚式の項を開き、教会で式の際に誓った厳粛な言葉に驚愕する。

Impelled by a remembrance she took down a prayer-book and turned to the marriage-service. Reading it slowly through she became quite appalled at her recent off-handedness, when she rediscovered what awfully solemn promises she had made him at Hintock chancel steps not so very long ago. She became lost in long ponderings on how far a person's conscience might be bound by vows made without at the time a full recognition of their force. That particular sentence, beginning, 'Whom God hath joined together,' was a staggerer for a gentle woman of strong devotional sentiment. She wondered whether God really did join them together. (380)

思い出に駆られて、彼女は祈祷書を取りだし、結婚式の項を開いてみた。ゆっくり読んでいるうちに、それほど昔のことではないが、ヒントック教会の内陣の祭壇で彼に誓った恐ろしいほど厳粛な約束を思い出し、近頃の自分の無雑作な態度にぎよつとなった。あの時はその効力というものを十分に理解もせず立てた誓いに、人の良心はどれほど束縛されるのかと、彼女は長い間考え込んだ。「神が結びたもう」で始まるあの特別な文章は、強い信仰心を持つ優しい女性には難問であった。神は本当にふたりを結びたもうたのかと、彼女は考えた。

「教養」故に観念にとらわれざるを得ないグレイスは、神の前で誓いをたてた法律上の夫を拒絶することができないのである。こうした彼女の心理の動きが、いわば一種の合理化であるとも考えられるが、彼女の選んだ道は、後の『日陰者ジュード』のスー・ブライドヘッドが選んだ道に他ならない。スーも、Arabella とジュードの子供 Little Father Time が弟妹ふたりを殺して自殺してしまった後、Phillotson との結婚だけが神によって認められた唯一の結婚だと言い残してジュードの許を去り、フィロットソンの所へと戻ってゆくのである²⁰。

グレイスの気持ちが一気に氷解して夫との和解が成立するのは、村人 Tim Tangs の仕掛けた「人

捕り罠」(man-trap)に、彼女のスカートの裾がひっかかることがきっかけとなっているが(Chap.47)、この「人捕り罠」がグレイスの内面世界の移行を象徴するものであることは容易に察しがつく。またこの場面は、『狂乱の群れをはなれて』において、Troy の軍靴の拍車にスカートの裾をひっかけるバスシバを思い出させるものである²⁹⁾。グレイスが、自分の入り込んだ世界を維持すべくチャーモンド夫人の屋敷に出向いてゆき、屋敷の中で最初に目にするのがこの「人捕り罠」であったが(Chap.8)、考えてみればこの「人捕り罠」を見た瞬間からグレイスの行末は決まっていたのだとも言えよう。チャーモンド夫人にとっては、‘man-trap’は、「人捕り罠」でありかつ「男捕り罠」であるという二重の意味を持ったものであるが、この「人捕り罠」をきっかけとしてグレイスはふたつの世界を移行するのである。

「人捕り罠」を仕掛けるティム・タンクスは、妻のシュークが、婚約中であるにもかかわらず聖ヨハネ祭の夜、戯れにフィッツピアズと関係したことを知って(Chap.20)、その腹いせに彼を掛けてやろうと企むのであるが、その企みが結局はグレイスとフィッツピアズの和解に役立ってしまう。もちろんこの企みは、ティムにとっても、過去を持った妻を受け入れ結婚という束縛の中で生活を共にしなくてはならぬ諦めへのふんぎりともなっている。この夫婦のエピソードは、立場を逆転すればちょうどグレイスとフィッツピアズに当てはまることである。ティムほどの悲愴さはないが、浮気をしその後真面目となった夫を受け入れるグレイスにも、ある諦めの気持ちはあろう。そうした彼女を見て、父親のメルベリーは次のような皮肉を吐く。

‘Well — he’s her husband,’ Melbury said to himself, ‘and let her take him back to her bed if she will! . . . But let her bear in mind that the woman walks and laughs somewhere at this very moment whose neck he’ll be coling next year as he does hers to-night; and as he did Felice Charmond’s last year; and Suke Damson’s the year afore! . . . It’s a forlorn hope for her; and God knows how it will end!’ (389-390)

「そう—あの男はあれの亭主なんだ」メルベリーは独り言を言った。「あれが望むなら、もう一度よりを戻させるさ! . . . だが、心に留めておいてもらいたいものだな、今夜はあの男があれの首を抱いているが、来年同じようにされる女が、たった今、どこかで歩いたり、笑ったりしてるってことをさ。去年はフェリス・チャーモンドだったし、その前の年は、シューク・ダムソンにしたようにな! . . . あれとしてはむなしい望みだ。末はどうなることやら!」

彼の言葉に、父親の心配をよそにひとり立ちし、平凡でありふれた結婚生活を営み始めるグレイスの姿が浮かんでくる。それがこの物語が悲喜劇の側面を持つ所似でもあるが、ふたりが新たな出発を計るのはヒントックの村においてではない。ティム夫妻が世間体を憚りニュージーランドに移住するように、彼らも村を出て中部地方へと移るのである。それが新たな生活を築く基盤を求めてであるとしても、異邦人である夫に従って故郷を再び出てゆく、しかもジャイルズのことをすっかり忘れて出てゆくグレイスの姿は、彼女に墓参りの約束をすっぽかされてひとりジャイルズの墓前に額づくマーティの存在と相俟って象徴的意味合いを帯びてきそうである。

「運命のさいころの一振り」故に貧困と孤独の生活を余儀なくされているマーティは、メルベリー夫妻の会話を立ち聞きしたことで自らの青春に幕を下ろしたとも言える。恋を捨て、父親を失った彼女はただ「自分でも大して大事とは思わぬ生命」だけを抱えて、「誰ひとり省みてくれることのない」(nobody thought of Marty, 136)人生を送る。その彼女にとって人生は、苦しみ以外の何物でもあるまい。ジャイルズとふたりで縦の若木を植えつける時、「木は本気で生を始めるのがとても悲しくて溜息をついているみたい—ちょうど私たちのように」(It seems to me, . . . as if they sigh because they are very sorry to begin life in earnest — just as we be, 94-95)と言うマーティの言葉には、切ないまでのジャイルズに対する恋心も読み取れるが、そこには生即ち苦しみという否定的人生観しか抱けぬ彼女の哀しみがひしひしと感じられる。だが彼女には、「自分は用のない世界に生きているのだ」あるいは「生まれてこなければよかった」²⁰などと考えるジュードのある種ひ弱ですなれた自虐的な意識はうかがえない。むしろ貧苦と孤独の中に無我の境地で生を送ろうとする人間の平静さが見られるのである。そうした境地にある彼女の言葉が、常に深い哲学的色彩を帯びてくるのも当然だとも言える。

ジャイルズの死を境にマーティの存在が重みを増してくるが、それは「無」の境地にある彼女にとってジャイルズが「無」に帰したからかもしれない。「彼は今はもう、私たちどちらのものでもありません、あなた〔グレイス〕の美しさも私の無器量も彼にとっては同じことなのです。 . . . だけど今彼は、私たちふたりを同じように愛しているのです」(He belongs to neither of us now, and your beauty is no more powerful with him than my plainness, . . . ; but he cares for us both alike now, 350)と言うマーティの言葉には、恋人が絶対的な無に帰することによって初めてその恋人の愛を享受することができる、かすかな喜びが見られる。ジャイルズが、形而下において、誰のものでもなくなることによって、初めて自分の世界に彼を呼び寄せ、繋がりを持つことができるのである。究極の愛、あるいは愛する対象の絶対的所有化は、その対象を無に帰することで、つ

まりは形而上において、初めて可能となり得るのであろう。「彼が生存中は愛情の満足など期待できなかったのだから、今さら彼を失ったからといって失望すべきものは何もない」(As no anticipation of gratified affection had been in existence while he was with them there was none to be disappointed now that he had gone, 357)マーティには、失望の代わりに彼の思い出を、彼の記憶を自分の中に取り込むことのできるかすかな喜びが見出せるのである。グレイスが、自分への献身故に命を落としたジャイルズを、罪の意識を抱いて哀悼するのに対して、マーティは非常に次元の高い至福の中に哀悼すると言ってもよからう。愛を互いに語ることのなかったマーティとジャイルズとの愛が²⁷⁾、しかもそれがマーティの片恋であるとは言え、『嵐が丘』(*Wuthering Heights*)のCatherineとHeathcliffの愛に比肩し得るとしても過言ではあるまい。

自然と交感のできるマーティとジャイルズとが、真の恋人同志となるべきだったと悟るグレイスには、ジャイルズの思い出を独占することはできない。彼女はただ立ち去る以外にないのであり、そうした彼女の意識が、夫との和解という合理化に関与したとしても不思議ではない。夫と和解するグレイスに墓参りの約束をすっぱかされたマーティは、人目を避けひとりジャイルズの墓前に額つき独白する。

Immediately they had dropped down the hill she entered the churchyard, going to a secluded corner behind the bushes where rose the unadorned stone that marked the last bed of Giles Winterborne. As this solitary and silent girl stood there in the moonlight, a straight slim figure, clothed in a plaitless gown, the contours of womanhood so undeveloped as to be scacely perceptible in her, the marks of poverty and toil effaced by the misty hour, she touched sublimity at points, and looked almost like a being who had rejected with indifference the attribute of sex for the loftier quality of abstract humanism. She stooped down and cleared away the withered flowers that Grace and herself had laid there the previous week, and put her fresh ones in their place.

'Now, my own, own love,' she whispered, 'you are mine, and only mine; for she has forgot 'ee at last, although for her you died! But I — whenever I get up I'll think of 'ee, and whenever I lie down I'll think of 'ee again. Whenever I plant the young larches I'll think that none can plant as you planted; and whenever I split a gad, and whenever I turn the cider wring, I'll say none could do it like you. If ever I forget your name let me forget home and heaven! . . . But no, no, my love, I never can forget 'ee; for you was a good man, and did good things!' (392-393)

彼らが丘を下りて行ってしまおうとすぐに、彼女は墓地に入って、茂みの向こうの奥まった一角に進んでいった。そこには、ジャイルズ・ウインターボーン最後の寝所を示す何の飾りもない墓石が立っていた。この寂しく黙した娘が月の光を浴びてそこにたたずみ、まっすぐなすらりとしたその細い姿は、ひだのない上着に包まれ、女性らしい体つきなどはそれとはわからぬほど未熟であり、貧しさや苦勞の痕跡が、霧の出る時刻のせいでかき消されていると、彼女はいろんな点でこの上なく崇高なものに達していた。より高遠な抽象的人間性の資質を求めて無雑作に性の属性を捨ててしまった人間のように見えた。彼女は身をかがめて、先週グレイスと共に供えた萎しおれた花を取り払うと、代わりに新しい花を差した。

「ねえ、わたしだけの、わたしの愛する人」彼女はささやいた。「あなたはわたしのもの、わたしだけのもの。だって、あの人はあなたのことを忘れてしまったのだもの、あなたはあの人のために死んだのに。でも、わたしは一朝起きてはあなたを思い、夜寝るときもあなたのことを思います。唐松の苗木を植えるときは、誰もあなたほど上手に植えられないと思うし、垂木を割るときにも、林檎を搾るときも、あなたのようにできる人はいないって言ってやるわ。もしもあなたの名前を忘れるくらいなら、私は家も天国も忘れた方がましです！でも、いえ、いえ、私の愛する人、あなたのことは決して忘れてはしません。だって、あなたはいい人で、いいことをなされたのだもの！」

ジャイルズにも増して自己滅却・自己否定に徹したマーティの姿は、ここに至って「より高遠な抽象的人間性の資質を求めて無雑作に性の属性を捨ててしまった人間」(a being who had rejected with indifference the attribute of sex for the loftier quality of abstract humanism)の姿を呈してくる。女であることを捨て、天上の存在にも等しい高みにまで上昇した彼女のこの独白は、究極的ともいえる男と女の結びつきの姿を浮かび上がらせている。死んで忘れられてゆくジャイルズに対して、「あなたのことは決して忘れることはできません、だって、あなたはいい人で、いいことをなされたのだから」(I never can forget 'ee; for you was a good man, and did good things!)と締めくくるマーティの言葉は、『カスタブリッジの町長』(The Mayor of Casterbridge)のMichael Henchardの遺書を思い起こさせる。ヘンチャードは、その遺書に「誰ひとり私のことを思い出さないこと」(no man remember me)²⁸⁾と記して、自分が生きた痕跡までも消そうとするのであり、人から忘れられ無視されてゆくことにあえて真正面から立ち向かったといえるが、その孤高の死を遂げるヘンチャードの遺書に窺うことのできる、自分が愛する者への愛というものの形が、逆

の形でマーティの独白にも表出されていると考えることができるかもしれない。

- 1) Cf. Hardy, Florence E. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. London: Macmillan, 1975: 102.
- 2) 発表順に挙げると、*The Hand of Ethelberta* (1876), *The Return of the Native* (1878), *The Trumpet-Major* (1880), *A Laodicean* (1881), *Two on a Tower* (1882), *The Mayor of Casterbridge* (1886).
- 3) “In after years he [=Hardy] often said that in some respects *The Woodlanders* was his best novel.” Hardy, F.E., 185.
- 4) たとえば Joseph W. Beach などは、この作品は単なる “chronicle” に終わったと評している。 *The Technique of Thomas Hardy*. New York: Russell & Russell, 1962: 158-176.
- 5) テキストは、Hardy, Thomas. The New Wessex Edition, *The Woodlanders* (paperback), 1975 を使用。本文中テキストからの引用はすべてこれに依る。
- 6) “It is a difference which marks out a new phase in Hardy’s development as a novelist, but it is a development which, at first sight, looks like a loss of power, and it is not hard to see how that loss might be described.” *The Great Web: The Form of Hardy’s Major fiction*. London: Faber and Faber, 1975: 139-140.
- 7) “The theme of *The Woodlanders* has many points of likeness to that of *The Return of the Native*,” Beach, 158.
- 8) The New Wessex Edition, *The Return of the Native* (paperback), 1975: 36.
- 9) *Ibid.*, 162.
- 10) “Her face had the usual fulness of expression which is developed by a life of solitude.” 41.
- 11) “Where the eyes of a multitude continuously beat like waves upon a countenance they seem to wear away its mobile power; but in the still water of privacy every feeling and sentiment unfolds in visible luxuriance, to be interpreted as readily as a painted word by an intruder.” 41.
- 12) “. . . this impressionable creature [=Grace], who combined modern nerves with primitive feelings, . . .” 325.

- 13) Cf. "Language, the instrument of culture, is used by Sue to shield her true feelings behind words."
Mickleson, Anne Z. *Thomas Hardy's Women and Men: The Defeat of Nature*. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, Inc., 1976: 129.
- 14) The New Wessex Edition, *Jude the Obscure* (papeerback), 1977: 33-34.
- 15) The New Wessex Edition, *The Return of the Native* (paperback), 1975: 297.
- 16) 彼の姓については、Michael Millgate が次のように言及している。"“Winterborne’ may intrinsically suggest an ill-starred birth, but it is also a common Dorset place-name derived (as Hardy must have known) from the phenomenon of streams which dry up in summer but whose ‘fountains periodically well up, or ‘break’, as it is termed, in the winter. The bursting of these springs is, however, always delayed until the occurrence of a gale of wind, however wet the season.” *Thomas Hardy: His Career as a Novelist*. London: The Bodley Head, 1971: 258.
- 17) "“She would hardly have been happy with me,’ he [=Giles] said, . . . ‘I was not well enough educated: too rough in short. I couldn’t have surrounded her with the refinements she looked for, anyhow at all.”” 256.
- 18) "“In the simple life he had led it scarcely occurred to him that after marriage a man might be faithless.” 244.
- 19) "“Hardy had dealt with unhappy marriages several times in his earlier fiction — Bathsheba, Thomasin, Clym and Farfrae all make them — but in each case the unsuitable partner dies and the other is set free, usually to marry again. In *The Woodlanders* for the first time Hardy rejects this easy novelistic solution; Fitzpiers stays alive and Grace has to make the best of a bad job. Instead it is Giles who dies, . . .” Williams, Merryn. *Thomas Hardy and Rural England*. London: Macmillan, 1977: 166.
- 20) “. . . two large birds, . . . , tumbling one over the other into the hot ashes . . . , apparently engrossed in a desperate quarrel that prevented the use of their wings. They speedily parted, however, and flew up with a singed smell, and were seen no more. /“That’s the end of what is called love,’ said some one. /The speaker was . . . , Marty South.” 173.
- 21) "“The outer landscape becomes inner, and Grace reaches that terrible dissociation of self which Bathsheba and Eustacia undergo; . . .” Gregor, 161.
- 22) Cf. Enstice, Andrew. *Thomas Hardy: Landscapes of the Mind*. London: Macmillan, 1979: 100-101.
- 23) "“Nature is seen . . . from a post-Darwinian viewpoint; the trees have to struggle with their

'neighbours' in order to stay alive." Williams, 157.

24) The New Wessex Edition, *Jude the Obscure*, Part 4, Chap.3.

25) *Far From the Madding Crowd*, Chap.24.

26) The New Wessex Edition, *Jude the Obscure* (paperback), 1975: 34, 50.

27) ". . . the one thing he never spoke of to me was love; nor I to him," 358.

28) The New Wessex Edition, *The Mayor of Casterbridge* (paperback), 1975: 353.

第7章 失われた自己を求めて

『ダーバヴィル家のテス』(*Tess of the d'Urbervilles*, 1891)

I

Thomas Hardy は、『ダーバヴィル家のテス』(*Tess of the d'Urbervilles*, 1891)⁰の副題「純粋な女」(*A Pure Woman*)について、「純粋」という語の意味は「自然」(*Nature*)との関連において捉えるべきだと述べている²⁾。ハーディのその説明には、当時ヴィクトリア朝時代の、偏狭なモラルに凝り固まった読書界の反応に対する憤慨とでもいうべきものが表わされているように考えられるが、「純粋」であるテスを「自然」との関連で捉えた時、4年前に発表された『森林地の人々』(*The Woodlanders*, 1887)の中に登場する自然の子 Marty South が、言わばちょうどテスの分身のような存在として浮かんでくる。決して報われることのない片恋と知りながらもひとりの男に純愛を捧げ、誰からも顧みられることなく、ただ耐えるだけの人生を送るマーティの姿は、結婚式の日、良心の仮借にとらわれ告白してしまった過去の過ち故に、自分を捨てた夫 Angel Clare に対し、理不尽にもひたすら許しを請い償いながら貧困の中で夫の帰りを待ち侘びるテスの姿とどこか重なり合っている。

また、弟と一緒に蜜蜂の巣箱を積んだ荷馬車を走らせながら、夜空を見上げて、自分たちの住んでいる星は「虫の喰ったりんご」(*A blighted one*, 59)のようなものだ感慨にふけるテスの言葉には、「木は本気で生を始めるのがとても悲しくて溜息をついているみたい—ちょうど私たちのように」(*It seems to me, . . . as if they sigh because they are very sorry to begin life in earnest just as we be.*)³⁾と、極めて控え目な恋心を込めて、秘かに慕う Giles Winterborne の傍で呟いたマーティの言葉と同様に、年令には似合わぬ、不思議な程までの人生に対する諦念とでも言えそうなものが発露されている。

さらに、処刑の前、最愛の夫クレアに対して、自分の亡き後は妹の 'Liza-Lu とぜひ一緒になってくれるよう懇願するテスは、彼女自身がさらに「霊化されたような妹」(*a spiritualized image of Tess*, 448)に、夫との愛の永遠性を託するのだが、その姿には、死んで皆から忘れられてゆく恋人の記憶をただひとり大事に保つてゆくことによって、初めて恋人の愛を享受することのできたマーティの、「より高遠な抽象的人間性の資質を求めて無雑作に性の属性を拒否してしまった人間」(*a being who had rejected with indifference the attribute of sex for the loftier quality of abstract humanism*)⁴⁾の姿と通ずる、天上の存在にも等しい崇高さが伴っているのである。

マーティやジャイルズの生きた世界である Little Hintock の自然は、必ずしも牧歌的楽園的な自然ではなくて、その中に生と死、美と醜、善と悪、強者と弱者等、相反するものが入り乱れ拮抗するダーウイン的な生存競争を含んでいる自然である。また同時に、彼らが植えた樅の若本がやがて成長し伐採され、次の世代の人間たちによって再び植樹されるように、再生力を持って循環し永続する自然でもある。テスの生きる世界—自然も、本質的にはこの再生力を持って循環する自然なのである。そしてテス自身が、その自然と一体化し、再生力—virginity の再生も含め—という生命力を備えた存在なのである。マーティが「自然の子」であったように、テスも「自然の子」(daughter of Nature, 158)であり、「自然の子」テスとして生きたいと希った人間なのであるが、マーティの場合とは違って、テスは常に迫られる立場に立たされ、その希いを挫かれ続けるといつてよい。自分の生まれた Marlott の村を追われるように去り、流浪の徒さながら各地を点々として、最後には処刑台の露と消えてしまうテスの姿は、ある意味では、失った自分を、自分の原初的な精神的なふるさとを、自分の本当の identity の拠所を求めながらも、悲しくもそれが果たし得ぬ人間の姿なのかもしれない。

テスの希いを挫き、彼女を悲劇的結末へと押し流してゆくきっかけとなったものは、他にもない、Tringham 牧師が彼女の父親 John Durbeyfield に気まぐれに話して聞かせた、古い騎士の血筋を引く d'Urbervilles 家とのつながりである。テスの一家にとってはただの幻としか言いようのない、「ダーバヴィル家」という「過去」の残像を、テスはそのまだ何も知らない若い身に照射され、その「過去」を無理やり背負わされることによって、確実なまでに悲劇的結末へと追いつめられてゆくのである。その外的社会的な「過去」のために、彼女は処女喪失という個人的な「過去」まで背負わされることになるが、そのふたつの亡霊のような「過去」のためにますます彼女は、「自然の中には何の基盤も持たぬ社会の勝手な法」(an arbitrary law of society which had no foundation in Nature, 324)によって手ひどい仕打ちを受けながら、破滅へと、無慈悲にも追いつめられてゆくのである。だが、テスのその悲劇的末路への過程には、彼女を取り巻く外的な環境ばかりでなく、「純粹」であり、「純粹」であり続けようとした彼女の、その「純粹」さが深く関わり合っていることを見逃がすことは決してできないだろう。

II

テスの物語は簡単に言ってしまうえば、バラッドによく歌われている、ごくありふれた薄幸な娘の哀れな生涯の物語に過ぎない。ここでの「ごくありふれた」という言い方は、テスが自分の境

遇を振り返り、同時に広く人間の歴史を眺めてみれば、自分のような人間が過去にもたくさんいたはずだのとの思いを言い換えたものに過ぎない。しかし、当然のことながら、テスの不幸というものが読む者に感慨を与えるのは、極貧の一家の娘として生まれたテスが、一人の人間として確たる意志を持って生き抜いたということであろう。国民教育協会の学校に通い、ロンドンで教育を受けた女教師のおかげで第6学年の標準テストにも合格しているテスは、標準語と方言のふたつの言葉を使い分けることができるが、平凡ながら「将来学校の先生になりたい」(She had hoped to be a teacher at the school, chap.6)との夢を抱いていた。そのテスに、『帰郷』(The Return of the Native)の、故郷の人々の役に立つため学校を開いて教育を施したいという Clym Yeobright の姿が彷彿される。教育が、そして教育によって与えられる知識が、直面する悲劇を避けるために有効とのクリムの思いは、皮肉にも彼自身をしてふたりの女を死に至らしめることになる。テスの夢は到底叶うことのないはかない夢に終わるけれども、彼女の受けた教育が、彼女の精神性を際立たせることにより、クリムのように後に悲劇の道を進ませることになる。しかしながら、我々は、彼女のその精神性に寄り添いつつ彼女の内面を通して、貧しいながらも自立した一個の人間としてのテスの崇高さを知ることになるのである。

作品に流れているトーンは、終始一貫して民話風な語り口のバラッド的トーンであり、季節の移り変わりに応じて展開する7つの「局面」(Phase)はバラッドのスタンザを思わせるものとなっている。局面と局面とのつながりに多少の時間の隔たりがあるのも、バラッドによくある叙述の省略と見なすことができよう。語り手であるハーディは、言うまでもなく全知の視点をとっていて、テスの身の上で起こった事件の顛末は熟知しており、なぜ彼女が最終的に殺人という大罪を犯して処刑されるに至ったのかを、詳細に描きながら解釈する、という役割りを担っているのである。

Parson Tringham had spoken truly when he said that our shambling John Durbeyfield was the only really lineal representative of the old d'Urberville family existing in the county, or near it; he might have added, what he knew very well, that the Stoke-d'Urbervilles were no more d'Urbervilles of the true tree than he was himself. (67)

トリンガム牧師がいつか、われらがよろよろした足取りのジョン・ダービフィールドこそ、旧家ダーバヴィル一族のこの州に、あるいはその近辺に残るただ一人の真の直

系の子孫だと語ったのは、まさに本当のことであったのである。ただ、牧師は、ストーク・ダーバヴィル家が、牧師自身がそうであるように、真のダーバヴィル一族の血筋とは無縁のものであることをよく知っていたのだから、ついでにそのことも言い添えてくれていてもよかったのだ。

「彼が言い添えてくれていてもよかったのだ」(he might have added)という仮定法に表われているように、語り手は、事あるたびに、テスがこれから演ずる劇の「悲劇的な禍いの原因」(tragic mischief, 71)を探ろうとする。牧師が何の益にもならないつまらぬ由来話をテスの父親に話さなかったならば、いやたとえ話すにせよテスの身の上に禍いが起こることのないよう十分に正確な知識を提供していたならば、テスの悲劇は起こり得なかったかもしれないのである。このように語り手は、仮定法を随所にさしはさむことによって、どうしてテスの悲劇は避けられなかったのかと、常に吟味しながら反実仮想を行ってゆくのである。その反実仮想は、テスを取り巻く状況に対してなされるだけでなく、テス本人に対してもなされ、語り手は、テスがどうして、自分の身にふりかかる禍いを避けることができなかったのかと考える。

Thus the thing began. Had she perceived this meeting's import she might have asked why she was doomed to be seen and coveted that day by the wrong man, and not by some other man, the right and desired one in all respects — as nearly as humanity can supply the right and desired; yet to him who amongst her acquaintance might have approximated to this kind, she was but a transient impression, half forgotten.

In the ill-judged execution of the well-judged plan of things the call seldom produces the comer, the man to love rarely coincides with the hour for loving. Nature does not often say 'See!' to her poor creature at a time when seeing can lead to happy doing; or reply 'Here!' to a body's cry of 'Where?' till the hide-and-seek has become an irksome, outworn game. We may wonder whether at the acme and summit of the human progress these anachronisms will be corrected by a finer intuition, a closer interaction of the social machinery than that which now jolts us round and along; but such completeness is not to be prophesied, or even conceived as possible. Enough that in the present case, as in millions, it was not the two halves of a perfect whole that confronted each other at the perfect moment; a missing counterpart wandered independently about the earth waiting in crass obtuseness till the late time came. Out of which maladroit delay sprang anxieties,

こうして、ことは始まった。もしもこの出会いの持つ意味に気づいていたなら、彼女は思ったかも知れない。自分は今日なぜ別の誰かではなくて、間違っただけの男性に出会って、求められる運命にあったのか、と。あらゆる点で申し分のない、望み通りの青年—およそ人の世に見出され得る限りの、申し分のない望み通りの青年もいたはずなのに。けれども、彼女の知人の中でこうした部類に近かったかも知れない例のあの人のためには、彼女は、半ば忘れ去られた、束の間の印象に過ぎなかったのである。

およそ物事というものは、立派な判断に基づいた計画でも、実行の段階で判断を間違えれば、いくら呼んでも滅多に応ずるものは来ず、愛すべき人と愛すべき時とが一致するということが滅多にないのである。母なる自然は、その被造物である哀れな人間に向かって、見れば幸せに通ずるような時にも、「ごらん！」と言ってくれることはそれほどないし、「どこなの？」という人間の叫びに対して「ここだよ！」と答えてくれることもない。挙げ句の果てに、この隠れん坊遊びは、退屈な、時代遅れのすたれたゲームということになってしまっている。はたして将来、人類の進歩発展が究極の頂点に達した時には、今以上に精緻な直覚力、目下のところわれわれをこづき回し引きずり回しているものよりも、もっと緊密な社会機構の相互作用が生じて、こういう時間的な錯誤というものは是正されるものだろうか我々は考える。しかし、そうした完全な状態は、予言することも、可能だと考えることもできない。今のこの場合も、幾百万の場合と同じことで、全く申し分のないこの瞬間にお互いに顔を合わせたのが、完全な全体のふたつの片割れ同士ではなく、失われた片方はひどく愚鈍なことに、ひとり地上をさまよいながら待ち続けていて、ついに遅きに失してしまったのだと、言うより他あるまい。こうした不手際な遅延から、様々な不安、失望、衝撃、破局、そしてじつに不思議な運命というものが、飛び出すことになったのである。

上掲の引用には、前述した語り手ハーディの立場が明瞭に示されているばかりでなく、独特の捉え方—つまり、偶然、すれ違い、誤った男女の組み合わせ、神の存在に対する懐疑、悠久な時間の広がりから眺めた人類の進歩発展に対する、かすかな希望と大きな絶望なども見受けられる。夥しく繰り返されてきた人間の悲劇の中で、格別テスの演じた悲劇が最悪だと言うわけでもないだろうが、ハーディは、テスというひとりの平凡な村娘を取り上げて、人類が生まれて以来幾度

となく練り返されてきた人間の、「人生における悲劇的謎」(the tragical mysteries of life)と「景色の底に横たわるより深い現実」(the deeper reality underlying the scenic)⁹⁾をテーマとして描き出そうとしているといってもよい。そしてその目的にふさわしい語り的手法が、一見自然主義的リアリズムに見えながらも実はよりリアリティを暗示し得る、素朴なバラッドに倣った語り的手法なのであり¹⁰⁾、それによってハーディは、この作品をより次元の高い普遍性、象徴性の領域へと持ち上げているのである。

III

語り手は、テスを、貧しいマーロットの村の、若やいだ小さな希望という太陽を胸に秘めた平凡な娘たちのひとりとして登場させる(Chap.2)。16才の「経験の色に染まっていない、1個の感情の器にすぎない」(a mere vessel of emotion untinged by experience, 42)テスはまた「小ぐもの糸のように敏感で、そして事実いまだ雪のように無垢な美しい女という織物」(beautiful feminine tissue, sensitive as gossamer, and practically blank as snow as yet, 107)である。母親ゆずりの多少大人びて見える豊かで整った容姿をした彼女を取り巻いているものは、飲んだくれで病弱な生活力の乏しい父親と、その父親に劣らず呑気でだらしない母親、そして6人の幼い妹や弟たちである。ここに、この一家を絶えず脅かすものとして「貧困」という現実が存在している。そして、この「貧困」がテスの悲劇のベース・トーンとも言うべきものなのである。トリンガム牧師の話から母親が思いついた計画—ダーバヴィル家(あるいはストック・ダーバヴィル家)への親戚名のりということも、この「貧困」故に他ならない。そして、テスがいやいやながらもその計画に応ずるのは、一家にとって唯一の経済的支えとなっていた馬を彼女が事故で死なせてしまったという罪悪感以上に、「貧困」に対する一家の恐れの色合いがさらに増してしまったからである。

こうしたテスの一家が置かれている状況、そして一家の中でのテスの立場—6人の妹や弟たちの長姉としての立場について、Anne Z. Mickelsonは¹¹⁾、Arnold Kettle¹²⁾やDouglas Brown¹³⁾らと同様の社会史的な観点から眺め、ヴィクトリア朝期の崩壊しつつある農村社会において、貧困と当時の女性観がいかにかを女を圧迫したかを述べている。確かに、テスを悲劇的末路へと追いつめるものとして、貧困と当時の女性観、つまり、貧しい一家の長女に依存する考え方や女を物としてしか考えない結婚観、純潔を失った女に対する偏見などを含んだ女性観を、無視することは到底できないだろう。テスが、生まれ育ったマーロットの村を出てゆく決心をしたのも、私生児をもうけた女に対する村人たちの(テスの思う)冷たい視線があったからであり、夫クレアから不当な

仕打ちを受けたのも、彼の旧弊なモラルと女性観故なのである。そして、こうしたテスを巡る環境に加えて、ハーディ独特の、いわゆる偶然というものがある。あちこちにばらまかれた、テスを容赦なく不利な立場に追いつめるように思われる皮肉な偶然—その典型は、テスが書いた過去の告白の手紙が絨毯の下にもぐり込んでしまってクレアの手には届かなかった例であろう(Chap.33)—は、考えようによっては安易な、扇情的な物語上の仕掛けと見なすことができなくはないが、人知を越えた存在の気まぐれな意志に翻弄される小さな人間を見据えるという、彼の—貫したスタンスを示すものでもある。と同時に、そのひとつの偶然が、連鎖状に次の出来事を生成し、またそれに応じて心理の進展を促してゆくのである。

テスを悲劇的な末路へ方向付けるものは、彼女の一家が置かれている「貧困」という経済的な状況だけではあるまい。テスは、国民教育協会の学校に通い、ロンドンで教育を受けた女教師のおかげで第6学年の標準テストに合格しており、彼女は標準語と方言のふたつの言葉を使い分けている。

Mrs. Durbeyfield habitually spoke the dialect; her daughter, who had passed the Sixth Standard in the National School under a London-trained mistress, spoke two languages; the dialect at home, more or less; ordinary English abroad and to persons of quality. (48)

母親のダービフィールドはいつも方言を使っていた。一方、娘の方は、国民教育協会の学校に通い、そしてロンドンで教育を受けてきた女教師の教えのもとで第6学年の標準テストに合格していたので、二種類の言葉を使っていた。つまり家ではおおむね方言を、そして家の外や、相手が身分ある人の場合には標準語を話していたのである。

テスとその母親との間には、時間的なスケールにして200年ほどの隔りがある。

Between the mother, with her fast-perishing lumber of superstitions, folk-lore dialect, and orally transmitted ballads, and the daughter, with her trained National teachings and Standard knowledge under an infinitely Revised Code, there was a gap of two hundred years as ordinarily understood. When they were together the Jacobean and the Victorian ages were juxtaposed. (50-51)

迷信や、民間伝承、方言、口承のバラッドなど、急速に滅びつつあるがらくた物を備えている母親と、おびたしく「改訂された法規」のもとで「国民」教育を鍛え込まれ、「標準的」知識を備えたその娘との間には、普通の理解でも200年もの時間の隔たりがあった。ふたりがいっしょに並んでいると、ジェームズ一世の御代と、ヴィクトリア女王の御代とがともに肩を並べているみたいだったのである。

テスは、学校教育というものを受けていることによって、実は、後に彼女の身の上にかかる自己分裂の素地を形成していることがわかる。彼女が被る悲劇は、彼女の二重性、つまり、新しい世界と旧弊な世界、そして彼女の大人びた女らしい外見と、まだ子供に過ぎない内面、そうしたふたつのものに根ざしている二重性が大きく関わっていると考えてよいのである。

テスは、「貧困」に対する恐れと、馬を死なせてしまった自責の念とに迫られて心ならずもダーバヴィル家に親戚の名のりをしに出かける。彼女が訪れたダーバヴィル家は、予想していた古い屋敷などではなく、けばけばしい派手な屋敷であって、迎えてくれた人物も老人ではなく粋な若者である。

Everything on this snug property was bright, thriving, and well kept; acres of glass-houses stretched down the inclines to the copses at their feet. Everything looked like money — like the last coin issued from the Mint. The stables, partly screened by Austrian pines and evergreen oaks, and fitted with every late appliance, were as dignified as Chapels-of-Ease. On the extensive lawn stood an ornamental tent, its door being towards her.

Simple Tess Durbeyfield stood at gaze, in a half-alarmed attitude, on the edge of the gravel sweep. Her feet had brought her onward to this point before she had quite realized where she was; and now all was contrary to her expectation.

‘I thought we were an old family; but this is all new!’ she said, in her artlessness. She wished that she had not fallen in so readily with her mother’s plans for ‘claiming kin,’ and had endeavoured to gain assistance nearer home. (67)

この心地よさそうな敷地内にあるすべてのものが、明るく、勢いもあって、手入れも行き届いていた。何エイカーものガラス張りの温室が、斜面にそってその裾野の雑

木林まで続いている。あらゆるものが金銭のような一造幣局で鑄造されて出てきたばかりの貨幣のような様相を呈していた。厩舎も、オーストリア松と常緑の檜に半ば遮られて、あらゆる最新の設備を備えており、まるで、分会堂のように堂々としていた。広々とした芝生の上にはしゃれたテントがひとつ張られていて、その入り口がテスの方を向いていた。

素朴なテス・ダービフィールドは、半ば呆気にとられた様子で、砂利を敷き詰めた馬車道の端に立って見つめていた。彼女は足のおもむくままにここまでやって来たのだが、いま初めて、自分がどんなところにいるのかをはっきりと悟った。すべてが彼女の予想に反していたのだった。

「古い家柄だとばかり思っていたのに、でもこれは、新びかじゃないの！」と彼女はいつもの飾らない調子で言った。母親の、「親戚の名乗りを上げる」という計画にあんなに簡単にのるんじゃなかった、もっとうちの近くで援助の手を求めるように努めればよかった、と彼女は思った。

This embodiment of a d'Urberville and a namesake differed even more from what Tess had expected than the house and grounds had differed. She had dreamed of an aged and dignified face, the sublimation of all the d'Urberville lineaments, furrowed with incarnate memories representing in hieroglyphic the centuries of her family's and England's history. (68-69)

いま形をとって現れたダーバヴィル家の人間、その同名者は、さっき家屋敷が予想とは違っていた以上にテスの予想に反していた。彼女が夢見ていたのは、ダーバヴィル家一族の輪郭の特徴をすべて昇華したような、老いて威厳に満ちた人の顔であり、それは、幾世紀にもわたる彼女の家の歴史とイングランドの歴史を、象形文字によって表している、肉化された記憶を、深い皺として刻んでいるはずであった。

マーロットの村という因襲と迷信に満ちた世界で、教育を受けることによって新しい世界へのつながりを与えられたテスは、皮肉にも虚飾に満ちた世界に取り込まれてゆくことになる。ここに、「ダーバヴィル家」の人間として登場した若者 Alexander は、その名前の響きが醸し出す支配者の隠喩によって、後にテスを征服してゆくことになるが、先に述べた社会史的な観点からすれば、旧世界を脅かしさらには支配しかねない、台頭してきた

新興階級の具現者とでも言うべき存在と言ってもよいだろう。テスが親戚の名乗りをするために訪ねていったこの「ダーバヴィル家」は、もともと金貸しだったという噂もある彼の父親で商人の「サイモン・ストーク老人」(old Simon Stoke, 68)が、一財産を築くと、商売をやっていた土地から縁を切るようにイングランド南部に移り住み、その時に、過去を知られぬようにと、大英博物館で見つけた「ダーバヴィル」(*d'Urberville*, 68)という見栄えも響きもよい、消滅したり零落した貴族の名前のひとつを拝借したに過ぎなかったのである。「ストーク・ダーバヴィル」(Stoke-*d'Urberville*, 67)と名乗ることによって、過去を捨て去り、新たな家名として出直したにもかかわらず、過去の貴族の名前に接ぎ木していることを考えれば、新しい人間でありながらも過去を装っている人間ということにもなる。

アレクは、テスに対して、「だけどテス、ダーバヴィルがどうのこうのってくだらない話はなしにしよう、ダービフィールドだけなんだ、わかるだろう、全く別の名前なんだ」(But, Tess, no nonsense about '*d'Urberville*';— '*Durbeyfield*' only, you know — quite another name, 71)というが、それは真実なのであり、ある意味で、彼は「ダーバヴィル」という過去にこだわる気持ちはないことを明言している。浮薄な放蕩児であるアレクは、ちょうど『狂乱の群れをはなれて』(*Far from the Madding Crowd*)の Troy と同様に、現在という時点にしか生きることのない人間だといってよい。その彼が、親の酔狂のために「ダーバヴィル」という過去を負わされているのは、テスが、トリングム牧師につまらない話を吹き込まれた愚かな父親のために、何の関係もない「ダーバヴィル」という過去を接ぎ木され負わされているのと同じであろう。トリングム牧師もダービフィールドに向かって、「おまえたちの一族は滅びたのだ、州の一族としてはな」(You are extinct — as a county family, 36)と言ったが、ふたりが真実を語っていながらも、テスは両親の浅はかな企みのために、虚の「過去」の世界に囚われることになってしまうのである。

このように「ダーバヴィル」という「過去」を接ぎ木され負わされたテスとアレクは、ある意味で親和性を持った者同士といってもよい。それゆえ、テスが自己を引き裂かれ分裂してしまうときに、彼と後に登場する Clare とが、アレゴリカルな存在者として意味を持ちうるのである。テスにアレクがつきまとうのも、彼が成金としての現在を生きる人間でありながら偽りの「過去」を担っているからなのであり、彼がテスによって殺されてしまうのも、彼がテスの「過去」そのものだからである。

テスは、放蕩息子アレクの企みにより、鶏小屋の世話係としてストーク・ダーバヴィル家に奉

公に上がることになるが、アレクは、テスの年齢に似合わない成熟した容姿に魅かれる。

She had an attribute which amounted to a disadvantage just now; and it was this that caused Alec d'Urbervilles's eyes to rivet themselves upon her. It was a luxuriance of aspect, a fulness of growth, which made her appear more of a woman than she really was. She had inherited the feature from her mother without the quality it denoted. It had troubled her mind occasionally, till her companions had said that it was a fault which time would cure.

彼女は、ちょうどいま、自分にとって不利益となってしまうような特性を備えており、そのために、アレック・ダーバヴィルの目は彼女に釘付けにされたのだった。豊麗な容姿、十分な発育、それが彼女を実際よりも大人びた女として見せていたのである。彼女はその容姿を母親から譲り受けていたが、それが示すものをまだともなっていなかった。その点が折りにつけて彼女を悩ませていたのだが、彼女の友人たちは、そんな欠点は、やがて時が解決してくれるわと、なぐさめてくれていたのだった。

ここには外見と内面との乖離の問題が潜んでいる。テスは、実際の年齢にそぐわずに、母親譲りの大人びた女の豊かな容姿をしており、彼女のまだ幼い内面と一致していないのである。彼女はそれを悩みとしているのであるが、彼女のその外面に、女としての外面に、アレクは性的な魅力を感じて強く惹きつけられるのである。これが彼女を、肉体と精神という、後にジュードも与する凄まじい戦いにみちびいてゆくことになる。

テスを機会あるごとにつけ狙うアレクは、ある夜、遂に彼女をものにする(Chap.11)。雪のように白い美しい織物であるテスの上に、アレクによって粗野な模様が描かれるのである。そしてこの出来事、「経験」(experience, 134)がテスを大きく変えてしまうことになる。

An immeasurable social chasm was to divide our heroine's personality thereafter from that previous self of hers who stepped from her mother's door to try her fortune at Trantridge poultry-farm.

(108)

ひとつの測り知れない社会の深い裂け目が、われらが女主人公の人格を、これ以降、トラントリッジの鶏小屋で自分の運を試すべく母親の家を出て行った、あの以前の彼、

女と大きく分かつことになったのである。

この「経験」を適してテスは、「美しい小鳥のさえずる所にも蛇がシュルシュル音をたてている」(the serpent hisses where the sweet birds sing, 110)ことを知るが、その世界は、言うまでもなく、美しい牧歌的樂園的な自然の世界などではなく、厳しい生存競争や美醜、善悪の入り乱れた自然の世界であり、Wordsworth が述べたような「自然の聖なる計画」(Nature's holy plan)¹⁰⁾などは、そこには見る影もないのである。だが、テスが知ったのは、自分の周囲の世界に対する現実的な見方だけでは決してない。彼女がアレクとの「経験」を通して知ったのは、実は自分の中に潜む女としての性なのである。それは霊に対する肉と言い換えてもよいだろう。以前から小さな悩みとして考えていた、大人びた母親譲りの自分の容貌が持つ、まだ十分には理解し切れていなかった不思議な力は、アレクによって、女としての性が持つ力であることを思い知らされるのである。アレクは、テスを肉体において征服し支配するけれども、彼によって女としての性を引き出されたテスは、それによって図らずもアレクを支配することになるのである。

アレクとの「経験」は、これ以降のテスと以前のテスとに分けてしまうことになるが、それはテスにまつわるイメージの変化にも表われている。第1局面「処女」(The Maiden)におけるテスには、処女にふさわしくもっぱら花もしくは植物のイメージがつきまとっている。テスの登場は、皮を剥いだ柳の枝と白い花束（これにはもちろん性的な意味合いが込められているが）を持ったメイ・ディのダンスの場であり(Chap.2)、「牡丹のような口」(peony mouth, 41)をした彼女は、ダンスのために上衣を草で青く汚してしまう(47)。ダーバヴィル家に親戚の名のりをあげに行った時には、彼女はアレクによって芝生、花壇、草花の温室、果樹園、果樹の温室へと案内される(Chap.5)。そこで彼女はアレクに手ずから早生のいちごを食べさせられ、バラの花で飾りたてられる。温室故に時期よりも早いいちごを食べさせられることは、肉体的に早熟なテスにふさわしいが、同時にそれは、彼女の内面の幼さと外面の成長との落差を示している。家族のため奉公に上がる決心をし、家を出たテスを、途中まで迎えにきたアレクは、テスの「ひいらぎの実のような唇」(holmberry lips, 85)¹¹⁾にキスをしようとし、やがて後に征服のキスをするのである。

アレクとの「経験」の後、「もはや処女ならず」(Maiden No More)となってしまったテスには、今度はもっぱら動物のイメージがつきまとう。「家畜のような」(of a domestic animal, 158)、「魅入られた小鳥」(like a fascinated bird, 161)、「猫のような」(as a cat, 161)、「まるで蛇の口のような彼女の赤い口の中」(the red interior of her mouth as if it had been a snake's, 210)、「日向ぼっこをしている猫」(as a sunned cat, 210)、「人なつっこい豹」(of a friendly leopard, 228)、「畏にかか

った小鳥」(like a bird in a springe, 238)、「野生の動物のような」(of the wild animal, 321)など数多くの例があげられるが、これらはテスの内部における動物性、つまりは肉を表わすものなのである。また同時に、そうした動物のイメージは、第1局面第2章に述べられている「白鹿の森」(the Forest of White Hart)の伝説で醸し出される狩猟のイメージを、物語末尾の「神々の司は、テスに対する戯れを終えたのだった」(the President of the Immortals, . . . had ended his sport with Tess, 449)に至るまで支える働きもしている。

このように、テスにまつわるイメージを花もしくは植物から動物へと変化させることによって、語り手は、テスの内部における霊と肉の分裂と対立を暗示するのだが、その原因となった「チェイスの御猟林」(The Chase)での事件が、果たして rape なのか、あるいは seduction から surrender へと進んだものなのかについては、語り手ははっきりと述べてはいない。ただ暗示的に、村のある女に「あんなことになったのはただちょっと口説いただけじゃねえとわたしや思うね。昨年のある晩に御猟林ですすり泣く声を聞いたって者がおるんだよね。もしも誰かが通りがかってたら何とかさんはどんな目に会ってたかしれやしないね。」(A little more than persuading had to do wi' the coming o't, I reckon. There were they that heard a sobbing one night last year in The Chase; and it mid ha' gone wi' a certain party if folks had come along, 126)としゃべらせているだけである¹²⁾。実はこの曖昧さ、つまり第1局面と第2局面との間に省略された叙述、「御猟林」での夜からテスがマーロットの村に舞い戻ってくるまでに数週間という時間が経過しているが、その間のテスの心理がその後彼女を悲劇的な末路へと追いつめてゆく要因のひとつであると考えられるのである。そして、第3局面「更生」(The Rally)以後の展開は、「御猟林」での事件によって分裂し失われてしまった、かつての自分を求めてのいわば精神的な遍歴、失われてしまった一体的世界への回帰の過程と考えられるのである。

III

テスを巡るアレクとクレアが対照的な人物であることは、その音韻がちょうど逆になっている名前からも容易に察することができる。浅黒い顔で、形の良くない厚くて赤い唇を持ち、髭をはやしたアレク¹³⁾が肉を、教養があり控え目で、聡明で、悲しげなクレア¹⁴⁾が霊を表わしていることは自ずと明らかであるが、ふたりの存在は同時に、分裂したテスの内面を象徴するアレゴリカルな存在と考えてよいだろう。テスの悲劇は、分裂した内面を持つ彼女が、かつての自分のひとつの側面、一層霊化された自分の側面を象徴するクレアと恋に陥ることから生ずると言ってもよい。それは、失われてしまったかつての一体的な自分に対するノスタルジアでもあろう。

テスは御獵林での夜から数週間を経た後、引き留めようとするアレクを振り切るようにしてマ
ーロットの村に帰る。テスのとったこの行動に潜む心理が、その後、クレアとの恋と結婚を通じ
て彼女自身を迫いつめるものとなるのである。テスは、迫いかけてきたアレクに対して次のよう
に言う。

‘I have said so, often. It is true. I have never really and truly loved you, and I think I never
can.’ She added mournfully, ‘Perhaps, of all things, a lie on this thing would do the most good to
me now; but I have honour enough left. little as ’tis, not to tell that lie. If I did love you I may
have the best o’ causes for letting you know it. But I don’t.’ (113)

「何度も言ったでしょう、その通りなんです。これまで、本当に心からあなたを愛
したことはなかったし、この先も、とても愛せるとは思えないのです。」そして彼女は
悲しげに付け加えた。「きっと何よりも、このことで嘘がつけば、今の私にとっ
ては一番ためになるんでしょうね。でも、わずかですけど、自尊心が残っていて、わ
たしはそんな嘘をつくことができないんです。もしもあなたを愛しているなら、そう
だとお教えする一番の理由を持っているのかもしれませんが。でも、愛していないんで
す。」

アレクから受けた仕打ちによっても失うことのなかった「自尊心」(honour)故に、テスは彼の
支配に屈して奴隷となることはない。テスにはこの自我を見失わぬ自尊心—それは時には、馬を
死なせた時の激しい自責の念のように、自己に対する厳しさとなって表われることもある—があ
って、他の多くの女たちならおよそ取ったであろうような身の処し方を、決して彼女は取ろうと
はしないのである。彼女の母親、農村の生活に根ざした古くからの処生術、ある意味ではたくま
しくも大らかともいえる処生術を備えた母親は、純潔を失ったからには結婚してもらえるように
なんとか仕向けるようにすべきだと忠告するが、テスは決して受けつけようとはしない(Chap.12)。
しかしながら、母親の忠告にもかかわらず、愛してもいないし愛することもできそうにない男に
隷属することを拒否する彼女の自我の強さ、自尊心の強さは、見方を少し変えるならば、つまり
楽天的な母親のような見方に少し変えるならば、融通のきかない病的な、ともすれば悲劇を招き
やすい頑固な潔癖さというものにつながるだろう。それ故にテスは、アレクに受けた仕打ちを、
いやもっと正確に言うならば、そうしたことがあったにもかかわらずその後数週間にもわたって

アレクと共に過ごしたことを罪悪視し、我が身を忌み嫌わざるを得ないのである。

“Tis quite true. If I had gone for love o’ you, if I had ever sincerely loved you, if I loved you still, I should not so loathe and hate myself for my weakness as I do now! . . .” (111-112)

「まったくその通りです。もしもあなたのことが好きで行ったのなら、本当に心からあなたが好きだったら、そしてまだ愛しているのなら、今のように、自分の弱さのためにこれほど自分を忌み嫌ったり憎んだりはしません。・・・」

こうしたテスが世間の中において自分自身をどう見なすかは自ずと明らかであるが、ハーディは彼女に対して次のようにコメントしている。

But this encompassment of her own characterization, based on shreds of convention, peopled by phantoms and voices antipathetic to her, was a sorry and mistaken creation of Tess’s fancy — a cloud of moral hobgoblins by which she was terrified without reason. It was they that were out of harmony with the actual world, not she. Walking among the sleeping birds in the hedges, watching the skipping rabbits on a moonlit warren, or standing under a pheasant-laden bough, she looked upon herself as a figure of Guilt intruding into the haunts of Innocence. But all the while she was making a distinction where there was no difference. Feeling herself in antagonism she was quite in accord. She had been made to break an accepted social law, but no law known to the environment in which she fancied herself such an anomaly. (120-121)

がしかし、この、幾つもの因襲の断片にもとづいて彼女自身が性格づけた、自分に対して反感を抱いている幻影や声に満ち満ちている四囲の環境というものは、テスの情けない、間違った、空想の所産に過ぎなかった一道德のお化けの群れ、そんなものに彼女はいわれもなく恐れおののいていたのである。現実世界との調和を欠いているものは、そちらの方であって、彼女ではなかった。生け垣に眠っている鳥たちの間を歩いたり、月光の降り注ぐ営巣地で跳びはねるアナウサギたちを眺めたり、あるいはまたキジのとまっている大枝の下に足を止めたりしながら、彼女は我が身を、「汚れなき者」の住処に闖入した「罪人」であるかのように思っていた。だが終始、彼女は

何の区別もないところに区別を設けていたのだ。自分を相容れないものと感じていたのだが、彼女は実は全くしっくりと溶け合っていたのである。彼女は、一般に受け入れられている社会の法のひとつをやむなく破るように仕向けられはしたものの、自分が大変な異分子だと思い込んでいる当の環境には、そんな法というものは何もなかったのである。

テスは自我というもの—それは近代的自我と呼んでよいものだが—を持ち、それを失うまいと努めながらも、「因襲」(convention)から逃れることができない。愛することなどできない男の許を去ることはできても、彼と過ごした数週間という時間を、彼女は持ち前の自尊心と潔癖さ—それは悲しいことに、誤った因襲と根底において深く結びついていることは言うまでもないのだが—一故に、自分を「罪ある者」(a figure of Guilt)、「異分子」(an anomaly)としてしか見なすことができないのである。近代的自我に目覚めているテスの限界はここにあるとあってよからう。したがって、確かに彼女は、村人たちの目を避けるような生活の中でひとり思索し、「不幸のほとんどは、自分の因襲的なものの見方から生まれたものであって、生得の感情によるものではないのだ」(Most of the misery had been generated by her conventional aspect, and not by her innate sensations, 127)というひとつの推論に到達するけれども、他の者、特にクレアと関わる時、自分が「罪ある者」、言い換えれば自分がきず物であるという強迫観念からは決して逃れることができないのである。彼女がクレアに求愛されながら、かたくなに彼を退けようとする理由はここにある。

テスがマーロットの村を出てゆくのも、その強迫観念を追い払うことができないからであるが、彼女の母親にしても、また村人たちにしても、彼女の悲しみは「なるようにしかならなかった」(It was to be, 108)もの、「つかの間の思い出の種にすぎない」(only a passing thought, 127)もので、世の中に数多くある悲しみの中のほんのひとつの例でしかない。しかしながら、そうした処世の術によって、過去の記憶を紛らすあるいは消そうとすることなどテスにはできないのである。だがそれがまた、テスを一個の人間として、その存在の意味を強めていることも確かである。

Talbothays の農場で、朝食の時に話題にのぼった、女たらしの Jack Drop と彼に弄ばれた娘の話も(Chap.21)、テス自身にとっては忘れ去りたい過去を思い出させる悲しい話なのだが、農場の他の仲間たちにとってはひょうきんで滑稽なものとして描かれ、語り手は、テスの身の上起こった出来事を、相対化することによって矮小化しようとしている。テスの母親も、彼女からクレアに過去を告白すべきかどうかについて相談を受け、次のように手紙で彼女に忠告を与えている。

DEAR Tess, — J write these few lines Hoping they will find you well, as they leave me at Present, thank God for it. Dear Tess, we are all glad to Hear that you are going really to be married soon.

But with respect to your question, Tess, J say between ourselves, quite private but very strong, that on no account do you say a word of your Bygone Trouble to him. J did not tell everything to your Father, he being so Proud on account of his Respectability, which, perhaps, your Intended is the same. Many a woman — some of the Highest in the Land — have had a Trouble in their time: and why should you Trumpet yours when others don't Trumpet theirs? No girl would be such a Fool, specially as it is so long ago, and not your Fault at all. J shall answer the same if you ask me fifty times. Besides, you must bear in mind that, knowing it to be your Childish Nature to tell all that's in your heart — so simple! — J made you promise me never to let it out by Word or Deed, having your Welfare in my Mind; and you most solemnly did promise it going from this Door. J have not named either that Question or your coming marriage to your Father, as he would blab it everywhere, poor Simple Man.

Dear Tess, keep up your Spirits, and we mean to send you a Hogshead of Cyder for your Wedding, knowing there is not much in your parts, and thin Sour Stuff what there is. So no more at present, and with kind love to your Young Man. — From your affectte. Mother,

J. DURBEYFIELD (233)

愛するテスへー 一筆したためます。有り難いことに目下こうして書いている母さんは元気でおりますが、この便りを受け取るおまえも元気であることを祈っています。テス、おまえが近いか本当に結婚しようとしていることを聞いて、みんな喜んでおります。しかしおまえが訊ねて寄こした件については、テス、ここだけの話ですが、決して過去の災難についてはそのお方にひと言も漏らさぬよう、ごく内々ながら固く申して置きます。母さんも父さんに一切を話したわけではありません。父さんが立派な血統ゆえ誇り高いからですが、きっとおまえの未来の婿さんも同じことだと思います。大勢の女が一この土地の大家の奥様の中でも幾人かの人は一若い時に間違いを起こしているのですよ。だから他の人たちが自分の間違いを吹聴していないのに、なぜおまえだけが吹聴してまわらなければならないのかね？そんな愚かなことをする娘がどこの世界にあるもんですか。特にあれはもう遠い昔の話のこと、しかもおまえには何の落ち度もなかったのですよ。たとえ50遍訊ねられたとしても、母さんは同じことを

言います。それに、ぜひ肝に銘じてほしいが、胸の内にあることを何もかも喋ってしまうのは、おまえの生まれついての子供っぽい性質—なんて馬鹿正直なんだろうね！—あたしはおまえの幸せをひとえに思って、あのことは言葉にも素振りにも漏らさないようにとおまえに約束させたはずです。おまえはこの家を出て行く時に、厳粛にそれを約束したのですよ。母さんは、例のことも、近ちかおまえが結婚するということも、父さんにはまだ言ってはいません。だって、あの人は単純だから、どこへ行ってもべらべら自慢するだろうからね。

大切なテス、元気を出しなさい。結婚式には林檎酒の大樽をひとつ送るつもりです。そちらの方にはあまりないし、あっても薄い酸っぱいものしかないと聞いていますから。では、今日はこれまで。あんたの若いそのお方にもくれぐれもよろしくお伝え下さい。

—親愛なる母、 J. ダービフィールド

テスの過去が世間にありふれたものにすぎないのだとなくさめ、決して夫となる人に告白してはならぬと忠告する母親の考え方が、全く純粹で誠実なものだとは言えないにしても、その考え方の根底には粗野な形で「生きとし生けるものすべてにゆきわたっている『歓喜への渴望』(The 'appetite for joy' which pervades all creation, 232)に素直に従って生きる素朴な考え方が潜んでいる。決して自分の落ち度ではない過去の過ち故に身を引こうとしながらも、テスは、クレアの激しい情熱的な求愛に対して、愛し愛されたいという望み—それはとりもなおさず、まだ20歳程にすぎない若い娘の、その生命力から生まれる「歓喜への渴望」に他ならない—を、完全に抑えることはできない。しかし、かと言って、テスには母親のような考え方を受け入れることもできないのである。母親の考え方を受け入れ、世間の他の女たちと同じような身の処し方をして、自分の「歓喜への渴望」を満たすためには、最愛のクレアを欺かなければならないばかりでなく、クレアに思いを寄せる他の娘たち—Retty、Izz、Marianの希望も打ち砕かなければならないのである。それは、ひとつの渴望を満たすためには他の渴望を犠牲にしなければならないという、いわば生存競争と言ってもよい、自然界に広がっている不条理な定めなのである。「過去」を持ったテスにはそれができぬ潔癖さ—副題の言葉を使えば「純粹」さが備わっていて、そうした側面がテスの哀れさともなっている。彼女が、クレアに過去をぜひとも告白しなければならないと決心するのも、そうした不条理に対する、自分の心の葛藤を解消するためだと考えられよう。

テスがマーロットの村を出てトルボットヘイズの農場に行った理由は、自分が「罪ある者」だ

という強迫観念を捨てることができなかつたからであると同時に、一切の「過去」をかなぐり捨てて抹殺し、別の人間として生まれ変わり、幸せへの可能性を求めためでもある。

Yet even now Tess felt the pulse of hopeful life still warm within her; she might be happy in some nook which had no memories. To escape the past and all that appertained thereto was to annihilate it, and to do that she would have to get away. (135)

しかし今でも、テスは、依然として、その身体の中に、希望に満ちた生命の脈動を熱く感じていた。何の思い出もないどこか辺鄙な土地にでも行けば、幸せになれるかもしれない。過去とそれに付随するあらゆるものから逃れることは、それを抹殺することである。そうするためには、どうしてもこの土地を離れなければならない。

若さという生命力が生み出す再生力に、テスは内面から突き動かされる。それがまた「自然」の中に生きるものたちのあるがままの姿であろうが、テスは、生を求め幸せを求めるその自然なる衝動に動かされてマーロットの村を出てゆくのである。ここに、「過去」との決別がなされる。そして、それは、アレクとの「過去」を「抹殺すること」(to annihilate)であり、究極にはアレクそのものを「抹殺すること」(to annihilate)へと繋がるのである。

自分に付随する一切の「過去」を捨て去ることは、それまでの自分の identity の拠り所を捨て去って、1個の人間としてありのままの姿の自分自身に identity の拠り所を求めながら、自我の確立を計ることであろう。テスはトルボットヘイズの農場で働くことにより、ひとりの乳搾りのテスであることだけを望むのである(136)。「ダーバヴィル家」という「過去」も、アレクと関わった「過去」も捨て去って、ひとりの平凡な娘として生きようと決心するのだが、実際にはテスは「過去」を決して捨て去ることができず、「過去」を無意識のうちに影のように引きずってゆく。テスが新しい出発の地として選んだトルボットヘイズの農場は、皮肉にも、ダーバヴィル家の昔の領地のひとつから近い所であって、先祖たちの地下の墓所もすぐ傍にあるのである。そうした場所を選ぶことが、「人間性の不条理」(human inconsistency, 136)のなせるものだとしても、それは自分の identity の拠り所—それが良きにつけ悪きにつけ—を決して捨て切ることのできない人間の弱さなのかもしれない。純潔を失った「過去」についても同様なことが言えるだろう。いったん失われたものは永久に戻らないのだと世間一般に認められていることが、いかに根拠のないものであるかは、広く有機的自然界にゆきわたっている回復力の面から証明することができ

るように、処女性についても、「過去」を覆い隠すことによって証明することができるのだとテスは考える。

Was once lost always lost really true of chastity? she would ask herself. She might prove it false if she could veil bygone. The recuperative power which pervaded organic nature was surely not denied to maidenhood alone. (135)

いったん失われたものは永遠に戻らないというのは、処女性についても真実なのだろうか？彼女はしばしば自問した。自分が、過去を覆い隠すことができたら、それが偽りであることを証明することができるかもしれない。広く有機的自然界に行き渡っている回復力というものが、処女性に対してだけ拒まれている、などということがあるはずがない。

She dismissed the past — trod upon it and put it out, as one treads on a coal that is smouldering and dangerous. (234)

彼女は過去を振り捨てた一くすぶっている危険な石灰の燃え殻を踏み消すように、それを踏みつけて消した。

しかしながら、実際には、「過去」を覆い隠すことが彼女には罪深いことだと思われて、そうすることができずに、常に「過去」のことを思い、自分の負い目と見なして、彼女は、クレアとの恋に激しく苦悩するのである。こうしたテスの内面に深く潜む、いわば自己矛盾とでも呼んでよいものが、彼女の悲劇の原因でもあるのだろう。そして彼女のこの自己矛盾は、彼女と同様に自己矛盾を内に深く抱え込んでいるエンジェル・クレアとの出会いによって、更に一層拡大されてゆくのである。

IV

アレクがテスを肉欲の対象と見なしたのに対して、クレアは彼女を「幻となって現われた女の

精一全女性がひとつの典型的な形に凝縮された姿」(a visionary essence of woman — a whole sex condensed into one typical form, 170)として眺める。クレアの目には、テスは、都会の俗悪に侵されていない田舎に見い出した、「すがすがしい大自然の生娘」(a fresh and virginal daughter of Nature, 158)として映るのである。テスの側においても同じことが言え、クレアは、「彼女の目に、さながら神のように」(he was so godlike in her eyes, 222)見えるのである。クレアのテスの見方からわかるように、彼は自分が勝手に作り上げた女のアイデアに恋し、そのアイデアにテスをはめ込んでいるにすぎない。それは、後にテスから過去の告白を聞かされた時の彼の言葉、「ぼくが愛してきた女は君じゃないんだ・・・君の姿をした別の女なんだ」(the woman I have been loving is not you... Another woman in your shape, 271-272)という言葉がはっきりと示していよう。だが、こうした、とかく偏狭ともいえそうな理想主義に走りやすいクレアの傾向の背後には、テスとあまり変わらない精神的遍歴とでもいうべき過去が潜んでいるのである。

ふたりの出会いの場となるトルボットヘイズの農場にクレアがやってきたのは、農業家として身を立てるために必要な、農場経営の知識を得るためである(Chap.18)。農業家として身を立てようと考えるに至ったいきさつには、父や兄たちがついている牧師の職に対して疑いを抱き、そのために彼は、一時期ロンドンで墮落した生活を送り、見知らぬ女と二昼夜にわたって放蕩にふけた「過去」を持っている(155, 267)。彼の「想像的で靈的な」(imaginative and ethereal, 234)愛情、「愛する者を細心の注意を払って自分自身の利己から守ることのできる潔癖な心情」(a fastidious emotion which could jealously guard the loved one against his very self, 234)は、実は肉欲にふけた自分の「過去」を罪悪視することから反動的に生まれたものにすぎないと言えるだろう。そしてそれは、彼が勝手に作り上げてしまった女のアイデアと同様に、彼が作り上げた、女に対する愛のアイデアでもあろう。そしてまた、そうした理想の女との出会いと、「想像的で靈的な」愛に包まれた世界は、彼にとって失われたと思われる一体的世界なのである。

テスについても同様のことが言えるだろう。自分の「過去」故に、彼女は、肉欲的な愛よりも精神的な愛を希ってやまないのである。自分の欲望を抑え、精神的で野卑なところが見られないクレアが、言わば、テスにとって男のアイデアなのであり、彼の示す「私心がなく、騎士的で保護的な」(disinterested, chivalrous, protective, 234)愛が、彼女が心に描く、あるべき愛のアイデアなのである。靈的と言ってもよい愛のアイデアを求めるふたりが激しい恋に陥るのは、皮肉な見方をすれば、ふたりとも肉欲—彼らにとって不幸なことに(特にテスにとっては受動的に)、肉欲は汚らしく忌まわしいもの、罪深いものとしてしか経験することができなかった—を知っているからに他あるまい。ハーディは、「愛は近接において生きるが、接触によって死ぬ」(Love lives on

propinquity, but dies of contact)¹⁵⁾と述べているが、クレアとテスの愛が激しく燃え上がるのは、ふたりがそれぞれ秘めている「過去」から生まれた、実体からかけ離れたアイデアというものが、ふたりの実体相互間の距離となっているからである。その距離と、「過去」を負い目と考えると後悔する心理的抑制が、ますますふたりの恋情をかきたてることになる。そしてクレアとテスが作り上げて求めるアイデアは、とりもなおさず、ふたりが「過去」故に分裂して失ってしまった、かつての自分の分身の姿なのであって、ふたりはお互いの姿の中に自分の分身を求め合っているのである。

しかしながら、クレアが作り上げているアイデアとテスが作り上げているアイデアとの間にはかなりのレベルの差がある。クレアは、「幼い頃から田園の孤独に慣れ親しんできたために、近代的都会生活に対しては打ち勝ち難い、ほとんど不条理と言ってもよいほどの嫌悪の情を抱いていて」(Early association with country solitudes had bred in him an unconquerable, and almost unreasonable, aversion to modern town life, 155)、彼がトルボットヘイズの農場に寄食したのは、言わば幼時の世界—汚れを知らぬ純粋な世界に対するノスタルジアの表れでもある。汚れた都会—それは、肉欲にふけた忘まわしい過去の記憶とつながるものであるが、その都会に対する反動として、彼は、自分が考えるところの牧歌的で楽園的な農村生活を求めているのである。しかし、彼の農村に対するその考え方が、いかに皮相的なものであるかは、彼が農場で発見した事実が示していよう。

Much to his surprise he took, indeed, a real delight in their companionship. The conventional fam-folk of his imagination — personified in the newspaper-press by the pitiable dummy known as Hodge — were obliterated after a few days' residence. At close quarters no Hodge was to be seen.
(156)

自分でも非常に驚いたのだが、彼は事実、彼らとの仲間付き合いに心底からの喜びを見出したのだった。これまで彼が想像していた、伝統的な型にはまった農民像—新聞報道で「田吾作」という、憐れむべきでくの坊によって典型化されている農民像は、2、3日も暮らす内に、払拭されていた。親しく接してみると、「田吾作」はひとりも見あたらなかった。

彼の予想に反して、農村には一律に「田吾作」(Hodge)として類型化することのできない、様

々な個性を備えた人間たちが存在しているのである。だが、この発見もまだ皮相的なものにすぎず、クレアは、この農村の世界においても、都会の世界においてと同様に、美と醜、善と悪などが混沌として入り交じっていることにまだ気がついてはいないのである。「社会的な地位があり、財産があり、世間のこともわきまえた妻を持つとうという野心をすっかり捨てたなら、きっとピンク色の頬といっしょに田舎の無垢なひとを手に入れることができるだろう」(by giving up all ambition to win a wife with social standing, with fortune, with knowledge of the world, I should secure rustic innocence as surely as I should secure pink cheeks,, 281)と考えるクレアは、農村の実像というものを何も知らずに、都会人が勝手に作り上げた牧歌の世界の幻想に浸りきっており、すこぶる単純なものだと言ってよいだろうが、現実を見抜いて把握することができない彼のその考え方が、テスの理想化に一層の拍車をかけているのである。

テスが作り上げているアイデアは、クレアが作り上げているアイデアのように単純なものでは決してない。テスは、過去の「経験」を通して、男というものが自分を欲望の対象として見なすことを十分に承知している。クレアが自分に魅かれているのもそのためだと彼女は知っているのである。

For that matter she knew herself to have the preference. Being more finely formed, better educated, and, though the youngest except Retty, more woman than either, she perceived that only the slightest ordinary care was necessary for holding her own in Angel Clare's heart against these her candid friends. (177)

その点では自分に歩があることを、テスは知っていた。容姿はずっと優れているし、教育は上、そしてレティをのぞけば、一番若くて、しかも誰よりも女っぽかったから、エンジェル・クレアの胸の中で、こうした率直な友人たちを向こうに回して負けないためには、ほんのちょっとしたごく普通の心遣いだけで十分であることは、わかっていた。

テス自身が気づいているように、クレアでさえ、実は、無意識のうちに、都会の汚れに染まっていない清純なテスの姿に、自分の欲望の対象としてのテスを見出しているのである。それは彼の目を通して、テスが動物のイメージで官能的に描かれていることから容易に理解できる(310)。アレクとの関係において、テスにまつわるイメージが、植物から動物へと変化したこと

を考えれば、精神性を表すクレアの目に、テスが最初から動物のイメージで捉えられているのは大きな皮肉であろう。

しかしながら、テスにとってクレアは、今までに知った男—アレクのように、自分を欲望の対象としてしか見ようとしない男とはひどく違っている。そして、不幸な男性経験に対する反動から、クレアを過度に尊敬するようになるのである。

She had not known that men could be so disinterested, chivalrous, protective, in their love for women as he. Angel Clare was far from all that she thought him in this respect; absurdly far, indeed; but he was, in truth, more spiritual than animal; he had himself well in hand, and was singularly free from grossness. Though not cold-natured, he was rather bright than hot—less Byronic than Shelleyan; could love desperately, but with a love more especially inclined to the imaginative and ethereal; it was a fastidious emotion which could jealously guard the loved one against his very self. This amazed and enraptured Tess, whose slight experiences had been so infelicitous till now; and in her reaction from indignation against the male sex she swerved to excess of honour for Clare. (234)

彼女はこれまで、男というものが女を愛するとき、彼のように、私心なく、騎士的で、身を守ってくれることがあり得るのだということを知らなかった。エンジェル・クレアはその点で、彼女がいろいろと考えていた彼とは、はるかに、実際、途方もなくはるかに違っていた。真実彼は、動物的というより精神的な人で、己をしっかりと掌握していて、不思議なほど雑なところがなかった。決して冷たい人ではなかったが熱いというよりもむしろ輝く人—バイロンのというよりシェレー的で、命をかけた恋をすることはできても、その恋はことのほか、想像的で靈妙なものとなりがちであった。恋する者を油断なく彼自身の私心から守ることのできる、それは潔癖な恋情であった。これには、わずかなこれまでの経験があまりに不運であったテスは、驚嘆し驚喜した。そして男性に対する怒りへの反動として、彼女は一転して、クレアに対し過剰ともいえる敬意を抱くようになったのである。

クレアの見せる愛の姿勢が、実際には彼の利己的で偏狭な女性観から生まれていることを知らないテスは、彼の愛が「騎士的な高潔なもの」と誤解して考えてしまう。それ故に、そうした

愛を示す彼に対し、彼女は、それに応えるためにも潔癖に自分の「過去」を打ち明けて許しを得た上で、全霊をかけて彼に対する愛を貫こうとするのである。こうしてテスが作り上げた愛のアイデアというものは、いかなる「過去」をも許し包み込む、寛大な永遠の愛、多分に中世的な愛であるといつてよいだろう。

テスはアレクとの関係故に、そしてそのために生まれてきた子供を死なせてしまったために、素朴な娘から一転複雑な女に変容している。

Almost at a leap Tess thus changed from simple girl to complex woman. Symbols of reflectiveness passed into her face, and a note of tragedy at times into her voice. Her eyes grew larger and more eloquent. She became what would have been called a fine creature; her aspect was fair and arresting; her soul that of a woman whom the turbulent experiences of the last year or two had quite failed to demoralize, but for the world's opinion those experiences would have been simply a liberal education.

(135)

こうしてテスは、ほとんど一足飛びに、単純な娘から複雑な女に変わった。思慮深さのしるしが顔に浮かび、声には時として悲劇の調べが籠もることもあった。彼女の目は、さらに大きく、そしていっそう雄弁になった。彼女はすてきな人と呼ばれてもよいような女になっていた。その容貌は麗しく、魅惑的であったし、その気だては、過去1、2年、逆巻く経験の荒波にもまれながらも、ついぞ挫けたり崩れたりすることを知らなかった女のそれであった。世間の評判というものさえなければ、そうした経験など、かえって立派な高等普通教育になるところだった。

クレアがテスに魅かれるのは、実は、彼女の中に潜んでいるこの女としての複雑さなのだが、彼はそのことに気づくことなく、表面上の、農村に見出した類い希な、知性を感じさせる汚れない清純な娘テスしか見ていないのである。

テスの複雑さの一面には、人間や人生に対して達観したような高い視座、宇宙的ともいえそうな視野が見受けられる。不幸にして生まれた赤ん坊 Sorrow が亡くなった後、彼女は過ぎ去った日々のことを思いながら、ふとあることに気づいてしまう。

She philosophically noted dates as they came past in the revolution of the year; the

disastrous night of her undoing at Trantridge with its dark background of The Chase; also the dates of the baby's birth and death; also her own birthday; and every other day individualized by incidents in which she had taken some share. She suddenly thought one afternoon, when looking in the glass at her fairness, that there was yet another date, of greater importance to her than those; that of her own death, when all these charms would have disappeared; a day which lay sly and unseen among all the other days of the year, giving no sign or sound when she annually passed over it; but not the less surely there. When was it? Why did she not feel the chill of each yearly encounter with such a cold relation? She had Jeremy Taylor's thought that some time in the future those who had known her would say: 'It is the — th, the day that poor Tess Durbeyfield died'; and there would be nothing singular to their minds in the statement. Of that day, doomed to be her terminus in time through all the ages, she did not know the place in month, week, season, or year. (134-135)

このひと年がめぐる間に到来した日々を、彼女は静かに心に留めてみた。トラントリッジの真っ暗な「チェイスの御獵林」の森を背景に、我が身に破滅がもたらされたあの悲惨な夜、赤ん坊が生まれた日、そして死んだ日、それに自分の誕生日、そのほか自分がいくらか関わった出来事のために、自分にとっては特別な日々を。彼女はある日の午後のこと、鏡に映った自分の美しい顔を眺めているとき、そんな日々より、自分にとってはもっと重要な日が他にもうひとつあることに突然思い当たった。それは自分が死んで、こうした魅力がすべて消え去ってしまう日だった。その日は、実に狡猾に、一年の他の日々の中に紛れて隠れ潜んでおり、自分が毎年その上を通り過ぎているというのにそれらしい兆しも見せなければ、音も立てないのである。にもかかわらず、確かにあるのだった。いったいいつの日だろうか？ そんな冷たい間柄の日というものと毎年毎年出逢っていないながら、なぜそのたびごとに自分はぞっとしないのだろうか？ 彼女は、ジェレミー・テイラーと同じように、将来いつか、自分を知る人々が、「今日は—あ、あの、かわいそうなテス・ダービフィールドの命日だったな」と言い、そう言いながらも人々の胸にはべつだん何の感激も湧かない、そんな時がやがてやってくることを思った。長い歳月の中で、彼女の終着点として運命づけられているその日が、はたして何月なのか、どの週なのか、どの季節、どの年にあるのか、彼女にはわからないのだ。

20歳にもならないテスが、既に死を意識し、自分が死ぬ日が、巡る季節、巡り来る年月という時間の流れの中に、じっと隠れ潜んでいて、その日の上を少しも気づくことなく通り過ぎていくことを悟っているのである。自分がどんな人生を送ろうとも、死んでしまえば、いずれは必ず確実に、人々の記憶の中から自分の存在は次第に薄れて消えてゆくというのである。この無常観に到達したテスにとって、現世の肉体というものは、もはや「仮の宿」(tabernacle, 357)にすぎないのであろう。「虫の喰ったりんご」(A blighted one, 59)のようなこの地球という星において、自然が無雑作に与えてくれた肉体という「仮の宿」に住まわされたばかりに、テスは、不条理にも不幸を一身に背負って生きなければならないのである。彼女はまたクレアに向かってこうも言っている。

‘Sometimes I feel I don’t want to know anything more about it [=history] than I know already.’

‘Why not?’

‘Because what’s the use of learning that I am one of a long row only — finding out that there is set down in some old book somebody just like me, and to know that I shall only act her part; making me sad, that’s all. The best is not to remember that your nature and your past doings have been just like thousands’ and thousands’, and that your coming life and doings ’ll be like thousands’ and thousands.’ (165)

「ときどき、わたしは、歴史についてはこれまでに知っていることで沢山、もうそれ以上何も知りたくないって思うんです。」

「どうして知りたくないの？」

「だって、自分が長い列の中のひとりに過ぎないってことを知っても、何の役に立つでしょうか？—何かの古い本の中に、誰かわたしそっくりの人のことが書き留めてあるのを発見して、わたしもただその人の役を演ずるだけなのかしらと思うと、悲しくなってくるんです。それだけですわ。自分の性質や、自分が過去にしてきたことが、ほかの幾千幾万の人々とそっくり同じだったとか、将来の自分の人生も、なすことやすることも、幾千幾万の人々と似たようなものだろうとか、そんなことは忘れてしまうのが一番ですわ。」

マクベスにも劣らぬほどに、人間はこの世の舞台の一介の役者にすぎず、自分が演じた役でさえ過去何千何万の人々が演じた役とそっくり同じものにすぎないかもしれないだろうと達観するテスは、「歴史」(history)というものをある意味で否定している。幾度となく繰り返されてきた悲劇の歴史は、人間に、たとえ悲劇を避けることのできる教訓を残してきたとしても、実質何の役にも立たないように彼女には思えるのである。いずれ何千何万の人々の列の中のひとりにすぎないものとして忘れられてゆくのなら、過去の例などにとらわれなくて、あるがままの自分として生きることの方が大事なのである。こうしたテスの達観は、究極的には、歴史つまり時間を超越し、現世の肉体という「仮の宿」を超越した、永遠の靈魂の世界へと向かっていると言ってもよからう。テスは、トルボットヘイズの農場で皆と食卓で談話している時、魂のことを話題に出す。

'I don't know about ghosts,' she was saying; 'but I do know that our souls can be made to go outside our bodies when we are alive.'

The dairyman turned to her with his mouth full, his eyes charged with serious inquiry, and his great knife and fork (breakfasts were breakfasts here) planted erect on the table, like the beginning of a gallows.

'What — really now? And is it so, maiddy?' he said.

'A very easy way to feel 'em go,' continued Tess, 'is to lie on the grass at night and look straight up at some big bright star; and, by fixing your mind upon it, you will soon find that you are hundreds and hundreds o' miles away from your body, which you don't seem to want at all.'

(158)

「わたし幽霊のことはわからないけれど」と彼女は話していた、「でも、生きている間だって、わたしたちの魂が、身体の外に出て行くってことはあり得ると思うの。」

親方は口いっぱいにはおぼったまま、真剣に問いただすような熱っぽい眼差しで、彼女のほうを振り返った。食卓の上に大きなナイフとフォークを（ここでは朝食といえど文字通りの断食中断の豪勢な食事だった）、まるで絞首台でも組み立てるように突っ立っていた。

「何だって一まさか？ そうかねえ、おまえさん」と彼は言った。

「魂が離れていくのを、一番手軽に感じる方法は」とテスは言葉を続けた、「夜、草地の上に寝ころんで、どれか大きな明るい星をまっすぐに見上げるんです。そして

じっと心を据えて見つめていると、じきに自分は身体から何マイルも、何百マイルも抜け出していることに気がついて、もう身体なんかいらぬみたいな気持ちになりますよ。」

肉体という桎梏を逃れた魂の世界を持ち出すテスは、『嵐が丘』(Wuthering Heights)の Catherine を彷彿させるばかりか、またハーディの詩 'In Vision I Roamed' を思い起こさせる。テスの考える愛のアイデアは、肉体を超越した魂のレベルで成就される究極的な愛の姿であるといってもよい。クレアの愛のアイデアとテスの愛のアイデアとの間には格段の次元の違いがあるけれども、俗物のアレクとは異なり、クレアは、肉を超越してテスの考える愛のアイデアに到達し得る可能性を持っている。しかしそこに到達するまでには、彼は幾多の試練を受けなければならないのである。都会の汚れに染まっていない農村になら、当然清純な娘がいるものと思い込んでいたクレアの幻想は、テスの告白によって無残にも打ち砕かれ、彼は、テスと同様に、自己分裂を起こしてしまう。自分が愛したテスは、自分の目の前にいる、「過去」によって汚れた肉体を持つテスではないのだという、彼の絶望と苦悩と怒りは、テスが鋭く指摘しているように、彼の心の中にあるもの—彼が気がついていなかった自己矛盾によって生まれているものなのである。

'What have I done — what *have* I done! I have not told of anything that interferes with or belies my love for you. You don't think I planned it, do you? It is in your own mind what you are angry at, Angel; it is not in me. O, it is not in me, and I am not that deceitful woman you think me!' (274)

「わたしが何をした—何をしたというの？あなたへの愛を損なったり、それに背くような言葉など、一言だって口にしてはいませんわ。わたしがたくらんだなんて、まさかお考えじゃないでしょう？あなたが腹を立ててらっしゃるのは、あなたの心の中にあるものに対してですわ、エンジェル。わたしの中にあるものではありません。ええ、わたしの中には、ありませんとも。わたし、あなたが考えているような、そんな、ひとをだますような女じゃありませんわ！」

外面と内面の乖離を知ったクレアには、まるでハムレットのような苦悩がある。そしてその乖離を解消するものは、彼がブラジルの開拓地で生死の間をさまようような苛酷な試練を経て悟っ

たこと、つまり「人生において価値のあるものは、その美しさよりはむしろその哀れさである」(What arrested him now as of value in life was less its beauty than its pathos, 388)ということなのである。彼が試練の末に悟り得たものは、もちろんハーディの思想の一部とも言えるだろうが、その根底には、「平均的な人間性」(average human nature, 108)というものが、小さな存在である人間の、その人生の哀れさを感じ取り包み込むものだという考え方がある。因襲的で偏狭なモラルに囚われていたために肉を極度に罪悪視し、自己分裂から生まれた利己的とも言えるアイデアに、テスを無理やり押し込み、はめ込んで眺めていたクレアは、試練を経ることによって、精神と肉体のバランスを取り戻して自己分裂を解消し、偏りのない「平均的な人間性」を取り戻すのである。その時になって、彼は、初めて、あるがままの哀れなテスを包み込むことができるのだと言えよう。

V

クレアがブラジルで試練を受けている間に、テスも彼と変わらぬ試練を受ける。しかしテスを受ける試練は、さながら彼女が自らを追いつめて自ら求めているような感がある。そうしたテスに、あのヘンチャードと同じような自己破滅型の傾向を見出すことは容易だろう¹⁰。彼女には常に我が身を責める傾向があり、決して他人や環境のせいにはしようとはしない。彼女の内奥にあるものは、「自己犠牲の念」(self-immolation, 224)と、それから当然生じてくる、夫の名誉を何としてでも守らなければならないという思いなのである。それ故、テスが自らを追いつめて受ける試練は、クレアの試練が自己分裂の解消とテスの自分に対する愛への覚醒であるのに対して、夫クレアへの愛の一層の純化と霊化がなされるものとなっている。その意味でも、テスは肉体を解脱すると言ってよい。それは究極的に、肉体との訣別に向かい、彼女の処刑へと繋がってゆくのであろう。

結婚直後に夫クレアに去られ、このまま見捨てられた妻となるのではないかという不安に脅えている時に、テスの前に、改心して説教師となったアレクが姿を現わす。再会によってアレクは、テスに対する欲望を再び目覚めさせられて囚われてしまい、説教師としての仕事を放り出して、かつての自堕落な男に逆戻りし、テスに執拗につきまとう。こうした、肉を象徴するアレクの出現は、テスの愛のアイデアの危機を暗示するものでもある。アレクを「誘惑者」(seducer, 349)、「昔の恋人」(old lover, 353)と見なすテスに、自分の「過去」に対する彼女の心理を読み取ることもできよう。無垢であったとはいえ、「一度は目を眩まされたのだ」(My eyes were dazed by you

[=Alec] for a little, 112)との意識が、どうにも否定しがたく彼女の心の奥底に潜んでいるのである。そして、彼女にとってアレクという人間は、単に自分の人生を破壊した男ではなくて、「女」としての自分を創造した男でもあるのである¹⁷⁾。男に対して、自分がどれほど官能的な魅力を持っているかを教えてくれた人間なのである。自分を誘惑したアレクに、今度は逆に、「二度と誘惑しないように誓ってくれ」(swear that you will never tempt me, 358)と言われるテスは、自然が与えてくれた肉という「仮の宿」に住んでいることがみじめで悪いことのように考える。しかも彼女にとってその肉体はアレクにつながるもの、アレクのものと言ってもよいであろう。しつこく付きまとってくるアレクの存在と、名義だけの夫と言ってもよいクレアの冷淡さのために、テスはますます肉の持つ力に圧倒されてゆくのである。

It was not her husband, she had said. Yet a consciousness that in a physical sense this man alone was her husband seemed to weigh on her more and more. (407)

自分の夫ではないと彼女は言った。だがしかし、肉体的な意味では、この人だけが自分の夫であるという意識が、ますます、彼女の上に重くのしかかってくるようであった。

アレクとの「過去」という事実、そして法律上の自分の夫とは肉体的に結ばれていないという事実のために、テスは、自分とをつなぐ相手がいったい誰であるのかを考えざるを得ないのである。「過去」に対する負い目や、それを罪悪視してしまう潔癖さなどが、テスをさらに追いつめ、彼女はアレクに屈服せざるを得なくなってしまう。もちろんその背景には、父親の死によって借地権が切れ、土地を迫られてしまった彼女の一家の困窮が存在しており、テスを経済的な状況の面からもアレクのもとに追いつめてゆくのだが、一番大きな要因は、夫クレアの冷淡さによって、テスの作り上げていた愛のアイデアが崩壊し始めたためであろう。魂の融合による愛の成就是、クレアの高潔さをもってして初めて可能となるのであり、彼がテスの許に戻らぬ限りその成就を望むことなどできないのである。

遅すぎた帰国によって、クレアは、アレクの情婦となり果てたテスと再会するが、その時の彼女の様子は、魂の抜けた、肉体だけの形骸化した人間の姿である。

... his original Tess had spiritually ceased to recognize the body before him as hers — allowing it

to drift, like a corpse upon the current, in a direction dissociated from its living will. (429)

・・・彼の元来のテスが、今は精神的に、彼の目の前にあるその肉体を自分のものだと認めなくなっていること一さながら流れに浮かぶ屍体のように、生の意志とは断ち切られた方向へと、漂うままに任せ切っているということだった。

しかしながら、クレアの出現はテスを甦らせ、彼女の消滅しかけた愛のアイデアを再び活気づけることになる。だが、それを契機として、彼女の内部は急激に霊と肉の修羅場となるのである。その結果、テスはアレク殺害という行動をとるのだが、その動機は、かつて彼女の告白を聞いた時の、クレアの言葉に遡って見出すことができる。

‘Is he living?’ Angel then asked.

‘The baby died.’

‘But the man?’

‘He is alive.’

A last despair passed over Clare’s face. (280-281)

「いま生きているの？」エンジェルはそこで尋ねた。

「赤ん坊は死にました。」

「いや、その男は？」

「その人は生きています。」

決定的な絶望の色がクレアの顔によぎった。

‘... How can we live together while that man lives?— he being your husband in nature, and not I. If he were dead it might be different. ...’ (286)

「・・・だって、その男が生きている限り、どうして僕たち一緒に暮らせるというんだ？—その男が本質上君の夫なのであって、この僕じゃないんだ。もしもその男が死んでいるんだったら、話はまた違ってくるだろうが。・・・」

クレアの言葉に、自分の恋人あるいは妻が、他の男と関係した場合の典型的な男の心理を読み取ることができる。彼にとっては、自分以外の他の男の存在自体が苦しみのもとなのであって、その苦しみは形を変えて女であるテスの方に向けられるのである。彼女を見捨てて苦しめるのも、この心理からの当然の帰結だと言えるだろう。

アレクが生きている限り、テスの「過去」は、彼女にとってもクレアにとっても「現在」と同じことなのであるために、彼女は、アレクを殺害することにより、「過去」の抹殺を図るのである¹⁰⁾。それがクレアを生かすことになるのであり、ひいては自分を生かすことにもなる。またそれは彼に求める許しの代償でもある。

‘And he is dying — he looks as if he is dying! . . . And my sin will kill him and not kill me! . . .’

(432)

「そしてあの人は死にかけている—死にかけているような顔つきだわ! . . . 私の犯した罪は、わたしを殺さないで、あの人を殺すんだわ! . . .」

‘. . . ; only, Angel, will you forgive me my sin against you, now I have killed him? I thought as I ran along that you would be sure to forgive me now I have done that. . .’ (436)

「. . .ただお願い、エンジェル、あの人を殺してきたんですもの、あなたに対する、わたしの罪は赦してくださいませわね?今駆けて来ながら、とうとうやってしまったんだもの、きっとあなたは赦してくださるだろうと考えていました. . .」

アレク殺害は、「過去」の抹殺であると同時に肉の抹消をも意味しており、それによって初めて霊的な愛の成就と永遠化がなされると言ってもよい。殺害後のふたりの逃亡は、つかの間の至福をテスにもたらずが、彼女はやっと訪れたその至福には限りがあることをはっきりと悟っている。それは逮捕されて処刑されるまでの時間だけではなくて、現世での愛のはかなさを意味するものでもある。

. . . ; ‘I fear that what you think of me now may not last. I do not wish to outlive your present feeling for me. I would rather not. I would rather be dead and buried when the time comes for

you to despise me, so that it may never be known to me that you despised me.’ (442)

・・・「わたしへの、今のあなたのお気持ちが長続きしないんじゃないか、と心配なの。今のお気持ちが消えた後までも、生きていたくはないわ。生きていない方がまし。わたしを軽蔑なさるときが来たら、全然そんなこと知らなくてすむように、死んでお墓に入れられた方がましだわ。」

ここには、ハーディが述べた、「愛は近接において生きるが、接触によって死ぬ」という言葉からも窺うことのできる、究極的な愛の姿が暗示されている。それは、逆説的ではあるけれども、肉の介在を否定することつまり死というものによって達成できる絶対的な距離による近接というものが、魂の融合による永遠の愛の成就を可能にするということである。

『森林地の人々』のマーティが、亡くなったジャイルズの記憶をひとり大切に保ち続けることによって、はじめて彼の愛をひとり享受することができ、彼に対する霊的な愛の成就を図ることができたように、テスもクレアに対する愛を、自分の妹ライザ・ルーの生に託することによって成就できると考えるのである。

‘... O, Angel!— I wish you would marry her if you lose me, as you will do shortly. O, if you would!’

‘If I lose you I lose all! And she is my sister-in-law.’

‘That’s nothing, dearest. People marry sister-laws continually about Marlott; and ’Liza-Lu is so gentle and sweet, and she is growing so beautiful. O I could share you with her willingly when we are spirits! If you would train her and teach her, Angel, and bring her up for your own self! ...

She has all the best of me without the bad of me; and if she were to become yours it would almost seem as if death had not divided us. . .’ (445-446)

「・・・ああ、エンジェル！—もしもわたしがいなくなったら、きつともうすぐでしようけど、ライザ＝ルーと結婚してほしいわ。ああ、もしそうしてもらえるなら！」

「きみを失えば、ぼくには何もかも失ってしまう！それに、彼女は、ぼくの義理の妹じゃないか。」

「そんなの、なんでもないわ、あなた。マーロットのあたりでは義理の妹と結婚す

ることなんてよくあることなの。それに、ライザ＝ルーはとてもおとなしくてやさしくて、それにあんなにきれいになってきたでしょう。ああ、あの世に行ったら、わたし、喜んであの子とふたりであなたを分かちあうことができるわ！エンジェル、あなたが彼女を導いて教え、あなたご自身にふさわしいように育て上げてくださったら！
・・・あの子は、わたしの悪い所は持たずに、いいところばかり持っているんです。そして、もしもあの子があなたのものになってくれれば、わたしが死んでも、わたしたちふたりの間は裂かれることはないみたいに思えるんです・・・」

従って、官憲の手に身をゆだねるテスには絶望の色などまったくなく、むしろ現世の肉体という桎梏から解放される穏やかな喜びにあふれていると言ってもよい。

‘What is it, Angel?’ she said, starting up. ‘Have they come for me?’

‘Yes, dearest,’ he said. ‘They have come’

‘It is as it should be,’ she murmured. ‘Angel, I am almost glad — yes, glad! This happiness could not have lasted. It was too much. I have had enough; and now I shall not live for you to despise me!’ (447)

「どうしたの、エンジェル？」彼女は跳ね起きて言った。「わたしを迎えに来たの？」

「そうなんだ、テス」と彼は言った。「来たんだよ。」

「当然のことだわ。」彼女は眩くように言った。「エンジェル、わたしうれしいと言ってもいいくらいーそう、わたしうれしいわ！こんな幸せが長続きするはずはないんですもの。もったいないくらいでした。わたしこれで充分です。もうこれで生き長らえてあなたに軽蔑されることはなくなるわ！」

こうしたテスの様子は、現世での愛のはかなさを悟り、魂の融合による永遠の愛の成就への望みに、喜々として死を待つ『嵐が丘』のキャサリンとヒースクリフの姿を思い起こさせる。そして、ヒースクリフが長い復讐の末にキャサリンの愛をやっと理解し得たように、クレアも試練を経てやっとテスの愛が理解でき、彼女の妹ライザ＝ルーと一緒にすることによって、彼はテスの愛を永遠化しようとするのである。

VI

この作品を、A.Kettle や D. Brown らのように、テスを取り巻く時代的社会的環境に着目し、貧民小説・社会小説として読むことはもちろん可能である。次第に勢力を増してゆく都会を代表する者として、豊かな金や物を背景とするアレクに、崩壊しつつある農村社会の、特に小作人階級を代表するテスとその一家が、屈服して破滅してゆく過程を描いたものとしてとらえることは可能だろうが、ハーディが意図するものは、その表層構造に表われている社会批判だけではない。もちろんテスを追いつめるものとしての貧困や、処女性や結婚、血筋、家柄等に関する因襲的なものの考え方に対するハーディの憤りは大きい。だが、ハーディが、およそ物語の原型ともいえるバラッドが持つ、その強い暗示性に注目して、バラッド的な語りを模したともいえる、民話的な語り口で描き切ったものは、テスを取り巻き追いつめる環境にも増して、一個の人間として存在するテスの内面であると言えよう。一寒村の娘テス・ダービフィールドでありながら、幻とも言える愚かしい「ダーバヴィル家」という「過去」の残像を一身に照射され、「ダーバヴィル家のテス」として生きざるを得なかったテスの、その内面に潜む人間の不条理というものを、深層構造として、ハーディは描き出していると考えられるのである。『ダーバヴィル家のテス』という、一見奇妙なタイトルが示すものは、「過去」の残像を周囲から無理やり背負わされたテスではなくて、むしろ、人間の深奥に潜む不条理故に、「ダーバヴィル家」という押し付けられた identity の拠り所というものを捨て切れずに生きるテスを示しているのであろう。一切の「過去」を捨てて、ありのままの一個の人間として生きようと思いつつも、その「過去」を捨て切れずに生きざるを得ない人間の弱さが、テスの悲劇の原因とも言えるのである。そして、その弱さが醸し出すペイソスを基調として、テスの、霊的な永遠の愛の成就に向けた「純粹」さを、ハーディは、「純粹な女」と堂々と高らかに宣言することによって、徹底してテスの弁護にまわっているのである。

この作品のタイトルはもともと 'Too Late Beloved' であって¹⁹⁾、作品中 'too late' の響きはいたるところに見られる²⁰⁾。だが、この 'too late' の裏を返せば、テスは「余りに早すぎて」この世に生まれたと言えるのだろう。彼女の内部における肉と霊の分裂と対立は、Jude と Sue において極点に達するのだが、その分裂と対立が解消される土壌がまだ出来上がってはいなかったのである。しかし、その土壌がいつ出来上がるかについては、ハーディは、はなはだ絶望的であると言えるかもしれない。人間が「知恵の木」(the tree of knowledge, 140)の実を口にして以来作り出してきた、様々な観念—もちろん宗教や因襲なども含むが—は、人間を圧迫する方向に大きく作

用してきたようである。忌まわしい「過去」を捨て切れない、のろわしい identity の抛り所を捨て切れぬテスは、観念に翻弄された存在でもある。「過去」を捨て去り、ただのありのままのテスとして「更生」(The Rally)しようと思いつつもできなかったテスは、自分の奥底に潜む既成の観念—因襲的なモラル故に、「償い」(pay)をしなければならないのである。そうしたテスの精神の遍歴が、アレゴリカルな人物の配置によって象徴化されていると言ってもよい。そして、純愛を貫き通し、魂の融合による永遠の愛の成就をなそうとしたテスを、受け入れ包み込むクレアの、人生の哀れさを知る偏りのない「平均的な人間性」—^{純も観念 pure}いかにもハーディらしい極めて控え目な言葉使いであるが、殺人犯として処刑されるテスの救いとなっている。それは、過去に数知れず繰り返されてきたにもかかわらず、更に同じように繰り返されてゆく人間の悲劇に絶望を感じたハーディが、その絶望の地平に見出した一条の光明なのかもしれない。

マーティが、忘れ去られてゆくジャイルズの記憶を大切に留めるように、クレアはテスの妹ライザ=ルーと結ばれることによって、テスの記憶を留めてゆく。殺人犯として世間から抹殺され忘れ去られてゆくテスの、その内面のドラマと純粋な魂が、処刑の地から歩み去るクレアとライザ=ルーによって保たれ伝えられてゆく時、テスの過去、彼女が生きたという過去は、永遠と不変の域に到達すると言ってもよからう。その時初めてテスの生きた短い人生が普遍の意味を持ちうるのであろうし、同時にテスとクレアふたりの愛は、観念の世界において永遠化されるのかもしれない。

↓
観念の世界
Hardyの観念の世界?

1) テキストは Hardy, Thomas. *The New Wessex Edition, Tess of the d'Urbervilles* (paperback), 1975 を使用。本文中の引用はすべてこれに依る。

2) "They ignore the meaning of the word in Nature, . . ." in 'Preface to the Fifth and Later Editions'.

3) New Wessex Edition, *The Woodlanders* (paperback), 1975: 94-95.

4) Ibid., 392.

5) Hardy, Florence E. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. London: Macmillan, 1975: 185.

6) ハーディは1891年の春に発表したエッセイ 'The Science of Fiction' において、ゾラの自然

主義を批判し、新しい方法の必要性を説いている。

- 7) 'Tess: Poor and a Woman' in *Thomas Hardy's Women and men: The Defeat of Nature*. Metuchen, N. J.: The Scarecrow Press, Inc., 1976.
- 8) *An Introduction to the English Novel, Vol. II*. Tokyo: Kinokuniya Book Store, 1976.
- 9) *Thomas Hardy*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1980.
- 10) 'Lines Written in Early Spring' 中の言葉。
- 11) テスの口は、好色の象徴としても用いられている。Cf. Hawkins, Desmond. *Hardy Novelist and Poet*. London: David & Charles, 1976: 138.
- 12) Rape と見なすか seduction と見なすかについては、Ian Gregor のように、実際には村人の言葉から推測できるような rape であっても、テスの心理からは seduction であると考えるのが妥当であろう。Cf. *The Great Web: The Form of Hardy's Major Fiction*. London: Faber and Faber, 1975: 182.
- 13) "He had an almost swarthy complexion, with full lips, badly moulded, though red and smooth, above which was a well-groomed black moustache with curled points, though his age could not be more than three-or four-and-twenty. Despite the touches of barbarism in his contours, there was a singular force in the gentleman's face, and in his bold rolling eye." 68.
- 14) "Tess could then see him at full length. He wore the ordinary white pinner and leather leggings of a dairy-farmer when milking, and his boots were clogged with the mulch of the yard; but this was all his local livery. Beneath it was something educated, reserved, subtle, sad, differing." 149.
- 15) Hardy, F. E. 220.
- 16) Cf. Hardy, Evelyn. *Thomas Hardy: A Critical Biography*. New York: Russell & Russell, 1970: 231-235.
- 17) "In Alec, she senses both her creator and her destroyer." Gregor, 182.
- 18) テスのアレク殺害について、ハーディは次のように述べている。"When a married woman who has a lover kills her husband, she does not really wish to kill the husband; she wishes to kill the situation. . ." Hardy, F. E. 221.
- 19) 作品の雑誌連載から三巻本としての出版に至るまでの経緯については、Purdy, Richard Little. *A Bibliographical Study*. Oxford: Clarendon Press, 1979: 71-72, 並びに Laird, J. T. *The Shaping of*

Tess of the d'Urbervilles. Oxford: Clarendon Press, 1975 に詳述されている。

20) たとえば、クレアがテスを捜し出してサンドボーンの宿にやってきた場面(Chap.55).

第8章 霊と肉との戦い

『日陰者ジュード』 (*Jude the Obscure*, 1895)

I

『日陰者ジュード』 (*Jude the Obscure*)¹⁾ に対する読書界の激しい非難が、Thomas Hardy が小説執筆から手を引く契機になったということは一般にほぼ定説ではあるけれども、それは創作活動そのものをやめるということではなかった。そのことは、その後の彼の詩人としての非常に旺盛な活動を見れば明らかである²⁾。そもそもハーディは、詩人として立つことを念願としていながら、詩の作品がことごとく無視されてしまったために、小説に転じるという、いわば非常手段に出たのであった。実質上の彼の小説の処女作が『非常手段』 (*Desperate Remedies*) であることを考えれば、その作品のタイトルはある意味では皮肉に響くけれども、ハーディは『非常手段』によって、その後『日陰者ジュード』に至るまでの、およそすべての作品に通ずるあるひとつの方法を確立している。ハーディ自身、『非常手段』の1889年の序文において、次のように書いている。

The following novel, the first published by the author, was written nineteen years ago, at a time when he was feeling his way to a method.

次の小説は、著者が初めて出版したものであるが、19年前に書かれたものであり、その頃ひとつの方法を模索していた。

ここで述べられている、その当時探り当てようとしていた「ある方法」 (a method) が、当時の文壇の大御所であった George Meredith の助言を受けて³⁾、いわゆる「扇情小説」 (sensation novel) の方法に倣ったものであることは明らかである。それは『非常手段』の章立てとその章題をみればわかるように、物理的な、クロノス的な時間の流れに沿って展開する物語の構成の仕方である。様々な出来事が、不可逆的な時間の流れに沿って偶発的に継起して起こり、その諸々の出来事によって変容する人物たちの内面、その変容の様相や動き、進展を描くということがハーディの眼目としたものであったろう。『日陰者ジュード』においても、『非常手段』の中で起きる妻殺しの犯罪のような、いわゆる異様で扇情的な事件は起こっているが⁴⁾、ジュードや彼を巡る人物たち

の身の上で起こる出来事は、単調なクロノスの時間の流れに沿って起きるものであり、その出来事によって、特にジュードと Sue のふたりの心理が変容を受け、そして進展してゆくのである。ハーディは、『非常手段』の序文を書いた1年前の1888年に、扇情小説について次のようなメモを書き残している。

January 14. A "sensation-novel" is possible in which the sensationalism is not casualty, but evolution; not physical, but psychical. . . . The difference between the latter kind of novel and the novel of physical sensationalism — i.e. personal adventure, etc., — is this: that whereas in the physical the adventure itself is the subject of interest, the psychical results being passed over as commonplace, in the psychical the casualty or adventure is held to be of no intrinsic interest, but the effect upon the faculties is the important matter to be depicted.⁹⁾

1月14日。「扇情小説」というものは、扇情主義というものが、因果ではなく、進展である場合に可能となる。物理的ではなく、心理的な場合においてである。・ ・ ・ 後者の小説と物理的な扇情主義の小説—すなわち個人の冒険もののようなもの—との違いは、こうである。つまり、物理的なものの場合、冒険そのものが関心の対象であるのに対し、心理的な結果というものは陳腐なものとして見過ごされてしまうのである。それに対し、心理的なもの場合には、因果とか冒険は本質的には関心を持たれず、人間の諸感覚に及ぼす影響というものが、重要にして描かれるべきものなのである。

扇情小説が、あくまで物理的な、時に異常で謎めいた事件の連続を中心にした、扇情主義—センセーションリズムであり、その事件に関わる登場人物たちの心理よりも、むしろ複雑で異常な事件の謎解きが中心であるのに対して、ハーディが眼目としているものは、物理的な事件が「人間の諸感覚に及ぼす影響」(the effect upon the faculties)、つまりは人間の心理の変化である。上の引用中に使われている「進展」(evolution)という言葉は、およそハーディの小説作品を理解する上で重要なキー・ワードともいえるだろう。作品中の出来事は、もちろんクロノスの時間の流れに沿って偶発し継起してゆくが、作中の人物たちの心理は、その偶発的な出来事に関わって変化し、「進展」してゆくのである。しかもその「進展」は、現在という時間の中に埋め込まれ息づいている「過去」というものが引き起こす出来事によって、現在に生きる人間の心理の中にお

いて生成される。人物たちは、その現在に埋め込まれた「過去」が引き起こす出来事を取り込んで自身に内在化させるのであるが、その出来事により、当然のことながら、人物たちの内部において、現在と過去というものが対比させられそれぞれが相対化されることになるのである。そうした過程を経て、人物たちの心理は変化し、動き、「進展」してゆく。ハーディにとって、「進展」するのは、決して物理的な出来事やその連鎖そのものなのではなく、その事件に巻き込まれる人間の心理なのである。

『日陰者ジュード』に限らずハーディの諸々の作品が、ダーウィンの影響を受けていることはよく言われていることであり、ハーディ自身もダーウィンの思想の影響は認めている⁹⁾。しかしながら、その影響がハーディに対する諸々の影響の一部とはなり得ていても、ハーディの創作衝動の主因ではあるまい。詩人たることを夢見ながらも、経済上の世俗的な栄達を叶えるために小説に転じたかのような、安易な処世の方法がハーディに窺えるにしても、彼の詩の創作と小説の創作には、その根底においておよそ変わることのない創作動機というものがある。それは、クロノス的な時間の流れの中に置かれている人間の存在と、人間の意識、特に過去の記憶というものを内在化している、カイロスの無時間ともいえる意識であろう。それはある意味では、流れる時間に対峙し、抵抗しようとする人間の激しい内的な葛藤の問題でもある。

こうした観点に立って『日陰者ジュード』を眺めてみると、いうまでもなく物語はクロノス的な時間に沿って展開し、全ての出来事の継起は全知の視点によって描き出されている。ジュードの少年時代から、病に伏して孤独な死を遂げるその最期まで、少年時代を過ごした Marygreen の地と、彼が終生あこがれた学問の都 Christminster の地を両極として、各地を転々としながら浮遊する彼の生涯を、ハーディは「年代記編者」(the chronicler, 407)として、冷徹に突き放して描き出しているのである。「性格の弱さ」(weakness of character, 41)を持ったジュードが、早まった無思慮な結婚をし、その直後に結婚そのものが破綻をきたしたにもかかわらず、その事態を改善もしくは解決するように能動的な行動を起こそうとすることもなしに、まさに時間に流されるがままに生きてゆくその姿は、見ようによってはコミカルなところがある¹⁰⁾。そのジュードは、「あるひとつの気骨ある性格を持った人間」(a man of character)である『カスタブリッジの町長』(The Mayor of Casterbridge)の主人公 Michael Henchard とは恐らく対照的ともいえるだろう。酒の勢いで、妻子を競売にかけて売り払ってしまったヘンチャードに対し、ジュードは再会した法律上の妻 Arabella に毅然たる態度を取るところか、簡単に馴れ合いの関係を持つてしまうのである。しかしながら、‘character’という言葉には、単なる「性格」という意味だけでなく、およそ貴族社会を中心とした伝統という枠組みの中で育まれてきた、男たる者が有すべき徳とでもいうような、

「道徳的品性の強さ」(moral strength)⁹⁾ というものが含まれている。その重層的な意味が、『カクタブリッジの町長』という作品に付けられた副題“A Story of a Man of Character”についての解釈を難しくかつ面白くしているのであるが、翻ってジュードの悲劇的な生の意味についても、‘weakness of character’ という言葉は、単なる一面的な「性格の弱さ」故として片づけることのできない輻輳したニュアンスを醸し出している。‘Weakness of character’ を持ったジュードは、平凡極まりない社会の中の一個人、しかも恵まれない境遇に育った一個人であり、そうした人物を主人公とする『日陰者ジュード』は、小説として非常にラディカルな側面を有しているといえる。この作品に対して投げつけられた、特に、性に関わる描写を中心にした非難の嵐は、確かに読書界の現象としてセンセーショナルなものであったろうが、そこから次第に波紋のように広がってゆく、当時の価値観や伝統というものに対する懐疑こそが、ラディカリストであったハーディの狙いでもあったはずであろう。ジュードという一介の弱い人間の存在は、作品の言説空間の中だけに留まることなく、親和の手を現実社会の中にも延ばしその類縁を見出してゆくが、それによってジュードは、いわば反ヒーローとでも呼べるような大きな存在感を帯びてくるのである。それは愛人を殺した Tess や、前述のヘンチャードと相通ずるものであることはいうまでもあるまい。

II

『日陰者ジュード』という作品が、連載時において「愚者たち」(The Simpletons)から「気高き反逆者たち」(Hearts Insurgent)と改題され、さらにその後、現在の題名に落ち着いていった経緯を考えると¹⁰⁾、作品の題名の付け方の困難さと同時に、この作品が内包しているテーマの複雑さとラディカルさが窺える。「愚者たち」というタイトルから想定しうる視点からすれば、ジュードとスーふたりの、何ら工夫や策を弄することもせずに、旧弊で因習的な考えに逆らったただ漠然としかいいようのない生き方は、確かに愚かとしかいいようがないであろう。およそ女というものに対して無経験で無知なジュードは、己の内発する性欲に翻弄された結果として、結婚相手の選択を誤り、その当然の報いとして迎えた結婚生活の破綻にも関わらず、何らの手だてもしようとしない。彼のそうした身の処し方、人の良さとしかいいようのない率直さと善良さなど、そういうものは、およそ世間ずれした人間の目、世故長けた彼の妻アラベラなどの目からすれば、相当に愚かな人間として映るに違いあるまい。不可解で捉えようがないというスーでさえも、その行動と身の処し方には、多分に少女じみているとしか言えそうにない愚かしさが窺える。しか

し、そうした人間たちの愚かしさは、反面では美德でもである。‘Simpleton’ の、‘simple’ には、愚かしさと同時に素朴さ、誠実さというアンビヴァレントな意味が込められているのである。しかし、「気高き反逆者たち」というものから考えられる視点に目を移すとき、作者の、主人公たちに対するスタンスというものが変わって浮かび上がってくる。作者のスタンスは、伝統的因習的な社会の側に立つか、主人公たちの擁護の側に立つかの、その間を揺れ動いているのである。最終的な題名である「日陰者ジュード」に至ると、個人の名前に依拠することにより、近代市民社会における個人の自立的存在の問題に立脚して、同時に、個人を取り巻く社会環境の問題も提起されていることが窺われる。後者の問題は、最初の題名の時からいささかも後退することなく取り上げられているといえるが、前者の問題は、固有名詞が作品名に込められている前作品の『ダーバヴィル家のテス』(*Tess of the d'Urbervilles*)にも繋がるものであるといえるだろう¹⁰⁾。さらに「ジュード」という固有名詞に対して付された「日陰者」(*the obscure*)という形容は、個人と社会の複雑な関係を暗示している。名前は、特に洗礼名の「ジュード」という名前は、「フォーレイ」(*Fawley*)というファミリー・ネームとは性質を異にして、個を、他者とは違う個というものを主張するものである。その個の主張に対して、覆い被せるように、まるで否定するかのように付せられた「日陰者」は、特に、定冠詞と形容詞の結合によって生ずる集合名詞化の機能を考え合わせてみると、個の主張をしながらも、結局は社会を構成する夥しい数の没個性的な大衆の中に埋没せざるを得ないという、大きなジレンマが浮かび上がってくるのである。そもそもジュードは、親のいない子供として大伯母に厄介者のように扱われて生活し、ことごとくその存在を疎ましく思われていたのである。

‘It would ha’ been a blessing if Goddy-mighty had took thee too, wi’ thy mother and father, poor useless boy! . . .’ (37)

「お前も、お母さんやお父さんと一緒に、全能の神様に連れてってもらったらよかったのにな、かわいそうに、ろくでなしの子供だよ! . . .」

‘Why didn’t ye get the schoolmaster to take ’ee to Christminster wi’ un, and make a scholar of ’ee,’ she continued, in frowning pleasantry. (38)

「どうしてお前は、先生にクライストミンスターと一緒に連れてってもらって、学者

にしてもらわなかったんだい」と彼女は、顔をしかめながらふざけたように言葉を続けた。

11歳の彼が味わう底知れぬ疎外感、大祖母の家の中だけに留まらず、彼の暮らすメアリグリーンズの土地全体、さらには人間を包み込む自然の世界全体にも及んでゆくものである。

‘How ugly it is here!’ he murmured.

The fresh harrow-lines seemed to stretch like the channellings in a piece of new corduroy, lending a meanly utilitarian air to the expanse, taking away its gradations, and depriving it of all history beyond that of the few recent months, though to every clod and stone there really attached associations enough and to spare — echoes of songs from ancient harvest-days, of spoken words, and of sturdy deeds. Every inch of ground had been the site, first or last, of energy, gaiety, horse-play, bickerings, weariness. Groups of gleaners had squatted in the sun on every square yard. Love-matches that had populated the adjoining hamlet had been made up there between reaping and carrying. Under the hedge which divided the field from a distant plantation girls had given themselves to lovers who would not turn their heads to look at them by the next harvest; and in that ancient cornfield many a man had made love-promises to a woman at whose voice he had trembled by the next seed-time after fulfilling them in the church adjoining. But this neither Jude nor the rooks around him considered. For them it was a lonely place, possessing, in the one view, only the quality of a work-ground, and in the other that of a granary good to feed in.

.....

He sounded the clacker till his arm ached, and at length his heart grew sympathetic with the birds’ thwarted desires. They seemed, like himself, to be living in a world which did not want them. Why should he frighten them away? They took upon more and more the aspect of gentle friends and pensioners — the only friends he could claim as being in the least degree interested in him, for his aunt had often told him that she was not. He ceased his rattling, and they alighted anew. (1st, 2)

「ここはなんて醜いところだろう！」と彼はつぶやいた。

新たに掘り起こされたあぜは、新しいコールテンの溝筋のように延び、野辺の広が

りに卑しい功利主義的な趣きを与え、その高低の起伏を奪っていた。その上に、最近の2、3ヶ月以上の一切の長い歴史を奪い去っていた。だが、一塊の土くれや一個の石には、実は有り余るほどの連想が付着していたのである。いにしへの収穫日から伝えられてきた歌や、語られた言葉、不屈の行為などの反響がこびりついていたのである。どの一寸の土地といえども、そこは、終始一貫して、精力や歓楽、ばか騒ぎ、口論、倦怠の跡なのであった。どの1ヤード平方の地面にも、落ち穂を拾う人の群れが日を浴びてうづくまっていたのである。隣接の小村に人口を増やした恋愛の営みは、刈り入れと、運び入れとの間にここで成立していたのである。この畠と向こうの植林地との境の生け垣の下で、娘たちは恋人に身を任せたが、その恋人は次の収穫期までにはもう見向きもしなくなっていたのである。また、あの昔ながらの麦畑で、多くの男たちが女に恋の約束をしたものだが、約束通り近所の教会で式を挙げてから次の種まき時までには、その女の声を聞いただけでも身震いしていたのである。しかしこうしたことを、ジュードも彼の周りのミヤマガラスも考えることはなかった。彼らにとっては、そこは寂しい場所で、ジュードの眼には仕事の場、カラスの眼には、食事をするのに格好の穀倉と映っていただけであった。

.....

彼は腕が痛くなるまで威しを鳴らした。しまいには、食欲心を妨げられた鳥たちに対する同情が湧いてきた。あのカラスたちも自分と同じように、余計者扱いされる世界に生きているらしい。なぜ自分が彼らを威して追い払わねばならないのだろうか。そう思えば、彼らはますますおとなしい友達か被庇護者のように見えてきた—彼らは自分に対して、少しでも関心を持ってくれていると言える、唯一の友達と思われてきたのだ。というのも、彼の大伯母は、おまえには何の関心も持っていないとよく言っていたのだから。彼は威しを振るのをやめた。カラスたちはまた舞い下りてきた。

Jude leaped out of arm's reach, and walked along the trackway weeping — not from the pain, though that was keen enough; not from the perception of the flaw in the terrestrial scheme, by which what was good for God's birds was bad for God's gardener; but with the awful sense that he had wholly disgraced himself before he had been a year in the parish, and hence might be a burden to his great-aunt for life. (40)

ジュードは腕の届かぬ所に飛び去り、泣きながら小道をたどった。打たれた痛みは激しかったが、そのために泣いているのではなかった。神の鳥には良いことが、神の園丁には悪いという、この地上の仕組みの欠陥を痛感したためでもない。この教区に来てまだ一年にもならないのに、全く面目を潰してしまって、これからは一生、大伯母に厄介をかけるかも知れないという恐ろしさのためであった。

疎外感に苦しめられるジュードにとって、このメアリグリーン土地は、ちょうど『帰郷』(*The Return of the Native*)の Eustacia にとっての Egdon Heath と同じように、彼にとっては桎梏そのものに他ならないのである。この土地が、そしてこの土地を包む自然そのものが、「欠陥」(flaw)だらけの不調和な世界であることを知ったジュードが、自分を包み込んでくれて、自分と一体化し自分の存在を確立してくれる世界を希求するのは極めて当然なことであろう。「自分の成長を妨げることができたらいいのに、大人にはなりたくない」(If he could only prevent himself growing up! He did not want to be a man., 42)という退行的な思いは、「自分は生まれてこなければよかった」(he wished. . . , that he had never been born, 55)という思いを経て、究極的には「わが生まれし日は滅びよ」(Let the day perish wherein I was born, 288, 408)にまでに行き着いてしまうが、そうした自己否定的な思いとは矛盾するように、彼は、自分を包み込んでくれる一体的な世界へのあこがれを強め、そこで学問を修め身を立てるという希望を抱く。

'It [=Christminster] is a city of light,' he said to himself.

'The tree of knowledge grows there,' he added a few steps further on.

'It is a place that teachers of men spring from and go to.'

'It is what you may call a castle, manned by scholarship and religion.'

After this figure he was silent a long while, till he added,

'It would just suit me.' (49-50)

「あれは光の都だ。」と彼は独り言を言った。

「知恵の木があそこには生えている。」と彼は2、3歩さらに行って付け加えた。

「人間を教える人々が生まれ出て、また集まる場所なのだ。」

「学問と宗教で防御された城と言ってもよい所なんだ。」

このたとえを呟いてから、長い間沈黙していたが、最後に彼はこう付け加えた、

「あそこはまさしく僕にふさわしい所だろう。」

「知恵の木」(the tree of knowledge)の生えている「光の都」(a city of light)クライストミンスターには、言うまでもなく「エデンの園」(the garden of Eden)のイメージが与えられている。その「光の都」が彼にとって最もふさわしい場所であるとの思い込みは、彼が理想と現実に引き裂かれることを既に暗示しているが、その思い込みは同時に、ちょうどデスの場合と同じように、彼を生かそうとすべく身体の内部から湧き上がってくる生命力、いわば内なる自然の力が育むものに他ならないのである。あるいはまた言い換えれば、それは、『帰郷』のクリム・ヨーブライトを突き動かした「抑えがたい新しきもの」(the irrepressible New)¹¹⁾でもある。自分は必要とされない人間であるとの思い込みに対して、自分と一体的な樂園の世界においてならば、自分を生かすことができるのだという¹²⁾、相反した思いをジュードは抱くが、そのことが、彼が内部において、自己否定と自己肯定の両極端に引き裂かれていることを表している。ハーディが初版に付した序文の中で、「肉と霊との間に遂行された凄まじい戦い」(a deadly war waged between flesh and spirit, Preface to the First Edition, August 1895)と述べたものは、単に性の問題だけでないことは明らかであろう。

III

ジュードが強い疎外感を抱いていたメアリグリーン土地には、彼には気付くことのできない「連想」(associations, 38)、つまり記憶に満ちた歴史というものが遍在している。その彼や同時代の人間たちを包み込んで押し流してゆく歴史的な時間、クロノス的な時間がこの作品には一貫して流れており、その時間の流れが、ひとつの巨大な存在としてジュードの前に立ちはだかるといってもよい。

この作品の冒頭から窺えることは、単調に流れてゆくこのスケールの大きな、歴史的な時間、クロノス的な時間を背景として、人間の営みが持つ刹那さというものが、人の移動によって表されていることであろう。先生の Phillotson がメアリグリーンを去り、その後任として新しい先生がすぐに到着するという交代劇に、ジュードの感傷を交えた、物語冒頭の場面は、村の古さ、あるいはそこに住む人間たちの記憶をはるかに超える古さに対して、人間の営みというものがいかにはかなく流動的であるかを物語っている。そのはかない流動的な人間の営みが、クロノス的な時間の流れの中において、様々な出来事の継起を生成してゆく。そしてその生成し継起する出来

事に対応して、ジュードやアラベラ、スーたちの心理が変容してゆくのであり、ハーディはその様を観察者、「年代記編集者」(the chronicler, 407)として忠実に描き出しているのである。

「大人になりたくない」との思いを抱いていた11歳のジュードも、時間の流れとともに成長してゆかざるを得ず、やがて青年となる。学問への道を夢見る青年ジュードの前にアラベラが出現するが、そのふたりの出会いは、道を歩くジュードと川の流れて豚の臓物を洗っているアラベラという形で成される。

In his deep concentration on these transactions of the future, Jude's walk had slackened, and he was now standing quite still, looking at the ground as though the future were thrown thereon by a magic lantern. On a sudden something smacked him sharply in the ear, and he became aware that a soft cold substance had been flung at him, and had fallen at his feet.

A glance told him what it was — a piece of flesh, the characteristic part of a barrow-pig, which the countrymen used for greasing their boots, as it was useless for any other purpose. Pigs were rather plentiful hereabout, being bred and fattened in large numbers in certain parts of North Wessex.

On the other side of the hedge was a stream, whence, as he now for the first time realized, had come the slight sounds of voices and laughter that had mingled with his dreams. He mounted the bank and looked over the fence. On the further side of the stream stood a small homestead, having a garden and pig-sties attached; in front of it, beside the brook, three young women were kneeling, with buckets and platters beside them containing heaps of pigs' chitterlings, which they were washing in the running water. One or two pairs of eyes slyly glanced up, and perceiving that his attention had at last been attracted, and that he was watching them, they braced themselves for inspection by putting their mouths demurely into shape and recommencing their rinsing operations with assiduity. (61-62)

こうした未来の段取りを取り決めることに夢中になっていたのも、ジュードの足取りは自然とのろくなり、とうとうすっかり立ち止まって地面を見た。そこには、あたかも幻灯によって未来が投影されているようであった。突然、何か彼の耳にぴしゃりとあたった。気がついてみると、何か柔らかい冷たいものが彼に投げつけられて、

足下に落ちたのだった。

一目で彼にはそれが何かわかった—それは一片の肉片で、去勢豚の例の部分だった。それを地方の人々は、他の役には立たないので靴の脂に使っているものであった。豚はこの付近にはかなり多く、北ウェセックスのある地方ではたくさんの豚が飼育され太らされていた。

生け垣の向こう側には小川があった。今初めて気がついたのだが、彼の夢に混じって聞こえたあのかすかな話し声と笑いはそこから来たのであった。彼は土手に登って垣越しに眺めた。川の向こうに、菜園と豚小屋のある小さい農家があった。その前の小川のそばで、3人の若い娘たちがひざまづいて、豚の食用小腸を山盛りにしたバケツと大皿をそばに置いて、それを流れの中で洗っていた。1、2対の眼がずるそうにこっそりと見上げた。そして、男の注意がとうとう引きつけられて、自分たちをじっと見ていることを知ると、娘たちは慎ましく口を結んで、再び一心にすすぎ洗いを始め、さあ見てくださいといわんばかりに身を構えた。

ジュードが歩いている道も、娘たちが臓物を洗っている川の流れも、流転を象徴し得ることを考えれば、それぞれ流れる時間の中において、ジュードとアラベラとは偶然に巡り会ったということになる。そして、生け垣を越えて娘たちを眺め、さらに声を掛けるという行為によって、その出会いというものが、ジュードの中に決定的な変化を生み出すことになる。ここでの出会いが、ジュードの心の中において「進展」(evolution)を起こし新たな局面を生成するのである。

ジュードとアラベラとの関係には、常に動物のイメージが付きまとっている。アラベラは「完全で実質的な雌の動物」(a complete and substantial female animal, 62)として登場し、雄としてのジュードを「獲物」(game, 70)として捕らえようとするのである。去勢豚のペニスを投げつける行為(Part1, chap.6)、逃げ出した豚をふたりで追いかけてながらの恋愛遊戯(Part1, Chap.8)、コーチン種の鶏の卵を胸の谷間に抱いて孵卵させるアラベラの行為等(Part1, Chap.8)、アラベラには常に動物のイメージが重ね合わされている。このアラベラと関わり合うことで、ジュードの中にある動物性というものが浮かび上がってくる。そして彼に潜むその動物性と、学問の道を目指すという高邁な望みが表す精神性とが、ジュードの中において拮抗し合うことになるのである。

アラベラに対して何ら精神的な高揚を感じることが出来ず、むしろ自分と共通するものを持たないために、彼女に軽蔑すら抱いていながらも彼女と関わらざるを得ない、彼を内面から突き動かす動物性、それに関わる彼の道徳性、さらに、後のスーとの関係による倫理性、そうしたもの

すべてが同じ組上に置かれてしまうことになり、それによって人間存在というものをいっただう捉えるかという、かなりラディカルな問題提起がなされることになるってよい。こうしたジュードとアラベラの関係の描き方を見ると、そこでは人間と動物との境界が極めて希薄になっているとしか言いようがないように思われる。こうした点にも、ダーウィニズムの影を認めることが出来ようが、ハーディが問題として提起しているのは、性の問題としてクローズアップされてくる人間の内面に潜む動物性というものであり、それによって危うくなる動物との境界であろう。

進化という概念で、単細胞の生命体から高等生物である人間に至る過程を、進化の系統樹で表そうとしたダーウィニズムは、クロノス的な時間の流れに、種の変容なり異種間の融合を内在化させている。それ故に、ダーウィニズムによって捉えられた人間というものは、動物性を、太古からの時間の流れの凝縮された記憶として、肉体の中に内在化させているといえるだろう。太古から繰り返し営まれてきた動物としての生の営みが、DNAに記述された太古の昔からの凝縮された記憶である遺伝情報として、一個の人間の限られた生のスパン内において半自動的に呼び覚まされるのである。そして、その記憶に支配されて暗黙のうちに遂行されようとする人間の行動は、煎じ詰めれば過去の反復的な行動にすぎないとも言える。テスが、歴史というものを説く Angel Clare に対して、過去の歴史を紐解いて、自分と同じ生き方をした人間の存在を知ったからといって何の意味もないと反論するが、そのテスの言葉は、実は、盲目的に、太古からの過去の記憶を、短い生のスパン内に繰り返している人間の存在を、極めて鋭く穿ったものなのである。

‘Sometimes I feel I don’t want to know anything more about it [=history] than I know already.’

‘Why not?’

‘Because what’s the use of learning that I am one of a long row only — finding out that there is set down in some old book somebody just like me, and to know that I shall only act her part; making me sad, that’s all. The best is not to remember that your nature and your past doings have been just like thousands’ and thousands’, and that your coming life and doings ’ll be like thousands’ and thousands’.’¹³⁾

「ときどき、わたしは、歴史についてはこれまでに知っていることで沢山、もうそれ以上何も知りたくないって思うんです。」

「どうして知りたくないの？」

「だって、自分が長い列の中のひとりに過ぎないってことを知っても、何の役に立

つでしょうか？一何かの古い本の中に、誰かわたしそっくりの人のことが書き留めてあるのを発見して、わたしもただその人の役を演ずるだけなのかしらと思うと、悲しくなってくるんです。それだけですわ。自分の性質や、自分が過去にしてきたことが、ほかの幾千幾万の人々とそっくり同じだったとか、将来の自分の人生も、なすことやすることも、幾千幾万の人々と似たようなものだろうとか、そんなことは忘れてしまうのが一番ですわ。」

ジュードはアラベラの奸計にはまり、彼女との結婚に踏み切る。ジュードはアラベラによって彼の中にあつた性の衝動を目覚めさせられ、その衝動に支配されてしまうのである。その意味で、アラベラがジュードに投げつけた去勢豚のペニスほど象徴的なものはあるまい。そのペニスを投げつけるアラベラの動機は、夫として申し分ないと思われる彼を何とかして自分のものにするものである。イーグルトンに代表されるマルクス主義批評からすれば、社会的に固定した底辺の階層を離脱し上層によじ登ろうとするジュードは、アラベラの家族が代表する労働者階級の農民層に誘引され引き留められるといってもよいだろう¹⁰⁾。

「雌の動物」アラベラによって示される、動物の世界におけると同様の、優良な雄の捕獲競争は、人間が作り上げた伝統的な社会の中においては、結婚という制度によって確立される夫婦という単位、そしてそれによって形成される家庭という単位を達成しようという願望に他ならない。アラベラはジュードを夫として捕獲し、自分はその妻となって、社会を形成する1単位になろうと考えているのである。そのこと自体には何の問題もあるまい。男が自分に都合のよい女をつかまえ、女が自分に都合のよい男をつかまえるということは、古来より、特に農村地帯ではおおらかに行われてきたことであつて、それは『森林地の人々』(*The Woodlanders*)にも土俗的な風習として描かれているものであり¹¹⁾、テスの母親がテスに与える忠告にも表されている¹²⁾。テスが悲劇性を強めているのは、テスが社会的な道徳に囚われ自分を律するからに他ならない。男と女がそれぞれ相手を捕獲し、捕獲されることを、社会的に容認しているとでもいえる、結婚という制度、この夫婦という形式、家庭という形式へのこだわりは、ジュードにもスーにも常につきまとうものである。そしてそれが、自由でありたいと思うふたりを苦しめるものでもある。だが、それは見方を変えれば、適者生存、弱肉強食が姿を変えたものに過ぎず、ダーウィンの世界での営みに他ならないであろう。

ジュードやスーがこだわり、そのために苦しむざるを得ないのは、夫婦や家庭というものを最小の単位として、人間が作り上げている社会の中で、長い時を経て築き上げられてきた制度や伝

統あるいは因襲というものが、ジュードやスーの道德観を外から規範していると同時に、ふたりの中に内在化されて、内部からも規範として働いているからなのである。社会の中に広がっている伝統的な考え方や慣習、因襲というものは、長い歴史的な時間の流れの中において、目に見えぬ一定の様式と規則が定着し確立したものと見なすことが出来よう。ジュードの、そしてスーの生の問題は、社会の中に生きる一個人として従わなければならない社会の慣習や因襲と、それを内在化させながらも、ひとりの人間として自由な生き方をしたいという願望との、果てしない葛藤の問題でもある。

IV

アラベラが口にする、「出来たものは仕方がない」(What's done can't be undone, 85)という言葉は、時間の流れの不可逆性を言い得たものである。前述したように、『非常手段』によってハーディが模索し探り当てたと思われる創作の方法は、不可逆的な時間の流れに沿った物語の展開、そしてその展開によって示される、現実に対する不可逆性の認識であったとあってよい。アラベラと結ばれたジュードは、その結婚をたとえ離婚によって法律上解消しようとも、結婚したという「過去」は拭い去ることはできないのである。彼がアラベラに付きまといられる理由はそこにある。アラベラという存在は、彼の個人的な「過去」の権化であり、伝統や因襲という「過去」の亡霊とともに、彼の現在に絶えず現れて、彼の現在に対して何らかの変異を起こさせるのである。ジュードが、クライストミンスターにいるという、まだ会ったこともないスーのそばに行くことも、そして肉体を解脱した精霊のような存在と思われるスーに、抑えがたく引き寄せられるのも、アラベラとの「過去」が反動として大きく作用していることは容易に察しがつく。ジュードが対峙しなければならないものの正体は、その個人的な「過去」なのであり、その個人的「過去」を飲み込んでゆく、因襲や慣習という巨大な「過去」の総体、つまりは社会全体なのである。

スーは、アラベラと対照的な女として描かれているが、伝統や因襲の束縛から逃れて自由に生きたいと思う彼女は、いわば時代を先取りした存在と見なすことが出来るだろう。このスーが、ハーディも意識していた1880年代から90年代にかけて多く見られた、いわゆる「新しい女」(the new woman)のひとりであることには間違いあるまい¹⁷⁾。こうした、社会の規範からはずれて自由に闊達に生きようとした女たちのひとりとしてスーを捉えることは出来るが、その自由奔放さが彼女をファム・ファタール化し、彼女に関わるジュード、大学生、フィロトソンたちを翻弄し破滅に向かわせるのである。そのスーに惹かれ翻弄されるのは、スーのその自由奔放さにあ

るというのではなく、むしろ彼女の存在によって、自分の中に潜む自由奔放さへの潜在的な願望というものが呼び覚まされるからに他あるまい。「過去」に支配された現在に生きる人間として、彼女と関わる男たちは、その身に染みついた伝統的な考え方、因襲的な考え方に従って彼女を妻にしようとする。自由奔放に生きる彼女を、伝統的な社会における妻に仕立て上げようとするのである。しかしながら、ジュードも、彼女と婚姻を結ぶフィロットソンも、彼女の説く人間としての自由というものに触発されざるを得ない。それ故に、そのあおりとして、フィロットソンは屈辱を忍び、ジュードは彼女との結婚を引き延ばして不遇を忍ばなくてはならないのである。

スーは、ジュードが以前から考えていたような性感情の欠けた女ではないことを、自ら否定することにより¹⁸⁾、アラベラと対立する女として、アラベラ以上に女の性を発揮しジュードと結ばれる。スーも、アラベラと同じように、男を惹きつけ捕獲したいという願望を持っており¹⁹⁾、その本質においては、アラベラと同じなのである。しかしながら、そのスーが考える女というものの存在は、伝統的な女性観を遙かに超えたものである。

Half an hour later they all lay in their cubicles, their tender feminine faces upturned to the flaring gas-jets which at intervals stretched down the long dormitories, every face bearing the legend 'The Weaker' upon it, as the penalty of the sex wherein they were moulded, which by no possible exertion of their willing hearts and abilities could be made strong while the inexorable laws of nature remain what they are. They formed a pretty, suggestive, pathetic sight, of whose pathos and beauty they were themselves unconscious, and would not discover till, amid the storms and strains of after-years, with their injustice, loneliness, child-bearing, and bereavement, their minds would revert to this experience as to something which had been allowed to slip past them insufficiently regarded. (160-161)

それから半時間後、彼らはみんな仕切られた小寝室で寝た。その優しい女らしい顔は長い寮室に間隔を置いて取り付けられているぎらぎら輝くガス灯の方に向けられていた。どの顔にも、彼らが生まれながらに型どられている女という性の罰として「弱き者」という銘が刻まれている。そして仮借するところのない自然の法則がそのまま変わらない限り、いかにやる気ある心と才能を尽くして努力してもその弱さを強くすることはできないのである。彼らは、美しく、暗示に富み哀れを誘う光景を呈していたが、その哀れ深さや美しさを、彼ら自身は意識していないし、また、将来も発

見しないであろう。不当な扱い、淋しさ、出産、死別などの嵐や重圧に揉まれたあげくに、彼らの心は、それまでは十分に留めることなく迂闊に見逃していたことを思い出すかのように、今のこの経験を思い出すのである。

上掲の引用に見られる「弱き者」(The Weaker)は、女というものに対する伝統的で因襲的な考え方であるが、その考え方に対して「イシュマエル人」(The Ishmaelite, 158)のごとく反発しようとするのがスーの実体であるといつてよい。旧弊で因襲的な考え方に反発し抵抗しようとするスーは、現在を超えて未来を体現し、同時にまた、ジュードやフィロットソンの内部にあるものと親和し手を結んでいるのである。それ故、ジュードはスーとの正式な結婚を引き延ばすのであり、法律上の夫であるフィロットソンも、妻を殴り飛ばすというような旧弊な夫としての手段は執らず、外聞の悪さを忍びながらもスーの自由を尊重するのである。

しかしながら、ジュードとアラベラとの間に生まれた、「時爺や」(Little Father Time, 293)という綽名しか持たぬ子供がスーの前に出現し、スーは破滅へと追いやられてしまう。正式な結婚もしないでふたりの子供をもうけ、さらに身ごもっているスーたちを見る世間の冷たい仕打ちに、「時爺や」は、そのふたりの子供を殺したあげくに自らも命を絶つという行為を取って、スーを激しく苦しめ、彼女を法律上正式な夫であるフィロットソンのもとに帰らせるのである。時代を超え未来を先じたかに見えたスーは、未来を担うはずの子供によって、過去の旧弊な世界、因習の世界へと逆戻りさせてしまうのである。子供の綽名である「時爺や」は、その意味で極めて象徴的であるといえる。³⁾

V

結び合おうとしながらも結局は離ればなれとならざるを得なかったジュードとスーは、不仲であったという両親の過去にいわば規定されているといつてもよい。本質的には何ら関わりもないはずの両親の「過去」が、彼らの現在に影のように及んでいるのである。「結婚には不向きな血筋だ」という大伯母の言葉にはまったく何の根拠もないはずであるが²⁰⁾、結婚を意識し、結婚という形式にこだわらざるを得なかったふたりは、ある意味でその言葉の呪縛を受けているのである。この作品に、題辞として掲げられた、「文字は殺す」(The letter killeth)という言葉は、言葉というものが持つ呪縛の力を表していると考えてよからう。ジュードがひたすら夢見た学問の世界は、いふなれば過去からの言葉の集成に他ならない。学問の都クライストミンスターは、亡霊の

ような言葉の呪縛の象徴であるともいえる。黒ずみくすんだクライストミンスター描写は、一貫してそのイメージで覆われており、ジュードが思い描いていた「光の都」では決してないのである。この「光の都」に初めて足を踏み入れたのが夕暮れ時であり、月のない夜にこの都を歩き回り、古今の学者や詩人たちの歩き回る幻想にふけるジュードの姿ほど皮肉に満ちたものはあるまい(Part2, Chap.1)。

病に伏したジュードは、この「光の都」で、舞い戻ってきたアラベラに看病されながら暮らすが、アラベラが「記念日」の行列の見物に出かけた間に、人々のはやし立てる声と唱和するがごとく「わが生まれし日は滅び失せよ」と、呪詛の言葉を吐きながら息絶える。

‘Ah — yes! The Remembrance games,’ he murmured. ‘And I here. And Sue defiled!’

The hurrahs were repeated, drowning the faint organ notes. Jude’s face changed more: he whispered slowly, his parched lips scarcely moving:

‘Let the day perish wherein I was born, and the night in which it was said, There is a man-child conceived.’

(‘Hurrah!’)

‘Let that day be darkness; let not God regard it from above, neither let the light shine upon it. Lo, let that night be solitary, let no joyful voice come therein.’

(‘Hurrah!’)

‘Why died I not from the womb? Why did I not give up the ghost when I came out of the belly? . . . For now should I have lain still and been quiet. I should have slept: then had I been at rest!’

(‘Hurrah!’)

‘There the prisoners rest together; they hear not the voice of the oppressor. . . . The small and the great are there; and the servant is free from his master. Wherefore is light given to him that is in misery, and life unto the bitter in soul?’ (408)

「ああーそうだ！記念日の競技だ」彼は呟いた。「それなのに僕はこんなところにいる。そしてスーは汚されて！」

(フレー！)

フレーフレーの声が繰り返されて、オルガンのかすかな調べは消されていた。ジュ

一丁の顔はさらに変わった。彼はゆっくりと小声で呟いた。熱で乾いた唇がわずかに動くだけだった。

「私の生まれた日は滅び失せよ、男子胎に宿れりと言った夜も」

(フレ－！)

「その日は暗闇であれ。神よ天上よりそれを見給うな、光もそれに差し込めぬように。見よ、その夜は孤独であれ、嬉しき声も聞こえることなかれ。」

(フレ－！)

「なぜ私は腹より生まれ出て死ななかったのか？なぜ腹から出たときに亡霊とならなかったのか？・・・そうであったならば今、私は静かに横たわっているであろうに。私は眠っていたであろうに、安らいでいたであろうに！」

(フレ－！)

「かしこでは囚われ人は共に安らいで、威圧するものの声を聞くこともない・・・小さき者も偉大なる者もそこにはおり、しもべは主人から解放たれている。なにゆえ、苦難にある人に光が与えられ、魂の苦しむ人に命が与えられるのか？」

その呪詛の言葉は、少年のジュードが感じていた疎外感が究極までに凝縮されたものであり、また、名前すら付けてもらえなかった彼の子供、後に彼と同じ名前でジュードと呼ばれる「時爺や」が口にした言葉、「僕は生まれてくるべきじゃなかったんだね？」(I ought not to be born, ought I?, 341)、そして鉛筆で紙切れに書かれた遺書の言葉、「僕たちは数が多いのでやりました」(*Done because we are too many*, 345)と繋がるものである。

人間として存在を始めながら、流れゆくクロノス的な時間の中で、その存在したという事実を呪詛しながら息絶えるジュードの姿は、夥しい数の、生まれては死んでゆく人間たちの紛れもない実像かもしれない。ジュードは、疎外感を持って自意識に目覚め、自己を実現してくれる自分と一体的な世界を求めて各地を転変とする。それはもちろん時間の流れに沿って進行してゆくものであり、出会いと出来事によって、そのジュードの心理に「進展」を起こさせる。しかしながら、究極的には、ジュードは、大伯母の言葉に象徴される「過去」に支配され、同時に「過去」の集成されたものである因習や旧弊な考え方に支配され屈服されてしまったのだといえるだろう。そのジュードが、この小説のヒーロー、主人公としての存在感を持ち、われわれの胸を打つのは、彼が「日陰者」(the obscure)としてのマイナスのイメージを強力に反転させるからであろう。「時爺や」が名前のない存在であったように²¹⁾、「日陰者」の存在であるジュードも、‘the obscure’

が高じるならば、本来名無しとなってしまうべき者である。固有名詞の「ジュード」に「日陰者」と付ける措辞は、その矛盾した言葉の結びつきとその効果によって、逆にジュードに、大きな存在感を持たせて強く迫ってくるのである。

-
- 1) テキストは Hardy, Thomas. *The New Wessex Edition, Jude the Obscure*. London: Macmillan, 1975 を使用。本文中の引用はすべてこの版に依る。
 - 2) “The effect of all this [attack] on Hardy was, in his own words, to cure him completely of further interest in novel-writing. But whether a major novelist really stops writing simply as a reaction to public opinion is surely doubtful.” ‘Introduction’ by Terry Eagleton to *The New Wessex Edition Jude the Obscure*. London: Macmillan, 1975.
 - 3) George Meredith は、ハーディの幻となった処女作『貧乏人と淑女』(*The Poor Man and the Lady*) を読み、社会小説ではなくてもっと「純粹に芸術的意図」(a purely artistic purpose)と「もっと複雑なプロット」(a more complicated ‘plot’)を持つ小説を書くべきだと忠告を与えている。Cf. Hardy, Florence E. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. London and Basingstoke: Macmillan, 1983: 62.
 - 4) この点で、ハーディは、『非常手段』以来『日陰者ジュード』に至るまで扇情小説を念頭に置いて創作していたことが窺えるかもしれない。
 - 5) Hardy, Florence E., 204.
 - 6) “As a young man he had been among the earliest acclaimers of *The Origin of Species*.” Hardy, Florence Emily. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. London: The Macmillan Press Ltd., 1975: 153.
 - 7) Cf. Draper, R. P. ‘Hardy’s Comic Tragedy: *Jude the Obscure*’, Draper, R. P. (ed.). *Thomas Hardy: The Tragic Novels*. London and Basingstoke: Macmillan, 1991: 233-248.
 - 8) “moral strength, esp. if highly developed or evident.” *C.O.D.*
 - 9) 『日陰者ジュード』は、*Harper’s New Monthly Magazine* に1894年12月から1895年11月まで連載されたが、最初‘The Simpletons’ と題され、2回目の連載から‘Hearts Insurgent’ に

変更された。この間の事情については、Purdy, Richard L. *Thomas Hardy: A Bibliographical Study*. Oxford: At the Clarendon Press, 1979: 87 を参照。

10) 『ダーバヴィル家のテス』と『日陰者ジュード』は、人物設定が裏返しとなっており、両作品には緊密な関係があるが、そこにまたハーディのラディカルさが表れている。Cf. 福岡忠雄. 『虚構の田園—ハーディの小説—』。京都：あぼろん社、1995年：82-85.

11) Hardy, Thomas. The New Wessex Edition, *The Return of the Native*. London: Macmillan, 1974: 36.

12) ジュードは孤児であり、親、特に母親がいないということが、彼の母性願望として楽園の世界への希求となって顕れていると見なすことは可能である。Cf. ヤコービ、マーリオ. 『楽園願望』。東京：紀伊国屋書店、1988年：31-37.

13) Hardy, Thomas. The New Wessex Edition, *Tess of the d'Urbervilles* (paperback), 1975: 165.

14) Cf. 'Introduction' to *Jude the Obscure*.

15) *The Woodlanders*, Chap. 20.

16) *Tess of the d'Urbervilles*, Chap. 31.

17) *Jude* に付せられたハーディの1912年の追記参照。

18) "I am not a cold-natured, sexless creature, . . ." 280.

19) ". . . that inborn craving which undermines some women's morals almost more than unbridled passion — the craving to attract and captivate, regardless of the injury it may do the man — was in me; and when I found I had caught you, I was frightened." 361.

20) ". . . 'Jude, my child, don't you ever marry. 'Tisn't for the Fawleys to take that step any more. . . ." 38.

21) "' . . . But what were you christened?' / 'I never was.'" 293.

『恋の霊』 (*The Well-Beloved*, 1897)

I

Thomas Hardy の『恋の霊』 (*The Well-Beloved*, 1892, 1897)¹⁾ は、プラトニズムが色濃く表れた作品で、ハーディのこれまでの作品とはかなり趣を異にしているといえるだろう。『日陰者ジュード』 (*Jude the Obscure*) が、ハーディが小説の執筆を断念する作品となってしまったのは周知の通りであるが、単行本としての発表が『日陰者ジュード』以降となったこの作品が、『ダーバヴィル家のテス』 (*Tess of the d'Urbervilles*) の頃から書かれて連載で発表されていたことを考えれば、それらふたつの作品と通ずるものを持っているのは当然とも言える²⁾。同時にそのふたつの作品ばかりでなく、それまでの作品をある意味では昇華したもので、あるひとつの境地ともいえそうな域に達している嫌いがある。だが、この作品の結末に見られるものが果たしてハーディが意図していたものかは多少疑問が残る。というよりも、それ故にこの作品がその世界を解き放つことによって、新たな進展をもたらすのかもしれない。

ハーディがプラトニズムに関心を抱いていたことは、『恋の霊』が単行本として出版された際に付せられた序文や当時の手紙から知ることができるばかりでなく、それ以前に発表されている「小説の科学」 (*'Science of Fiction'*, 1891) においても、そうした彼の関心の傾向を窺うことができる。

'Not only was it published serially five years ago but it was sketched many years before that date, when I was comparatively a young man, and interested in the Platonic Idea, which, considering its charm and its poetry, one could well wish to be interested in always. . . . There is, of course, underlying the fantasy followed by the visionary artist the truth that all men are pursuing a shadow, the Unattainable, and I venture to hope that this may redeem the tragi-comedy from the charge of frivolity. . . .'³⁾

「これは5年前に連載で発表されたばかりでなく、それよりも何年も前に断片を書き留めていたものである。その頃、私はまだ比較的若く、プラトニズムの考えに興味

を持っていた。その魅力と詩的な力というものを考えれば、当然常に興味を抱かざるを得ないものであろう。・・・もちろん、幻影を見る芸術家が追う幻想の下には、誰もが影を、すなわち「手に入れることができないもの」を追求しているという真実が潜んでいる。それ故、私はあえて、軽薄だとのそしりに対して、このことがこの悲喜劇を償ってくれるものと期待したいと思うのである。・・・」

Once in a crowd a listener heard a needy and illiterate woman saying of another poor and haggard woman who had lost her little son years before: "You can see the ghost of that child in her face even now."

That speaker was one who, though she could probably neither read nor write, had the true means towards the "Science" of Fiction innate within her; a power of observation informed by a living heart.⁴⁾

あるとき、人混みの中で、貧しい無学な女が、数年前に小さな息子を亡くしたあわれな貧しい、やつれた女のことを語っているのを耳にした者がいた。「今でもあの人の顔の中に、死んだあの子の影が見えるわよ。」

それを話した女の人は、多分読むことも書くこともできはしないだろうが、生まれながらに内に、小説の「科学」に向かう、真の手段を持ち合わせていたのである。それは、生きた心によって教えられる観察の力である。

こうした前後の状況を考えてみる時、『恋の霊』という異色の作品を、Hillis Millerが指摘するように、ハーディの小説理論が具体化されたものと捉えることも可能であろうが⁵⁾、それよりもまず『非常手段』(*Desperate Remedies*)から一貫しての時間の問題から眺めてみると、プラトニズムと関連して興味深い側面が浮かび上がってくる。それは、時間によって変容する外面と内面の問題、そしてその内面と外面が求め合う他者との関係という通路、そして外面と内面との乖離、すなわち肉体と精神の乖離の問題である。『恋の霊』の主人公は彫刻家であるが、彫刻家というものが、その芸術上のアイデアを彫像として具象化し形象化する者であることを考えれば、プラトニズムと関連して非常に興味深いといえるのである。ハーディの作品の中でも、たとえば、『塔上の二人』(*Two on a Tower*)の、Lady Constantineの死に重ねられる大理石の彫像のイメージ、そして短篇「グリーブ家のパーバ

ラ」(‘Barbara of the House of Grebe’)の Edmond Willowses を象った大理石の彫像、そうしたイメージと、この作品の主人公である彫刻家とを結びつけてみると、この作品はある意味でひとつの頂点に達していることも理解できるだろう。

『塔上の二人』において、3年ぶりに帰郷した Swithin St Cleeve は、塔の上で10歳年上のコンスタント夫人に再会した時に、彼女の老いの影を帯びた姿に驚いてしまう。彼が胸に抱いていたコンスタント夫人の姿は、別れる前の姿のままに彼の心の中に停止され、永遠化されていたのである。

Yes; he was shocked at her worn and faded aspect. The image he had mentally carried out with him to the Cape he had brought home again as that of the woman he was now to rejoin. But another woman sat before him, and not the original Viviette.⁶⁾

そう、彼は彼女のやつれて色あせた様子にショックを受けた。彼が心の中に抱いてケープにまで運び、そして持ち帰った彼女の姿は、いま彼が面と向かわねばならない姿と同じもののはずであった。しかし、目の前には別の女が、あの昔のヴィヴィエットとは違う女が座っているのだった。

再会の喜びの激しさが原因で、スイジンの腕の中に抱かれて息を引き取るコンスタント夫人は、死によって、その肌に白い大理石の色合いを帯びてゆくのであるが、この大理石の彫像のイメージは、ちょうど「グリーブ家のバーバラ」における大理石の彫像のように、スイジンの心の中で、コンスタント夫人の姿が永遠化されることを示しているといつてよい。

A wave of whiteness, like that of marble which had never seen the sun, crept up from her neck, and travelled upwards and onwards over her cheek, lips, eyelids, forehead, temples, its margin banishing back the live pink till the latter had entirely disappeared.⁷⁾

波のうねりのような白さが、ちょうど日の光を見たことがない大理石のような白さが、彼女の首に沿って上の方に広がっていった。そして次第に、ほほや唇、まぶた、額、こめかみの方へと上がってゆき、その境が生氣のあるピンク色の背後に消えてゆき、

そのピンク色はついに完全に消えてしまった。

スイジンとコンスタンティン夫人との年齢差は、Jocelyn Pierston と Avice の娘や孫との大きな年齢差に繋がるものでもある。その年齢差、つまり時間の隔たりは、肉体上の年齢と精神上的の年齢との食い違いということになり、さらにアイデアと実体としての形象との隔たりにつながってゆく。そしてその最たるものが、「グリーブ家のバーバラ」が描き出したものといえるだろう。

比類ないほど美しい青年 Edmond Willowes を象った大理石の彫像は、火傷を負ったために「人間の遺物」(human remnant)、「人体標本」(*écorché*)⁸⁾ さながらと化したエドモンドに代わり、バーバラを魅了して虜にする。バーバラは再婚した夫 Lord Uplandtowers の目を盗んで、夜な夜なその彫像を抱き睦言を掛けるのである。大理石の彫像は、今はもうこの世にいないかつての美しいエドモンドを思い起こす媒介なのであって、バーバラは、観念の世界においてエドモンドとの繋がりを一方的に可能としているのである。そのバーバラの秘密を知り、彼女に対する嫉妬の炎を燃やしたアップランドタワーズ卿は、大理石の彫像に細工を施し、「人間の遺物」、「人体標本」と化したエドモンドをそれに忠実に再現する。変容を施したその彫像をバーバラに見せつけ、彼女に精神上的の異変を引き起こさせて、夫婦である自分たちの繋がりを、いわば暴力的に確立するのであるが、そうした一連の出来事によって示される、男と女の繋がりの脆さ、そして男と女がいとも簡単に繋ぎ替えられてしまう非情さを、ハーディは、その作品において冷徹に描き出しているのである。

『ダーバヴィル家のテス』において、Angel Clare を苦しめたものは、彼が作り上げていたテスのアイデアと、テスの実像との違いであった。

‘I thought, Angel, that you loved me — me, my very self! If it is I you do love, O how can it be that you look and speak so? It frightens me! Having begun to love you, I love you for ever — in all changes, in all disgraces, because you are yourself. I ask no more. Then how can you, O my own husband, stop loving me?’

‘I repeat, the woman I have been loving is not you.’

‘But who?’

‘Another woman in your shape.’

She perceived in his words the realization of her own apprehensive foreboding in former

times. He looked upon her as a species of imposter; a guilty woman in the guise of an innocent one.⁹⁾

「エンジェル、あなたは私を愛していらっしゃるものと、そう思っていました—わたしを、ありのままのこのわたしを！もしもあなたの愛してくださっているのがこのわたしなら、どうしてそんな顔をなさったり、そんな口の利き方をなさったりできるんですか？こわいわ！あなたを愛し始めたからには、わたし、あなたをいつまでも愛し続けます—何が変わろうとも、どんな辱めを受けようとも、だって、あなたはどこまでもあなたなんですもの。それ以上は望みません。なのにあなたはなぜ、ああ、わたしの夫だというのに、どうしてわたしを愛さなくなるなんてことがおできになりますの？」

「繰り返すけれど、ぼくがずっと愛してきたのはきみじゃない。」

「じゃ、だれなのですか？」

「きみの姿かたちをした別の女だ。」

その言葉を聞いて、彼女は前に懸念した覚えのある虫の知らせが、今現実のものとなったことを悟った。彼は自分のことを、詐欺師のような人間、罪のない女の仮面をかぶった罪深い女と見なしているのだ。

エンジェル・クレアの苦悩は、彼が田舎の酪農場に見出したテスに対し、そのテスの姿を見さらに彼女を知ることにより創り上げていた汚れない清純なテスというアイデアと、そのアイデアから大きく逸脱した、過去にまみれ汚れたテス、実体としてのテスとのギャップに起因しているのである。クレアが見ていたものは、肉体を持つ実体としてのテスを媒介として、その彼方にあるアイデアとしてのテスなのであった。結婚によって繋がれたいわば通路とでもいうべきものが、クレアが考えていたのとは違う相手との通路となってしまったといえるだろう。アイデアとしてのテスとではなく、過去にまみれた肉体を持つテスなのである。この時のクレアに、アイデアと実体との乖離を解消させることは難しいが、テスから過去の告白を聞かされたクレアは、その夜、夢遊病患者のように、テスを抱きかかえて外に運び出し、独り言をつぶやきながら石の棺の中に彼女を横たえる。

‘My wife — dead, dead!’ he said.

.....
..... Against the north wall was the empty stone coffin of an abbot, in which every tourist with a turn for grim humour was accustomed to stretch himself. In this Clare carefully laid Tess.¹⁰⁾

「ぼくの妻は一死んだ、死んでしまった！」と彼は言った。

.....
..... 北側の壁を背にして、中身の空っぽな、かつての僧院長の石棺が置いてあった。気味悪いユーモアをよるこぶ旅行者なら誰でも、一度はその中に身を横たえてみる石棺だった。この中に、クレアはそっとテスを横たえた。

この場面は、テスであれクレアであれ、過去に囚われて生きざるを得ない人間というものを、ある意味で象徴的に表しているとも言えるだろう。クレアのテスを葬る行為は、「過去」にまみれたテスを葬るということ、すなわち「過去」を葬るということでもある。そして彼の無意識のその行為は、後のテスによるアレク殺害の遠因となっているのである。

こうした点に着目しながら『恋の霊』を讀んでみると、この作品には、アイデアを想起させる媒介となる肉体を持つ実体と、その肉体とアイデアとの乖離の問題が鮮やかに提示されている。それは主人公彫刻家ピアストンが生涯抱える問題でもある。

II

彫刻家ジョスリン・ピアストン(Jocelyn Pierston)には、すでにその名前の響きに「石を穿つ」というアレゴリカルな意味が持たされており、あのピグマリオンの神話を想起させるものとなっている。彼は、自分の理想の女性を「恋の霊」(The Well-Beloved)として、すなわち彼のアイデアとして求めているが、その「恋の霊」はいろんな女性に姿を変えて肉化し、長年にわたって彼を翻弄しているのである。

To his Well-Beloved he had always been faithful; but she had had many embodiments. Each individuality known as Lucy, Jane, Flora, Evangeline, or what-not, had been merely a transient condition of her. He did not recognize this as an excuse or as a defence, but as a fact simply.

Essentially she was perhaps of no tangible substance; a spirit, a dream, a frenzy, a conception, an aroma, an epitomized sex, a light of the eye, a parting of the lips. God only knew what she really was; Pierston did not. She was indescribable. (34)

彼は自分の「恋の霊」にはいつも忠実であった。ところが、それは多くの化身を持ち合わせていた。ルーシー、ジェーン、フローラ、エヴァンジェリンなど、いずれもそれぞれが「恋の霊」のかりそめの姿に過ぎなかった。彼はこれを、口実としても、護身としても認めず、単に事実として認めていた。本質的には、「恋の霊」なんて実体のあるものではないのかもしれない。霊であり、夢であり、熱狂であり、概念であり、香気であり、性の典型であり、目の光であり、わずかに開かれた唇の線なのかもしれない。それが実際に何であるかは、神のみぞ知り給うのである。ピアストンにはわからなかった。言葉では表現できないものなのだ。

幼くして母を失っているピアストンの「恋の霊」の追求は、失われた統一感の回復、母性との一体化による楽園願望であると、ヒリス・ミラーや John Fowles らは指摘している¹⁰⁾。こうした母性原理の支配は、既に『帰郷』(*The Return of the Native*)の Clym Yeobright についても窺うことができるものであるが、それに則った故郷への回帰、もしくは失われた統一感の回復には、当然ながら記憶というものが作用している。

21歳の時、3年8ヶ月ぶりに故郷の「スリンガー島」(the Isle of Slingers)に戻ってきたジョスリン・ピアストンは、幼なじみであるエイヴィス・カロウ(Avice Caro)と出会う。故郷の離脱者であるピアストンは、幼馴染みとの再会、そしてその時に受けた、子供の頃と変わらない彼女の抱擁とキスによって、失われた時間を一気に取り戻す契機になる(Part1,Chap.1)。そこに、「失われていた一体感」(the lost unity)¹²⁾の回復を見ることは容易だろう。そして、一体感の回復には、それにふさわしい場所が必要であり、それが閉ざされた空間となっているのである。

ピアストンが、再会の気まずさを氷解すべくエイヴィス・カロウを訪ねて再会を求めるのは、彼女の家の中においてである。

... and noting her disappearance one day he followed her into the house and onward to the foot of the stairs. (32)

・・・彼はある日、彼女が姿を消したことに気づくと、家の中へと後を追い、さらに階段の下までついていった。

エイヴィスは2階の自分の部屋に閉じこもってピアストンに会うことを避けようとする。それというのも、3年8ヶ月ぶりに再会した時、自分たちがもう子供ではないのだということを忘れて、ついうっかり昔のままに無邪気にキスをしたことを恥ずかしく思ったためである。ここでの彼女の家は閉ざされた空間を成し、彼女の部屋もまた同様に閉ざされた空間となっているが、ここでは、『ラッパ隊長』(*The Trumpet-Major*)の Anne Garland の部屋と同様に¹³⁾、外部からの侵入を阻止するもの、ピアストンの侵入を阻止するものとなっている。恥ずかしさ故にエイヴィスが閉じこもるその彼女の家、そして彼女の部屋は、いわば彼女の幼年期がそのまま保たれている一体的世界であろう。閉ざされた空間というものには、外の空間、外界へと繋がるドアや階段のような何らかの開口部を持っているが、ピアストンがその家に入り、階段の下までゆくことは、彼女のその幼児期から保たれている一体的な世界へと入ってゆき、断ち切られていたその世界との繋がりを持つことを示している。

ピアストンは閉じこもったエイヴィスをドア越しになだめ、一緒に散歩に出かけることに何とか同意させることに成功するのである。

Somehow or other her objections were got over, and though she did not give an immediate assent, she agreed to meet him later in the afternoon, when she walked with him to the southern point of the island called the Beal, or, by strangers, the Bill, pausing over the treacherous cavern known as Cave Hole, into which the sea roared and splashed now as it had done when they visited it together as children. To steady herself while looking in he offered her his arm, and she took it, for the first time as a woman, for the hundredth time as his companion. (33)

彼女の反対をどうにかなだめると、彼女はその場ですぐにとまではいかなかったが、午後後に会うことに同意してくれた。ふたりは、ビール、他郷の人々はビルと呼んでいる島の南端まで歩いて行った。そして、ホウルの洞窟として知られている危険な洞窟の上で一休みした。この洞穴には、子供の頃に、ふたりで一緒に来たときもそうだったが、今日も、海の波が流れ込んでとどろきを上げ、水しぶきを上げていた。覗き込んでいる彼女の身体を支えるために、彼が腕を差し出すと、彼女はそれをとった。大人の女としては初めてで

あり、友達としては百回にもなるのであった。

この場面に登場する「ハウルの洞窟」(Cave Hole)は、ふたりが子供の頃よく訪ねていた場所であることから、ピアストンが幼少時の記憶を取り戻す手掛かりとしては重要なものと考えてよかろう。洞窟は、ちょうど女性の子宮のように、自律的な小宇宙とでもいえるべき閉じられた空間である。しかしながらまた、洞窟は、その構造上、外の空間、外界へと通ずる通路や開口部を持っており、ここでは外に広がる、女を象徴する海へと繋がっているのである。エイヴィスが、久しぶりに帰ってきたピアストンに、まるで子供のように無邪気にキスをしたことが、故郷のスリンガー島でのピアストンの不在を一気に帳消しにしたばかりでなく、幼少時の記憶がまつわるこの場所への散策を通して、ふたりの関係は、子供同士の関係から大人の男と女の関係へと漸次的に変化してゆくことになり、エイヴィスを通じて、ピアストンの過去と現在とが間断なく繋がれることになる。ピアストンの幼児期の一体感は、このエイヴィスによって再現されることになり、彼女の無邪気な態度とその時の姿が、彼の生涯を通じて付きまとうことになるのである。『青い眼』(*A Pair of Blue Eyes*)において、女が男に永続的な印象を与えるのは、ある特定の場所とその時の特別な姿であると述べられているが、ピアストンは、この時のこの場所でのエイヴィスの姿を心の中に定着させ永続化させるのである。

Every woman who makes a permanent impression on a man is usually recalled to his mind's eye as she appeared in one particular scene, which seems ordained to be her special form of manifestation throughout the pages of his memory.¹⁴⁾

男に永続的な印象を与える女というものはすべて、ある特定の場面に現れた姿としてその男の心に思い出されるものである。その姿は、その男の記憶のページ全てにわたって、彼女の特別な姿となるべく運命づけられるように思われる。

ピアストンが、大人の女としてのエイヴィスに初めてキスをするのが、夜の廃墟、「古いホープ墓地」(the old Hope Churchyard, 35)においてである。

In that solemn spot Pierston kissed her. (36)

その厳かな場所でピアストンは彼女にキスをした。

ここでは、夜の闇がふたりを包み込むことによって、一種の閉ざされた空間を作り出している。この場所が廃墟であることも、閉ざされた空間を作り出すことにおいて、重要な要素になっているといえるだろう。廃墟に漂う雰囲気、その古さを偲ばせる雰囲気によって、そこに立つ者を過去への想起で包み込み、現在の時間の流れから断ち切ってしまうからである。

ピアストンは、後に「シルバニア城」(Sylvania Castle, 87)という廃墟の城に一時期住むが、その時に、40歳台となった彼は、エイヴィスの娘、エイヴィス2世を再訪する。そして、ふたりは、彼女の娘エイヴィス3世を連れて「ヘンリー8世の城」(Henry the Eighth's Castle, 154)を訪ねる。ここでもそれぞれ城の廃墟は、一種時空間において閉ざされた空間を作りだし、その中において過去を想起させることによって、それと繋がるエイヴィス1世の思い出を、彼女のアイデアとしてピアストンの心に強く甦らせるのである。

「失われた統一感」を求める場としてのピアストンの想像力の世界、その閉じられた空間にエイヴィス1世をアイデアとする「恋の霊」を求めようとする時、皮肉にもその対象である肉体化した「恋の霊」自身は、その閉ざされた空間にある外界へと通ずる通路を通して、彼のその閉ざされた世界からすり抜けて出て行こうとする。それ故に、ピアストンはさながら「さまよえるユダヤ人」(the Wandering Jew, 77)のように、彼の作り上げる閉ざされた空間からすり抜け逃れようとする彼の「恋の霊」をいつまでも追い求めることになるのである。故郷を離れてさまようべく運命づけられているのもそのためである。彼の「恋の霊」は、彼が作り上げようとする閉ざされた空間に止まり得ない、常に、「移ろう、捕らえどころのない理想の権化」(the migratory, elusive idealization, 31)だからである。

III

ピアストンが生まれ育った故郷の土地「スリンガー島」そのものも、実は閉ざされた空間を作り上げている。だが、そこは「島」とは呼ばれているものの、実際には細く長い小石混じりの砂州で陸地と結ばれた半島となっており、外部の世界へと通ずる通路を有している。

... the singular peninsula once an island, and still called such, that stretches out like the head of a bird into the English Channel. It is connected with the mainland by a long thin neck of pebbles 'cast up by rages of the se', and unparalleled in its kind in Europe. (28)

・・・ここは、かつては島であった奇妙な半島で、今でも島と呼ばれているが、鳥の頭のようにイギリス海峡に突き出している。そしてここは「海の荒波に打ち上げられた」小石混じりの長い首のような砂州で本土と繋がっており、この種のものとしてはヨーロッパに他に類を見ないのであった。

さらには、島で切り出された石を運び出すために、海に行く船が通ることのできる水路も通じている。

... the secluded creek at their base — the single practicable spot of exit from or entrance to the isle on this side by a seagoing craft; once an active wharf, whence many a fine public building had sailed — including Saint Paul's Cathedral. (178)

・・・その下には水路があった—海をゆく船が、こちら側から島に出たり入ったりすることのできる唯一の通行可能な場所だった。かつては活気に満ちた埠頭で、ここから多くの立派な公共建造物が、それぞれ切り石の形で船で積み出されたのであった—それには聖ポール大聖堂も含まれていた。

ピアストンは、エイヴィスと「サンズフットの廃墟」(the Sandsfoot ruin, 39)で落ち合う約束をしたものの、彼女に反故にされてしまう。そこでたまたま出会った Marcia とともに、「細長い小石混じりの砂州」(a long thin neck of pebbles)に沿って、嵐の夜、島から陸の方へと歩いて渡ってゆく。マーシアと出会った時には、夜となっており、その夜の闇と嵐とがふたりを外界から隔絶してしまう。また、嵐や上げ潮のために水かさが増して、砂州はほとんど水没し、いつもは半島といってもよいこの「スリンガー島」は文字通りの「島」となって陸からは隔絶されてしまい、いわば閉ざされた空間となってしまうのである。その嵐の中で、ピアストンとマーシアのふたりは、ひっくり返された「レレット・ボ

ート」(one of the local boats called lerrets, 41)の陰で嵐を避けるが、このひっくり返されたボートがまた閉じられた空間を成している。ふたりは、脆弱な「小石混じりの土手」(the frail bank of pebbles, 45)に沿って、吹き付ける雨と風の中を歩いてゆくが、そのふたりの姿を見るものは誰もおらず、ここでもその状況に一種の閉ざされた空間ができあがっている。近くの「鉄道駅」(the new railway terminus, 46)のそばにある「禁酒宿」(a little temperance inn, 46)にたどり着くと、ふたりは部屋に閉じこもり、ピアストンは女中に構うことはないと言えて下がる。「宿」という家が閉ざされた空間であるのは、エイヴィスの家と同様であるが、閉ざされた空間のイメージの連鎖によってこの宿に至り、ピアストンが、「恋の霊」がマーシアに移りつつあることを意識するのはこの時である。

The Well-Beloved was moving house — had gone over to the wearer of this attire. (47)

「恋の霊」が住まいを替えていたのだ—この服を着た人物に移っていたのである。

この翌日ふたりは列車に乗るが、「同じ仕切り客室」(the same compartment, 48)に入り、一緒にロンドンに向かう。鉄道は、「長く細い首のような小石混じりの砂州」(the long thin neck of pebbles)のように、この土地から外のより広い世界へと通ずる通路となっているとみなしてよかろう。マーシアの父親からの手紙は、ふたりの結婚を禁ずるものであるが、その手紙もまたピアストンの作り上げる閉じられた空間に通ずる開口部となって侵入し、彼の意図を挫くものなのである。

ピアストンはマーシアとの結婚を、友人の Alfred Sommers に相談するが、彼はそれに対して否定的な忠告を与える。全く普通の中年男となっているアルフレッドは、平凡な社会への開口部、ピアストンの閉ざされようとする世界と、外の世界とを繋ぐ通路のような役目を演じていると考えてもよい。

.Alfred Sommers, once the youthful, picturesque as his own paintings, was now a middle-aged family man with spectacles — spectacles worn, too, with the single object of seeing through them —.... (157)

アルフレッド・ソマーズは、かつては若く、彼の描く絵のように美形の持ち主であったが、

いまやメガネを掛けた中年の家庭持ちの男となっていた—しかも、レンズを通して見ると
いう、唯一の目的しかないメガネを掛けているだけなのである。

アルフレッドの妻 Nichola Pine-Avon も彼と同様なのであるが、彼女は、かつてピアストンの「恋の霊」が、一時宿ったと思われた女であった。その彼女も、今では、凡庸に、彼女の母親や祖母のような心性の持ち主、世間にごく普通に見られる平凡な女になり果ててしまっており、社会へと通じ合っている。

Mrs Sommers — once the intellectual, emancipated Mrs Pine-Avon — had now retrograded to the pretty and timid mental position of her mother and grandmother, . . . (157)

ソマーズ夫人は—かつては知的で開放的なパイン=エイヴオン夫人であったのに—いまやすっかり彼女の母親や祖母と同じような、小心でおどおどした精神の持ち主へと後退してしまっていたのである。

IV

エイヴィスとの結婚も、マーシアとの結婚も望めなくなったピアストンは、彫刻家として精進を重ね、ひとりロンドンのアトリエで制作に打ち込み、「実体のない」(no tangible substance, 34)「恋の霊」を、芸術上の想像力で塑像として作り出してゆく。

During the many uneventful seasons that followed Marcia's stroke of independence . . . , Jocelyn threw into plastic creations that ever-bubbling spring of emotion which, without some conduit into space, will surge upwards and ruin all but the greatest men. (62-63)

マーシアの独立という大きな打撃的な出来事につづいて、何事もない平穏な年月の間に、ジョスリンは、外部の空間へと通ずる水路がなければ、上へと押し寄せて、最も偉大な人間以外の者はすべて滅亡させてしまう、あの常に泡立っている泉のような感情を、塑像の制作へと投じることに専念した。

彼のアトリエは、閉ざされた空間を成しており、彼がそこで精力的に創り出す彫刻の像は、溢れる彼の感情、彼のアイデアを具体化した作品として、アトリエから外の世界に出て行く。その意味では、彫刻の像そのものが、外に通ずる通路のような役目を果たしていると考えてよいだろう。

先のパイン=エイボン夫人に関しても、ピアストンは、かつて、彼女に「恋の霊」が乗り移った兆候を見て取ると、他の人々がいるにも拘わらずふたりだけになろうとして、一種の閉ざされた空間を作ろうとしていた。

At the dinner he took down Mrs Pine-Avon upon his arm, and talked to nobody else during the meal. Afterwards they kept apart awhile in the drawing-room for form's sake; but eventually gravitated together again, and finished the evening in each other's company. (76)

食事の時、彼はパイン=エイボン夫人を腕につかまらせて、食事の間ほかの誰とも話をしなかった。その後客間では形式上しばらく離れていた。しかし結局また引き寄せられて、ふたりだけでその夜は終わったのだった。

「恋の霊」がパイン=エイヴオン夫人に乗り移ろうとしているのだという、彼のその時の期待は結局挫かれてしまう。というのも、彼女は、他の人から、ピアストン自身がもう何年も消息を聞いていないマーシアについての嘘話を聞かされていたからである。この場合にも、ピアストンの目論んだ閉ざされた空間は、パイン=エイボン夫人が外の世界と通じていることによって侵略され崩壊してしまうとあってよいだろう。いずれにしても、彼が作り上げようとする閉ざされた空間は、外界へと通ずることによって、そのためにことごとく内部から崩壊してゆくことになるのである。

エイヴィス1世が亡くなったという知らせを受けたピアストンは、現実の目の前の景色に、彼女の幻影を重ねて眺める。

By imperceptible and slow degrees the scene at the dinner-table receded into the background, behind the vivid presentment of Avicé Caro, and the old, old scenes on Isle Vindilia which were inseparable from her personality. The dining-room was real no more, dissolving under the bold stony promontory and the incoming West Sea. The handsome marchioness in geranium-red and

diamonds, who was visible to him on his host's right hand opposite, became one of the glowing vermilion sunsets that he had watched so many times over Deadman's Bay, with the form of Avice in the foreground. (81)

それとわからないほどゆっくりと次第に、食卓の場面は背景へと後退し、エイヴィス・カロウの鮮やかな出現と、彼女のその人となりと切り離すことのできないヴァンディリア島の古い古い景色の背後にかくれてしまった。食堂はもう現実のものではなくなって、切り立つ石の岬と上げ潮の西海の下に溶けていった。鮮やかな赤色とダイヤモンドの美しい侯爵夫人は、真正面のこの家の主人の右側にいる彼の目には見えるが、彼がかつて「死者の入り江」の上に何回となく見た燃えるような朱色の日没となり、その前景にはエイヴィスの姿があった。

亡くなって今や「手の届かぬ亡霊」(an Inaccessible Ghost, 81)となったエイヴィス1世の姿が、ピアストンの心の中で過去の風景と強く結び付いて甦ってくる。この後ピアストンは、エイヴィス2世、そしてエイヴィス3世に対して、過去の風景と結びついたエイヴィス1世の姿を追い求めることになるのである。それは、エイヴィス1世と似た容貌を持つ2世、3世を媒介として、イデアとしてのエイヴィス1世を求め、求愛と結婚を通してエイヴィス1世との繋がりを確立しようとする試みに他ならない。

V

「恋の霊」がエイヴィス2世の体に宿ろうとしていることに気がつくと、ピアストンは、当然ながら閉ざされた空間を作り始める。彼は、「シルバニア城」(Sylvania Castle, 87)の一時的な所有者となるが、その内部は子供の頃見たことはなく、恐ろしい幽霊の住む所だと考えていた。

... , and in a few days Jocelyn found himself the temporary possessor of a place (=Sylvania Castle) which he had never seen the inside of since his childhood, and had then deemed the abode of unpleasant ghosts. (93)

・・・そして2, 3日後、ジョスリンはこの城の一時的な所有者となった。その内部は子供の頃から見たことはなかったが、その頃は、ここは恐ろしい幽霊の住み家と考えられていたのである。

ピアストンはエイヴィス2世とふたりきりになりたいがために、この城に彼女が定期的に来るようし向けるのである。この城、そして彼が連れてゆくロンドンのアパート、彼女が粘土や石膏のくずを片づける彼のアトリエ(Part2, Chap.10)、そうしたものがそれぞれまた彼にとって閉ざされた空間となっている。

彫刻家は素材である石や粘土を、自分が想起する理想のアイデアに従って様々に形を与え刻む者であろう。彫り上げ、創り上げられた彫刻や彫像は、彫刻家が追い求めるアイデアの束の間の様相、いわば断片が具象化されたものであって、たとえ作品が様々な姿形を取ろうともそれには常にアイデアが反映されている。それはまた瞬間の形象化でもあり、彫刻家であるピアストンは、彼のアイデア、「移ろいさまよって捕らえどころのない理想の権化」(the migratory, elusive idealization, 31)である「恋の霊」の、その一部を捕らえ、彫像というものに形象化し、停止、定着させようとするのである。エイヴィス2世を世話すべくロンドンにある自分のアトリエに連れてゆき、そこで彼女を眺めるピアストンは、彼女の顔やその造作、その一部分が、亡きエイヴィス1世を彷彿させる媒介であることを認め、彼の芸術上の創造が、彼の「恋の霊」であるエイヴィス1世を形象化しようとする努力であったことを知る。

She archly weighed that remark without further speech. It was tantalizing conduct in the face of his instinct to cherish her; especially when he regarded the charm of her bending profile; the well-characterized though softly lined nose, the round chin with, as it were, a second leap in its curve to the throat, and the sweep of the eyelashes over the rosy cheek during the sedulously lowered glance. How futilely he had laboured to express the character of that face in clay, and, while catching it in substance, had yet lost something that was essential! (123)

彼女はそれ以上何も言わずに、ずるそうにその言葉の意味を押し量っていた。その様子は、彼が彼女を慈しもうという本能的な気持ちにとっては、焦らされるような仕草であった。特に、彼女のうつむき加減の横顔の魅力、緩やかな線を描いているけれども、非常に個性的な鼻梁の線、そしてふっくらとした丸いあご、それはいわば、喉元まで曲線を描き

ながら再び急に丸みを帯びているかのようにだったが、そのあご、さらに、目をじっと伏せている時に、バラ色の頬をそっとなでるかのように見えるまつげなどを、じっと眺めている時は、いっそう焦らされるような思いがした。自分はその顔の特徴を粘土で表現しようと、どんなにか苦心して徒労に終わったことか、そしてそれを実体として捕らえようとしながら、結局本質的なものを失ってしまっていたのだろうか！

アイデアを捕らえて形象化すること、それはまた不可逆的な時間の流れに対する抵抗の行為でもある。彼が「恋の霊」を追い求め続けるのは、時間の流れに逆らうことができず老いてゆく人間の、ある意味では抵抗の姿でもあるといえるが、しかしながら、たとえアイデアを塑像に形象化しようとも、彼には決してアイデアの本質、その本体を捕らえることはできないのである。それがアイデアの正体だからである。

アトリエで「ふたりきりとなった時に」(they were alone in the studio, 129)、ピアストーンは、「自分の感情を吐露して」(his feelings found vent, 129)彼女に結婚を申し込む。しかしながら、ピアストーンが彼女の母親エイヴィス1世に対して行った振る舞い、そして彼女が実は Isaac Pierston という若者と秘密裡に結婚しているということが、彼の目的を達成しようとする気持ちを急速に萎えさせてしまう。彼が作り上げた、閉ざされた空間で共有された現在という時空間において、それぞれが個別の過去に向かって通路を開けており、彼の閉ざされた空間はその通路によって外部からの侵入を受け、それ故に内部から崩壊してゆくことになるのである。

エイヴィス2世に関わる状況は、エイヴィス3世についても繰り返される。ピアストーンは外国の地に住みながらも、異なる風景の中に無意識のうちに自分の生まれた島の雰囲気似たものを探し求める習慣がついているが¹⁵⁾、長く消息の知れなかったマーシアについての言葉を偶然に耳にし、それを機に、彼は時間的にも空間的にも故郷の島に結びつけられる。同時に、エイヴィス2世の手紙が彼を島に呼び寄せるのである。

エイヴィス3世との最初の出会いは、彼が子供の頃夕暮れ時よく遊んでいた城の廃墟の下の岩場である(148)。城の廃墟にまつわる少年の頃の連想が、「恋の霊」が移り住んだと思われるエイヴィス3世のその容貌に、エイヴィス1世の思い出を強く忍ばせる。さらに、エイヴィス2世が住んでいる家は、彼がかつて父親と住んでいた家であり、彼女の部屋は、その頃彼の部屋であった¹⁶⁾。こうした偶然と、子供の頃の強い思い出とが、ピアストンの心の中で過去と現在を繋ぐのである。過去の記憶とその場の暗がりとが、彼にとって一種

の閉ざされた空間、アイデアを捕らえることのできる空間を形成し、その中にかれは「恋の霊」となり始めたエイヴィス3世を閉じこめようとする。しかしながら、その空間はやがてまたしても外からの侵入を受け、内部から崩壊してゆくことになる。というのも、エイヴィス2世と同様、エイヴィス3世もまた恋人を持っており、その上、彼女の祖母に当たるエイヴィス1世に対するピアストンの仕打ちを知ってショックを受けるからである。ピアストンとエイヴィス3世が出会う以前に、それぞれが過去を有していることが、あたかも「ふたりの間に格子が降りる」(A grille descends between them, 126)がごとくに、再びピアストンの目論む願望の達成を挫いてしまう。さらに、この時に至っては、40年という歳月がもたらすピアストンの肉体上の変化というものが、客観的かつ否定のできない現実として、彼の意図する閉ざされた空間の中に入り込んでくるのである。

こうした場合において、光が重要な役割を演じている。その光は、薄いほのかな光で、「夕暮れの暗がり」(the dusk of evening, 149)、「月明かりに支えられた夕暮れの明かり」(the evening light as assisted by the moon, 149)、「月明かり」(moonlight, 147)、そして「ランプの光」(lamplight, 147, 188)であり、そうしたほのかで淡い光が、ピアストンが目論む閉ざされた空間を支配し広がっている。彼は、窓から入ってくるような、外からの強い日の光が、彼の老齢をエイヴィス3世に暴露することを恐れる。

Pierston, who fancied he had won the younger Avice's interest, at least, by the part he had played upon the rocks the week before, had a dread of encountering her in full light till he should have advanced a little further in her regard. (153)

ピアストンは、少なくとも前の週に岩場の上で演じた役柄によって、若い方のエイヴィスの関心を勝ち得たものと思っていたが、彼女にもう少し好意を持たれるようになるまで、まともな光の中で彼女と面と向き合うことを怖れていた。

エイヴィス3世が彼の姿を見て驚くのは、窓から入ってくる日の光の中においてである。また、ピアストンが、鏡に映った自分の老いた姿を認めるのも日の光の中においてなのである。

As soon as she saw him in the full stroke of day from the window she started; and he then

remembered that it was their first meeting under the solar rays. (161)

窓から差し込める日差しをまともに浴びた彼を見るとすぐに、彼女ははっと驚いてしまった。そして彼はその時、太陽の光の下で顔をあわせるのはこれが初めてであることを思い出した。

... ; but never had he seemed so aged by a score of years as he was represented in the glass in that cold grey morning light. (161)

・・・しかし、その冷たい灰色の朝の光の中で、鏡に映った自分の姿ほど、自分が20年も老けて見えたことはなかったのである。

ピアストンは、エイヴィス3世の恋人の母親マーシアと再会するのであるが、彼は、非常に皮肉なことに、マーシアの付けている「ボンネットとベール」(the bonnet, veil and all, 188)と「ランプ」(lamp, 188)の明かりのために、彼女を「美しい35歳」(fair and five-and-thirty — not a day more, 188)の女と簡単に思い違いをしてしまう。ベールとランプの明かりは、現実というものが持つがさつさを和らげる働きを持っている。さらにマーシアは、年の割には、非常に若く見える術を身に着けており、その効果を高めるべくベールやランプの明かりのようなほのかな光を巧妙に利用して、ピアストンの目論む閉ざされた空間の中に忍び込むように入ってゆくといってもよい。そうして彼の目論んでいる閉ざされた空間に入り込むことによって、彼女は、その中から彼の幻想を解き放つ役割を演ずるのである。ちょうど鏡が物事の外面を客観的に映し出すのと同じように、かつて「恋の霊」が宿り肉化した実体であったマーシア自身が、加齢によって変容した肉体をピストンに突きつけるように示すことによって、ピアストンの現実の老齢した姿を映し出す鏡の役割を演じているのである。

The cruel morning rays — as with Jocelyn under Avice's scrutiny — showed in their full bareness, unenriched by addition, undisguised by the arts of colour and shade, the thin remains of what had once been Marcia's majestic bloom. She stood the image and superscription of Age — an old woman, pale and shrivelled, her forehead ploughed, her cheek hollow, her hair white as snow. To

this the face he once kissed had been brought by the raspings, chisellings, scourings, bakings, freezings of forty invidious years — by the thinkings of more than half a lifetime. (188-189)

残酷な朝の光は一ジョスリンがエイヴィスの凝視を受けたときのように—それらをすっかり露わにさらけ出していた。化粧によって豊満にされず、色彩と陰の巧妙な技によって装いもされず、かつてマーシアの堂々とした若い花盛りであったもの、その貧弱な残骸がそこに露わになったのだ。彼女は「老齡」の姿そのまま、その標題そのものとしてそこに立っていた—青白く皺の寄った老婆で、額には深い皺が刻まれ、頬はこけ、髪の毛は雪のように真っ白なのであった。彼がかつてキスをした顔は、不愉快な40年にわたる苛立ちや、ノミの刻んだ跡、むち打ったり、熱したり、冷めたりすることなどによって、このようなものになってしまったのだ—人生の大半以上の様々な思いによって。

ピアストンを幻想から目を覚まさせようとするマーシアのこうした自己犠牲的な行為や、彼が罹る熱病のために、彼に憑いていた呪いのようなものがやっとなんか解けることになる。

While his soul was what it was, why should he have been encumbered with that withering carcase, without the ability to shift it off for another, as his ideal Beloved had so frequently done? (161).

魂がそのままであるというのに、どうしてこの萎びつつある死骸のような身体に煩わされなければならなかったのか？彼の理想である恋の霊はしょっちゅう他の肉体に乗り移ることができたというのに。

この呪いが解けることにより、ピアストンにとっては、魂と肉体との乖離は解消されるが、その引き替えに彼の芸術的な感性と想像力は失われてしまう。その彼は今や、閉ざされた空間にいるのではなく、凡庸さが無くもない開け放たれて社会と繋がる世界の中に存在しているのである。ピアストンとマーシアは、他の人々が言うように、「しないよりは遅くともした方がまし」(better late than never, 191)として、最終的に結婚する。ピアストンが長年求めていた結婚という繋がり、結局のところ一度は「恋の霊」が宿ったと思われたマーシアとの結婚で完遂されるが、それによって彼は、ふたりの生まれ故郷であるスリンガー島に「友愛」(friendship, 192)を抱きながら一緒に住むことによって、かつての「失

われていた一体感」(the lost unity)を取り戻すのである。

ピアストンの言葉、「島が我々の運命を支配したのだ、その島に住んでいたわけではないのに。そうなのだ、我々は自分たちではないものの手の中にあるのだ」(... the island ruled our destinies, though we were not on it. Yes — we are in hands not our own, 191)という言葉にある「島」を、閉ざされた空間のトポスとして考えれば、それはアイデアの空間であり、アイデアそのものである。そのアイデアに支配されて突き動かされていたピアストンの姿は、内面と外面との乖離に苦しむ者の姿でもあろう。アイデアを失い、乖離を解消したピアストンは、「友愛」を得るに至るが、それは『狂乱の群れをはなれて』(*Far from the Madding Crowd*)の Bathsheba と Oak のふたりが抱くもの、あるいは、『塔上の二人』の Swithin が Lady Constantine に対して抱くものとも通ずるが、こうした「友愛」による繋がりによって、性を介在させる男と女¹⁷⁾との間の通路を確立させることが、果たしてハーディが本当に意図していたものかどうかはわからない。だが、少なくともハーディがこれを提示することによって、「過去」の作品を読むわれわれの内部において何らかの「進展」(evolution)¹⁸⁾が生ずるということ、そしてそれが物語のあり方という芸術上の問題、クロノス的な時間に沿って物語を進めながら結末をどう収めるかという問題に繋がることも確かであろう。

1) テキストは、Hardy, Thomas. The New Wessex Edition, *The Well-Beloved*. London: Macmillan, 1975 を使用。本文中作品からの引用はすべてこれに依る。

2) Cf. “The relation of *The Well-Beloved* to *Tess* and *Jude* is so close that one may claim the two greater novels cannot be fully understood in separation from their less famous sister.” Miller, Hillis. *Fiction and Repetition: Seven English Novels*. Oxford: Basil Blackwell, 1982: 149.

3) Hardy, Florence E. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. London: Macmillan, 1975: 286.

4) Orel, Harold (ed.). ‘The Science of Fiction’, *Thomas Hardy’s Personal Writings*. London: Macmillan, 1967: 138.

5) Cf. *Fiction and Repetition: Seven English Novels*.

- 6) Hardy, Thomas. The New Wessex Edition, *Two on a Tower*. London: Macmillan, 1975: 273.
- 7) *Two on a Tower*, 275.
- 8) Hardy, Thomas. *A Group of Noble Dames*. London: Macmillan, 1972: 74.
- 9) Hardy, Thomas. The New Wessex Edition, *Tess of the d'Urbervilles* (paperback), 1975: 271-272.
- 10) *Ibid.*, 291-293.
- 11) "to get back the lost unity", Miller, 167, "the early oneness with the mother", Fowles, John. 'Hardy and the Hag', *Thomas Hardy After Fifty Years*. Butler, St. John (ed.). London: Macmillan, 1978: 31.
- 12) Miller, 167.
- 13) Hardy, Thomas. The New Wessex Edition, *The Trumpet-Major*. London: Macmillan, 1974: Chap.1.
- 14) Hardy, Thomas. The New Wessex Edition, *A Pair of Blue Eyes*. London: Macmillan, 1975: 48.
- 15) "The unconscious habit, common to so many people, of tracing likes in unlikes had often led him to discern, or to fancy he discerned, in the Roman atmosphere, in its lights and shades, and particularly in its reflected or secondary lights, something resembling the atmosphere of his native promontory. Perhaps it was that in each case the eye was mostly resting on stone — that the quarries of ruins in the Eternal City reminded him of the quarries of maiden rock at home." 139.
- 16) "'Which room does she call hers when at home?' he asked curiously./ 'The little one over this./ It had been his own. 'Strange,' he murmured.'" 147.
- 17) Cf. ". . . the question of matrimonial divergence, the immortal puzzle — given the man and woman, how to find a basis for their sexual relation — . . ." Preface to *The Woodlanders*.
- 18) Cf. Hardy, Florence E. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. London and Basingstoke: Macmillan, 1983: 204.

おわりに

トマス・ハーディの膨大な作品群を概観し、さらに輻輳した側面を持つ個々の作品を分析することには困難が付きまとうが、同時に、個々の作品は現代のわれわれの読み方に応じて様々な姿態を見せてくれる。「はじめに」のところでも述べたが、19世紀ヴィクトリア朝期に書かれた、言説の閉ざされた空間を成している作品、過去の言葉で書かれ構築されたものが、読み解くという作業によって、現代のわれわれの時空間に開かれることになる。そうして、クロノスの時間に生きているわれわれに、それらの作品が、カイロスの時間として大きな意味をもたらし、われわれの内面に変容を起こし心理の進展をもたらすのである。

長期にわたるこれまでの論考には、ハーディの作品さながらに、その過程において当然ながら進展と変容とが生じている。もとより一貫した視点を堅固に維持していたわけではないが、ある程度の細い糸は繋がっているものと考えている。

第I部では、ひとつの詩作品と3つの短篇小説の分析を示した。「私の鏡を覗いて」では、鏡が持つ輻輳したイメージを巧みに利用しつつ、鏡に映された自分の老齢を帯びた外面の姿に対して、青年期と変わらない内面との乖離に呻吟している様相に分析の目を向けた。この短い詩作品が、長編小説群の最後に取り上げた『恋の霊』とほぼ同時期に発表された作品であることを念頭に置き、この詩の分析が、長編小説群の分析の最後のものである『恋の霊』の分析に至ることによって、ほぼ円環的に閉じるよう意図したつもりである。

加齢による自己の外面と内面の乖離の問題は、当然ながら他者との関係、繋がりにも及ぶ問題である。性を介在させる男と女と繋がり、恋愛と結婚という形をとりながら、夥しくも繰り返されてき、また今も繰り返されつつあり、これからも繰り返される。男であれ女であれ、恋愛と結婚のプロセスによって形成される、一番身近な他人との緊密な繋がり、ひとえに「夢みる女」のエラが求めた「共感の通路」(a congenial channel)に違いあるまい。だが、「グリーブ家のバーバラ」では、バーバラが求めたエドモンドとの繋がり、ただ「美」のみを介在とする繋がりでしかなく、そこにはエラが求めようとした「共感」らしきものは希薄である。エドモンドがいなくなった後でもバーバラは、火傷を負う以前の美しいエドモンドを象った大理石の彫像を、彼の代替として、彼女だけのエドモンドとして、自分の観念の世界に取り込むが、彼女のエドモンドに対するその思慕は、『恋

の霊』のピアストンと同様に一方的な様相を示している。アップランドタワーズ卿がバーバラに、彫像に施した醜を見せつけるいわゆる嫌悪療法は、美を、それと対極にある醜によって置き換えることにより、バーバラが創り上げていた、エドモンドに通じている通路を自分に繋ぎ換えることに他ならない。そこにはいわゆる時代の風潮としての美に関わる世紀末的な様相を見ることができ、加齢による変容ではなく事故による変容というものによって浮かび上がる、男と女との繋がりを基盤とする人間相互の繋がりの深淵が垣間見えていると考えられる。

「夢みる女」のエラは、いわばアップランドタワーズ卿と結婚するバーバラのように、激しい情熱に駆られて夫と結婚したわけではなかった。むしろ「ある考え」に従って世間の目から見ても釣り合いの取れた結婚をしたとあってよい。だが結婚後に初めてお互いの気質の違いに気づいたエラは、感情の捌け口としての詩作の末にひとりの詩人に興味を抱き、やがてその詩人に「共感の通路」を繋げようとする。その一方的な思い込みは、バーバラとも、『恋の霊』のピアストンとも、あるいは『ダーバヴィル家のテス』のクレアとも通じ合っているといえるだろう。夫との間に「共感の通路」を見出し得なかったエラは、皮肉にもその死によって、夫をエラ以上に想像力逞しい人間としてしまう。まさに「共感の通路」が成立したかに見えながら、妻エラを亡くした夫は、自分たちの子供を不義の子と見なし追い払うのである。男と女の繋がりに加え、親子の繋がりにも人間心理の不可解な深淵が垣間見えてくる。

「リール舞曲のヴァイオリン弾き」では、モップ・オラムアの弾くヴァイオリンの音色が、美に囚われるバーバラ以上にカーラインを捕らえて支配する。万国博覧会を時流の話題として「物語り」(tale)の中に巧みに取り入れ、それによって浮かび上がる時間の断層をキー・イメージとしたこの物語は、新と旧をあざやかに対比させながら、モップの魔術師的な雰囲気託して、実は20世紀以降の性にも関わる深層心理の問題をさりげなく掘り下げ、素朴な「物語り」によって効果的に暗示することに成功している。音楽に託しての男と女の繋がりの不可思議に加え、血の繋がらない子供に対する父親としての愛着は、「夢みる女」の結末部と対照的である。第I部では、ハーディの詩1篇と3つの短篇小説についてのこうした分析によって、長編小説における分析の基調を提供したつもりである。

第II部では、詩人として世に出ることの叶わなかったハーディが、小説家として世に出るために小説の方法を模索した跡を辿りつつ、第I部で示した基調を視野に入れた分析を、主として初期の個々の作品について行っている。実質的に小説家として世に出ることが可

能となった『非常手段』は、小説の方法の模索の様子が現れているものと見なすことができるだろう。当時の「推理小説」もしくは「扇情小説」の、プロットを要とする基本的な小説作法に倣いながら、ハーディは、連載物のうまい書き手となることを目論みつつ、芸術家としてさらに大きな目標を掲げていたことも窺うことができる。特にそれは、方法的にはそれらに倣って、クロノス的な時間の流れに沿った出来事の継起的な連鎖と進展を「年代記編集者」(the chronicler)として記述してゆくというものであるが、ハーディがそれだけに留まることなく、「物語」の、あるいは「物語り」の舞台を、都会から離れた「ウェセックス」という古い王国の名を戴く田舎に移していることに現れているのである。こうして都会と田舎というふたつの極の存在によって、新と旧の対比が生まれてくる。『緑樹の陰で』では、新と旧の交代劇に絡んで、田舎の時間と都会の時間の存在が明らかになり、それぞれ異なる時間に支配されている人間たちの、その時間のずれが悲喜劇の種となることが暗示されている。

時間の流れの中に生きる人間は、必然的に「過去」を重ねてゆく存在である。それ故に人との出会いと別れが繰り返されれば当然「過去」も重複することとなるだろう。『青い眼』は、繰り返される出会いを、重複する「過去」の幻影としておびえながらも、初めての出会いと思ひ込む相手に対し誠実であろうとする人間の、その誠実さと「過去」との葛藤が悲劇を招く様を描き出している。それはまた同時に、時間の流れに沿って出来事が継起し進展しつつも、現在の時間の流れの中に「過去」が顔を出して、新たな出来事の生成、その継起と進展を促すことでもある。

現在の時間の中に出現する「過去」は様々な出来事を生成させる可能性を持っているが、皮肉にも「過去」は、人間が現在という時間の中に存在するための拠り所ともなる。階級の差がはっきりとした社会において、さらに都会と田舎というふたつの極を持つに至った時、新興の人間は、存在の拠り所を既存の「過去」に求めようとする傾向を持つことがあるが、それは『エセルバータの手』のエセルバータであり、『ダーバヴィル家のテス』のアレク一族、あるいはテスの親であろう。「過去」に依拠することは、本然たる自己と「過去」に依拠した自己との二重性を帯びることにもなる。それが後のテスの悲劇に進展してしまう可能性を持っているのである。

クロノス的な時間の流れは歴史的な大きな時間と通じており、個人の生に関わる時間との対比を浮かび上がらせる。歴史上の大きな事件は、それが社会的なものであれ文明上のものであれ、都会の時間にも田舎の時間にも侵入して個人を飲み込もうとする。電信線の

普及やその延長、鉄道の延長、戦争の脅威の知らせ、そうしたものが閉ざされた空間のような田舎にも入り込んでくるのである。そうした世相と個人の様子を、一時代前の歴史小説に倣い豊かなイメージ、特に「窓」のイメージを巧みに利用することによって、『ラッパ隊長』という作品はいわば人間の内面への「窓」を開けようとしている。こうして連載物の上手い書き手となる手法を確実に身に付けたハーディは、時間の流れに呻吟する人間を描きながら、そして現在の時間の中に現れる「過去」に翻弄される人間を描きながら、さらに人間の内奥に肉薄してゆく傾向を一段と強く示している。

第Ⅲ部では、そうした人間の内奥への探究として、まず第Ⅰ部で取り上げた「グリーン家のバーバラ」において鮮明にされている、理性と対蹠にある感情に、ハーディが「悲劇的なものの謎」の解明の手掛かりを探り出し描き出そうとしている様子を辿ってみた。「虚栄心」、「気まぐれ」、「衝動性」というものが、刹那的に人間を突き動かして「共感」のない「通路」を他人との間に開いてしまうのである。『狂乱の群れをはなれて』は、そうした人間の非理性的な側面がいかにより様々な出来事の生成と継起を引き起こし、そしてそれに伴って人間の心理が進展する様子を、狂乱の群れる都会をはなれた田舎を舞台にして鮮やかに描き出している。都会に見られるものと変わらない、悲劇的な様相を帯びた人間ドラマの果てに用意された物語の結末は、これ以降幾つかの作品に見られる結末のあり方と同様に、進展する物語の不確定性の問題に及んでいることが窺える。

都会と田舎というふたつの極がはっきりとした時には、いずれに価値と重きを置くかという、現代に至っても決して変わることのない問題が生ずる。田舎を蔑んで飛び出しながら、理想的な世界と思われた都会に自分との一体的な世界を見出し得なかった者が、幻滅の果てに屈折した高邁な理想の計画を胸に抱いて故郷の田舎に帰郷する。それが『帰郷』の物語の発端であるが、クリムが抱いた故郷の人々の教化、「悲劇に直面している人々にそれを避ける知恵を授ける」という計画には、田舎に対する軽蔑と都会での幻滅が見え隠れしているばかりでなく、理性に基づいているはずのその計画の、その深層には人間の不可解な心理が潜んでいる。クリムの理想主義者的な計画には、捨て去った故郷との一体感を求める心理が潜んでおり、それがまるで親和の手を延ばすように、彼に関わる女たちの夢を刺激しつつ皮肉にも大きな悲劇的な結末を導いてしまうのである。他者との繋がり、自分の夢を実現しようという意図を重ねることが、「共感」の基盤になり得るかということも、大きな問題になる。

人間の感情的な側面は、人間の性格を構成する大きな要素であろうが、人はその性格、

もしくは個性というものに惹かれて関係性の通路を開こうとする。その性格が謎めいたものであれば、人間性の深奥に潜む不条理が否応なくうごめいてしまうのであろう。『微温の人』では、新興階級の人間でありながら、新興であるが故に存在の拠り所を求めて「過去」に惹かれ、廃れようとする貴族との融合を図ろうとする様を物語の焦点としつつ、新と旧の対立と融合という今日的な問題—いわば普遍的な問題が提示されている。

新と旧の対比と対立を基本的な構図に置きながら、それに身分の違いと年齢の差という要素を絡めて、『塔上の二人』は、作品としての評価は概して低いながらも、より高い芸術性の方向を示唆していると思なすことができる。変わり者の夫との間に「共感の通路」を見出し得なかったコンスタンティン夫人は、逡巡しながらも10歳も年下の青年にそれを見出し実現を図ろうとする。年齢の差という時間の差は、背景となっている宇宙と人間との壮大な対比を暗示する巧妙な仕掛けとなっており、同時に、現在と過去、現在に潜む「過去」の存在を断層面のように引き出す仕掛けにもなっているのである。

酒に酔った勢いで妻子を競売で売り払ってしまうという極めて異様な「過去」を持つヘンチャードの物語は、その点では「グリーブ家のバーバラ」同様にハーディのラディカルさが窺えるが、ここで示されているものは、その「過去」の自分が創り上げていた繋がりと、「過去」を捨て去った自分がその後創り上げた繋がりととの対立、そしてそのいずれもの繋がりが崩壊してゆくダイナミズムであろう。ヘンチャードの激しい性格は、そのダイナミズムを描き出すためのいわば物語の必然でもあったはずである。ヘンチャードが書き残した鉛筆書きの言葉拙い遺書は、否定語の繰り返しによって完全に自己を否定しようとしている。否定しつつも最後に署名によって自己を主張せざるを得ない皮肉な矛盾にも関わらず、ヘンチャードのその自己否定の様相は、逆に彼の存在を強烈に観念として永遠化するといってもよい。

ヘンチャードほどの強烈な生き方ではないにしても、人知れず朽ち果てる森の樹のように、自己の主張を遠慮し自己否定に自らを導く『森林地の人々』のマーティとジャイルズは、その生き方ゆえに霊的な愛、形而上の愛の姿を暗示している。現実の肉体を解脱し、時間の流れも超越した観念の世界でのふたりの繋がりの様は、「グリーブ家のバーバラ」において鮮明に示されたものとも通じているといえるだろう。

牧師が気まぐれに話した「過去」に依拠しようとしたテスの親は、同様に「過去」に接ぎ木のように依拠していた一族のもとに、打算絡みでテスを差し向ける。下層農民の貧困という社会問題に絡めて、テスが置かれた環境は非情にも容赦なくテスを悲劇的な結末へ

と押しやってゆく。小さな出来事が偶発的に継起して物語を容赦なく進展させてゆくこの作品の「物語り」の方法は、『非常手段』の時からいささかも変わってはいないだろう。

「過去」に囚われ、それ故に激しい個人的な「過去」を負わざるを得なかったテスは、ヘンチャードのように「過去」から逃れて、故郷からも逃れて、ただの乳搾りの娘として失われたかつての自分を取り戻し再生を図ろうとするが、理想の相手というアイデアに惑わされ外面と内面との乖離の問題に突き当たってしまうのである。それを解消し、より次元の高い愛というものに志向する時、肉体は彼女にとって桎梏となり果ててしまう。「グリーブ家のバーバラ」で鮮明に描き出された、肉体の変容とそれに応じて変容する感情というものを鋭く見抜いているテスは、肉体を離れ死を超越しての霊的な愛を希求する。それは、自分と似た妹を媒介として喚起される観念としての自分と、愛する男との繋がり、観念境において永遠化される愛の姿である。

時間による変容を免れ得ない肉体は、その時間の流れに沿って、成長する若いジュードの感情を支配し、さながら遺伝情報のように内部から彼を突き動かす。そこに潜む性に関わるダイナミズムは、後にロレンスが受け継ぐものであるけれども、『ダーバヴィル家のテス』のさながら裏返しのように男女の関係を入れ替えた『日陰者ジュード』は、主人公を男としているが故に、そのラディカルさが一層鮮明にされているともいえるだろう。性を介在する男と女の繋がりを基盤とする人間関係の深淵は、ジュードの子供「時爺や」の存在とその痛ましい自殺の様子、ジュードの最期の姿が大きな口を開けて見せているのである。

『ダーバヴィル家のテス』と『日陰者ジュード』とほぼ同時期に書かれた『恋の霊』は、より観念的な作品といえるかもしれない。理想の女「恋の霊」を、様々な肉化された女性に求めながら、決して捕らえることができず、その「恋の霊」、アイデアの姿を彫刻に形象化する芸術家ピアストンの姿は、テスやクレア、ジュードと決して大きく異なるものではない。年齢を顧みることなく、亡くなったエイヴィス1世の面影を「恋の霊」として、その娘、孫娘と3代にわたって求愛と求婚を繰り返し、「恋の霊」を捕らえようとした彼の姿は、より観念的なものを追求していることを暗示している。第I部で取り上げた「私の鏡を覗いて」に見られる外面と内面との乖離の問題は、マーシアが自身の老齢を帯びた姿を見せつけるという、いわば「鏡」としての役割、それはまた、バーバラに対して醜を施した大理石の彫像を見せつけるアップランドタワーズ卿とも一脈通じているが、その役割とピアストンが熱病に罹ることによって終息を見、ピアストンは、外面と内面の乖離の呪

いから解き放たれる。老境に達したピアストンとマーシアが、「友愛」の気持ちを抱いて結ばれるという物語の結末が、果たして時間芸術たる物語の結末として真にハーディが用意したものかについては、ピアストンが芸術家としての意欲も靈感も失ってしまうことと考え合わせれば疑問が生ずる。前にも触れたように、時間に沿って進展する物語の結末の不確定性を、他の先行する作品とともにこの作品もある意味では示しているように思われるのである。

第Ⅰ部において断層面のように示したいくつかの要素をキー・イメージとして、第Ⅱ部で主にハーディが小説創作の方法を過去のものや当時の流行のものを参考にして取り入れつつ、そうした伝統的な小説作法に依拠しながら独自のより高い芸術の目標を掲げていることを垣間見ることができる。第Ⅲ部では、19世紀のヴィクトリア朝にありながら、むしろその中で伝統的な小説作法やイメージ、ジャンルの枠組みなど、そうしたものを巧みに逆用しつつ、20世紀以降の人間の実存に関わる問題に絡んで人間の内奥に踏み込んでゆく様を分析したが、その根底においたのは、時間というものである。時にはクロノス、カイロスという時間の概念を援用しながらも、言語芸術としての作品、言語による表現は、テキストを丹念に読み取るより他にあるまい。それがまた、言説の閉じられた空間を現在の時空に解き放ち、観念の世界に躍動させる唯一の方法であり、そして作品というテキストを介在として、観念の世界において、小説の中の主人公たちと対話をし共感の通路が開かれ通じるのかもしれない。

時間の中に生き、時間を意識し、現在と過去というものによって二重性を持たざるを得ない人間は、いずれにしても「自己」に収束し帰着しなければならない。ヘンチャードが「過去」の自分と「現在」の自分という二重性に苦しみながら、自分の存在を否定することによって、自分が存在したという記憶すらも否定することによって、「私、マイケル・ヘンチャード」と、鉛筆書きの遺書の中で「自己」に帰結したその姿は、時間を意識し二重性の自己に喘ぐ人間の姿に他あるまい。

ハーディは詩人となり、詩人として世に出ることを望んでいた。小説家として生きながらもその本質は詩人なのであり、『日陰者ジュード』の後に詩集を次々に発表していったことは周知の通りである。小説の研究はまた今後のこうした詩の研究に有機的に繋がるものであろうし、また相互的に競合してまた新たなパースペクティブを生み出すものと思われる。

本研究の基となっている研究論文の初出を以下に掲げておくが、本研究のテーマのために再考を加えたため、ほとんどの論文についてはかなりの加筆修正を行っていることを付記しておく。また、作品からの引用に付けた訳は、過去の労作に負うところが大きいが、言語芸術は言語表現につきることを鑑みれば、訳自体が自分のハーディ理解の表現であると言えるけれども、ピアストンの「恋の霊」のようにそれはいかにも捉えがたいものであることも併せて付記しておく。

第Ⅰ部 長編小説への手掛かりとして—詩1篇と3つの短篇小説から—

第1章 自己の変容—外面と内面の乖離—

「私の鏡を覗いて」(‘I Look Into My Glass’, 1898)

「ハーディの「鏡」—‘I Look Into My Glass’から—」, 『ハイペリオン』, 第42巻, 1995年.

第2章 美と醜—すり替わる関係性—

「グリーブ家のバーバラ」(‘Barbara of the House of Grebe’, 1891)

「大理石の彫像と変化—「グリーブ家のバーバラ」—」, 『徳島大学教養部紀要(外国語・外国文学)』, 第4巻, 1993年.

第3章 「共感の通路」を求めて

「夢みる女」(‘An Imaginative Woman’, 1893)

「不釣り合いな結婚の生態:「幻想を追う女」の場合—共感の通路を求めて—」, 『徳島大学総合科学部言語文化研究』, 第8巻, 2001年.

第4章 時間の断層と「共感の通路」

「リール舞曲のヴァイオリン弾き」(‘The Fiddler of the Reels’, 1893)

「不釣り合いな結婚の生態(5):「リールのバイオリン弾き」の場合—共感の通路を求めて—」, 『徳島大学総合科学部言語文化研究』, 第13巻, 2005年.

第Ⅱ部 長編小説への模索—方法と時間の意識—

第1章 小説作法の模索—進展する物語—

『非常手段』(‘Desperate Remedies’, 1871)

「創作の起源としての『非常手段』」, 『日本ハーディ協会会報』, 第23巻, 1997年.

第2章 異なる時間—田舎の時間と都会の時間—

『緑樹の陰で』 (*Under the Greenwood Tree*, 1872)

「*Under the Greenwood Tree* 論—時間意識の観点からの解釈の試み—」, 『徳島大学教養部紀要(人文・社会科学)』, 第22巻, 1987年.

第3章 重複する「過去」と時間の密度

『青い眼』 (*A Pair of Blue Eyes*, 1873)

「*A Pair of Blue Eyes* 論—重複する「過去」と時間の密度—」, 『松元寛先生退官記念論文集・英語英文學研究』, 英宝社, 東京, 1988年.

第4章 過去との繋がり

『エセルバータの手』 (*The Hand of Ethelberta*, 1876)

「「手」のアイロニー—『エセルバータの手』論—」, 『徳島大学総合科学部言語文化研究』, 第1巻, 1998年.

第5章 歴史小説に倣って—「窓」のイメージ—

『ラッパ隊長』 (*The Trumpet-Major*, 1880)

「窓辺の Anne Garland — *The Trumpet-Major* 再評価の試み—」, 『徳島大学教養部紀要(外国語・外国文学)』, 第1巻, 1990年.

第Ⅲ部 内奥への探究—時間と二重性の自己—

第1章 衝動性を巡る問題

『狂乱の群をはなれて』 (*Far from the Madding Crowd*, 1874)

「*Far from the Madding Crowd* 論— Bathsheba の ‘vanity,’ ‘freak,’ ‘impulsiveness’ をめぐって—」, 『徳島大学教養部紀要(人文・社会科学)』, 第18巻, 1983年.

第2章 楽園願望

『帰郷』 (*The Return of the Native*, 1878)

「*The Return of the Native* における郷愁と帰郷について—楽園願望と時間意識の観点から—」, 『日本ハーディ協会会報』, 第15巻, 1989年.

第3章 開かれた時空間と謎めいた性格の造形

『微温の人』 (*A Laodicean*, 1881)

「*A Laodicean*: 開かれた時空間と謎めいた性格の造形」, 『英語英文學研究』, 第37巻, 1993年.

第4章 時間の断層—「共感の通路」を求めて—

『塔上の二人』(*Two on a Tower*, 1882)

「「共感の通路」を求めて—『塔上のふたり』に見られる時間のトリック—」, 『ハーディ研究』, 32号, 2006年.

第5章 二重性の自己

『カスタブリッジの町長』(*The Mayor of Casterbridge*, 1886)

「*The Mayor of Casterbridge*における二重性の自己」, 『英語英文学研究』, 第42巻, 1998年.

第6章 自己否定と究極の愛

『森林地の人々』(*The Woodlanders*, 1887)

「*The Woodlanders* 論—帰郷, そして自然からの疎隔—」, 『徳島大学教養部紀要(人文・社会科学)』, 第19巻, 1984年.

第7章 失われた自己を求めて

『ダーバヴィル家のテス』(*Tess of the d'Urbervilles*, 1891)

「*Tess of the d'Urbervilles* 論—テスの精神的遍歴と愛の成就—」, 『徳島大学教養部紀要(人文・社会科学)』, 第20巻, 1985年.

第8章 霊と肉との戦い

『日陰者ジュード』(*Jude the Obscure*, 1895)

「「時」と「気高き反逆者たち」—*Jude the Obscure* 論—」, 『徳島大学総合科学部言語文化研究』, 第5巻, 33-47頁, 1998年.

第9章 実体とアイデアとの乖離—プラトニズムと閉ざされた空間のイメージ—

『恋の霊』(*The Well-Beloved*, 1897)

「*The Imagery of Closed Space in The Well-Beloved*,」 *The Bulletin of the Thomas Hardy Society of Japan*, No.17, 1991.

また本研究は、これまでに受けてきた、以下に掲げる研究補助金による研究の成果の一部であることも付け加えておく。

1. 文部省 日本学術振興会, 科学研究費補助金: 奨励研究 (A) (昭和63年度)

「Thomas Hardy における時間意識の研究」

2. 徳島大学教育改善推進費（1992～1993年）

「トマス・ハーディ研究—トマス・ハーディの作品における時間と空間の意識の研究—」

3. 徳島大学教育改善推進費（1994～1995年）

「トマス・ハーディと谷崎潤一郎—比較文学的研究—」

4. 徳島大学教育改善推進費（1997～1998年）

「トマス・ハーディ研究—ダーウィニズムと時間意識の問題—」

5. 文部科学省 日本学術振興会，科学研究費補助金：基盤研究（C）
（平成15～17年度）

「トマス・ハーディの作品における時間と二重性の自己の問題」

文 献 一 覧

1 次文献

The New Wessex Edition:

- Desperate Remedies*. London: Macmillan London Ltd., 1975.
- Under the Greenwood Tree*. London: Macmillan London Ltd., 1975.
- A Pair of Blue Eyes*. London: Macmillan London Ltd., 1975.
- Far from the Madding Crowd*. London: Macmillan London Ltd., 1975.
- The Hand of Ethelberta*. London: Macmillan London Ltd., 1975.
- The Return of the Native*. London: Macmillan London Ltd., 1975.
- The Trumpet-Major*. London: Macmillan London Ltd., 1975.
- A Laodicean*. London: Macmillan London Ltd., 1975.
- Two on a Tower*. London: Macmillan London Ltd., 1975.
- The Mayor of Casterbridge*. London: Macmillan London Ltd., 1975.
- The Woodlanders*. London: Macmillan London Ltd., 1975.
- Tess of the d'Urbervilles*. London: Macmillan London Ltd., 1975.
- Jude the Obscure*. London: Macmillan London Ltd., 1975.
- The Well-Beloved*. London: Macmillan London Ltd., 1975.
- Wessex Tales and A Group of Noble Dames*. London: Macmillan London Ltd., 1977.
- Life's Little Ironies and A Changed Man*. London: Macmillan London Ltd., 1977.
- Old Mrs Chandle and Others with The Famous Tragedy of the Queen of Cornwall*. London: Macmillan London Ltd., 1977.
- The Dynasts*. London: Macmillan London Ltd., 1978.
- The Complete Poems of Thomas Hardy*. London: Macmillan London Ltd., 1983.

The New Wessex Edition (paperback):

- Desperate Remedies*. London: Macmillan London Ltd., 1982.
- Under the Greenwood Tree*. London: Macmillan London Ltd., 1973.
- A Pair of Blue Eyes*. London: Macmillan London Ltd., 1975.
- Far from the Madding Crowd*. London: Macmillan London Ltd., 1974.
- The Hand of Ethelberta*. London: Macmillan London Ltd., 1975.
- The Return of the Native*. London: Macmillan London Ltd., 1974.

The Trumpet-Major. London: Macmillan London Ltd., 1974.
A Laodicean. London: Macmillan London Ltd., 1978.
Two on a Tower. London: Macmillan London Ltd., 1975.
The Mayor of Casterbridge. London: Macmillan London Ltd., 1974.
The Woodlanders. London: Macmillan London Ltd., 1974.
Tess of the d'Urbervilles. London: Macmillan London Ltd., 1974.
Jude the Obscure. London: Macmillan London Ltd., 1974.
The Well-Beloved. London: Macmillan London Ltd, 1982.
The Complete Poems. London: Papaermac, 1981.

Wessex Edition:

The Well-Beloved. London: Macmillan & Co., Ltd., 1922.
Desperate Remedies. London: Macmillan & Co., Ltd., 1923.
The Hand of Ethelberta. London: Macmillan & Co., Ltd., 1923.
A Laodicean. London: Macmillan & Co., Ltd., 1923.
A Changed Man The Waiting Supper and Other Tales. London: Macmillan & Co., Ltd., 1914.
Wessex Poems and Other Verses: Poems of The Past and The Present. London: Macmillan & Co., Ltd., 1920.
The Dynasts Parts First and Second. London: Macmillan & Co., Ltd., 1920.
The Dynasts Part Third and Time's Laughingstocks and Other Verses. London: Macmillan & Co., Ltd., 1920.
Satires of Circumstance and Moments of Vision. London: Macmillan & Co., Ltd., 1919.
Later Lyrics and Earlier and The Famous Tragedy of Queen of Cornwall. London: Macmillan & Co., Ltd., 1926.
Human Shows and Winter Words. London: Macmillan & Co., Ltd., 1931.

Wessex Edition (reprint):

Tess of the d'Urbervilles. New York: AMS Press, Inc., 1984.
Far from the Madding Crowd. New York: AMS Press, Inc., 1984.
Jude the Obscure. New York: AMS Press, Inc., 1984.

The Return of the Native. New York: AMS Press, Inc., 1984.
The Mayor of Casterbridge. New York: AMS Press, Inc., 1984.
The Woodlanders. New York: AMS Press, Inc., 1984.
Under the Greenwood Tree. New York: AMS Press, Inc., 1984.
Life's Little Ironies. New York: AMS Press, Inc., 1984.
Wessex Tales. New York: AMS Press, Inc., 1984.
A Pair of Blue Eyes. New York: AMS Press, Inc., 1984.
The Trumpet-Major. New York: AMS Press, Inc., 1984.
Two on a Tower. New York: AMS Press, Inc., 1984.
The Well-Beloved. New York: AMS Press, Inc., 1984.
A Group of Noble Dames. New York: AMS Press, Inc., 1984.
Desperate Remedies. New York: AMS Press, Inc., 1984.
The Hand of Ethelberta. New York: AMS Press, Inc., 1984.
A Laodicean. New York: AMS Press, Inc., 1984.
A Changed Man. New York: AMS Press, Inc., 1984.

The Complete Poetical Works of Thomas Hardy Vols. 1-3. Oxford: Oxford University Press, 1987.
Wessex Poems 1898. Oxford: Woodstock Books, 1994.
The Mayor of Casterbridge. Oxford: Oxford University Press, 1987.
The Supernatural Tales of Thomas Hardy. London: W. Foulsham & Company Ltd., 1988.
Thomas Hardy's Christmas. Worcester: Sutton Publishing Ltd., 1977.
Selected Shorter Poems of Thomas Hardy. London: Macmillan London Ltd, 1975.
The Collected Poems of Thomas Hardy. London: Macmillan & Co., Ltd., 1970.

The World's Classics (paperback):

Jude the Obscure. Oxford: Oxford University Press, 1996.
The Mayor of Casterbridge. Oxford: Oxford University Press, 1987.
The Well-Beloved. Oxford: Oxford University Press, 1986.
A Pair of Blue Eyes. Oxford: Oxford University Press, 1987.

A Norton Critical Edition:

Tess of the d'Urbervilles. New York: Norton & Company, 1979.

Jude the Obscure. New York: Norton & Company, 1978.

The Mayor of Casterbridge. New York: Norton & Company, 1977.

Penguin Classics (paperback):

Tess of the d'Urbervilles. London: Penguin Books, 1998.

The Mayor of Casterbridge. London: Penguin Books, 1985.

Kramer, Dale (ed). *The Woodlanders*. Oxford: Clarendon Press, 1981.

Grindle, Juliet and Gatrell, Simon (ed.). *Tess of the d'Urbervilles*. Oxford: Clarendon Press, 1983.

Penguin English Library (paperback):

The Woodlanders. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1987.

Far from the Madding Crowd. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1981.

The Greenwood Edition:

Wessex Tales. London: Macmillan London Ltd., 1975.

A Group of Noble Dames. London: Macmillan London Ltd., 1972.

Our Exploits at West Poley. Oxford: Oxford University Press, 1979.

Everyman's Library:

Stories and Poems. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1975.

Tess of the d'Urbervilles. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1992.

The Viking Portable Library: *The Portable Thomas Hardy*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.,
1977.

Wordsworth Classics: *Tess of the d'Urbervilles*. Ware: Wordsworth Editions Ltd., 1993.

Poems of Thomas Hardy A New Selection. London: The Macmillan Press Ltd., 1974.

Gibson, James and Johnson, Trevor (ed.). *Thomas Hardy Poems A Casebook*. London: The Macmillan Press Ltd., 1979.

Viking: *The Darkling Trush and other poems by Thomas Hardy*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1985.

2 次文献 (国外) :

- Abercrombie, Lascelles. *Thomas Hardy: A Critical Study*. London: Martin Secker, 1919.
- . *Thomas Hardy: A Critical Study*. New York: Russell & Russell, 1964.
- Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- Alexander, Anne. *Thomas Hardy: The 'Dream-Country' of his Fiction*. London: Vision Press Ltd., 1987.
- Altick, Richard D.. *Victorian People and Ideas*. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1973.
- Bailey, J. O.. *The Poetry of Thomas Hardy A Handbook and Commentary*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1970.
- . *Thomas Hardy and the Cosmic Mind*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1956.
- Bailey, John. *An Essay on Hardy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Beach, Joseph Warren. *The Technique of Thomas Hardy*. New York: Russell & Russell, 1962.
- Beer, Gillian. *Darwin's Plots*. London: Ark Paperbacks, 1985.
- Begum, Azra. *Explorations of Reality: The Poetry of Thomas Hardy*. Bareilly: Prakash Book Depot, 1988.
- Berger, Sheila.. *Thomas Hardy and Visual Structures: Framing, Disruptuion, Process*. New York: New York University, 1990.
- Bevis, Richard. *The Road to Egdon Heath: The Aesthetics of the Great in Nature*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 1999.
- Björk, Lennart A.. *The Literary Notebooks of Thomas Hardy Vol.1*. London: The Macmillan Press Ltd., 1985.
- . *The Literary Notebooks of Thomas Hardy Vol.2*. London: The Macmillan Press Ltd., 1985.
- Bllen, J. B.. *The Expressive Eye: Fiction and Perception in the Works of Thomas Hardy*. Oxford: Clarendon Press, 1986.
- Bloom, Harold. *Thomas Hardy*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004.
- (ed.). *Thomas Hardy's The Return of the Native*. New York: Chelsea House Publishers, 1987.

- Blunden, Edmund. *Thomas Hardy*. London: The Macmillan Press Ltd., 1976.
- Boumelha, Penny. *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form*. Sussex: The Harvester Press Ltd., 1982.
- Bowra, C. M.. *The Lyrical Poetry of Thomas Hardy*. New York: Haskell House Publishers Ltd., 1975.
- Brady, Kristin. *The Short Stories of Thomas Hardy: Tales of Past and Present*. London: The Macmillan Press Ltd., 1982.
- Brown, Douglas. *Thomas Hardy*. Westport: Greenwood Press, Publishers, 1980.
- . *Studies in English Literature: Hardy: The Mayor of Casterbridge*. London: Edward Arnold, 1962.
- Brown, Joanna Cullen (ed.). *Figures in a Wessex Landscape: Thomas Hardy's Picture of English Country Life*. London: An Allison & Busby Book, 1987.
- Buckler, William E.. *The Poetry of Thomas Hardy: A Study in Art and Ideas*. New York: New York University Press, 1983.
- Butler, Lance St. John. *Thomas Hardy After Fifty Years*. London: The Macmillan Press Ltd., 1978.
- C. P. (compiled). *The Thomas Hardy Calendar*. London: Cecil Palmer, 1973.
- Casagrande, Peter J.. *Unity in Hardy's Novels: 'Repetitive Symmetries'*. London: Macmillan Ltd., 1982.
- Cecil, David. *Hardy the Novelist*. London: Constable and Co Ltd., 1978.
- Chapman, Raymond. *The Language of Thomas Hardy*. London: Macmillan Education Ltd., 1990.
- Child, Harold. *Thomas Hardy*. London: Nisbet & Co. Ltd, 1974.
- Clarke, Graha (ed.). *Thomas Hardy Critical Assessments Vol.1*. Mountfield: Helm Information Ltd., 1993.
- . *Thomas Hardy Critical Assessments Vol.2*. Mountfield: Helm Information Ltd., 1993.
- . *Thomas Hardy Critical Assessments Vol.3*. Mountfield: Helm Information Ltd., 1993.
- . *Thomas Hardy Critical Assessments Vol.4*. Mountfield: Helm Information Ltd., 1993.
- Collins, Vere H.. *Talks with Thomas Hardy at Max Gate 1920-1922*. London: Gerald Duckworth & Co. Ltd., 1978.
- Cox, J. Stevens (ed.). *Thomas Hardy: Materials for a study of his life, times and works Vol.1*. Guernsey: The Toucan Press, 1968.

- . *Thomas Hardy: More Materials for a study of his life, times and works Vol.2*. Guernsey: The Toucan Press, 1971.
- Cox, R. G. (ed.). *Thomas Hardy The Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1970.
- Cox, Stevens (ed.). *The Thomas Hardy Year Book No.1 1970*. Guernsey: The Toucan Press, 1970.
- . *The Thomas Hardy Year Book No.2 1971*. Guernsey: The Toucan Press, 1971.
- . *The Thomas Hardy Year Book No.3 1972-1973*. Guernsey: The Toucan Press, 1972.
- . *The Thomas Hardy Year Book No.4 1973-1974*. Guernsey: The Toucan Press, 1974.
- . *The Thomas Hardy Year Book No.5 1975*. Guernsey: The Toucan Press, 1976.
- . *The Thomas Hardy Year Book No.6 1976*. Guernsey: The Toucan Press, 1977.
- . *The Thomas Hardy Year Book No.7 1977*. Guernsey: The Toucan Press, 1979.
- . *The Thomas Hardy Year Book No.8 1978*. Guernsey: The Toucan Press, 1980.
- . *The Thomas Hardy Year Book No.9*. Guernsey: The Toucan Press, 1980.
- . *The Thomas Hardy Year Book No.10 1980*. Guernsey: The Toucan Press, 1981.
- . *The Thomas Hardy Year Book No.11*. Guernsey: The Toucan Press, 1984.
- . *The Thomas Hardy Year Book No.12*. Guernsey: The Toucan Press, 1984.
- . *The Thomas Hardy Year Book No.13*. Guernsey: The Toucan Press, 1986.
- Daleski, H. M.. *Thomas Hardy and Paradoxes of Love*. Columbia: University of Missouri Press, 1977.
- Davie, Donald. *With the Grain: Essays on Thomas Hardy and Modern British Poetry*. Manchester: Carcanet Press Ltd., 1998.
- . *Thomas Hardy and British Poetry*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- Devereux, Joanna. *Patriarchy and Its Discontents: Sexual Politics in Selected Novels and Stories of Thomas Hardy*. New York: Routledge, 2003.
- Drabble, Margaret (ed.). *The Genius of Thomas Hardy*. London: Weidenfeld and Nicolson Ltd., 1976.
- Draper, R. P.. *Hardy The Tragic Novels*. London: Macmillan Education Ltd., 1991.
- . *Thomas Hardy: Three Pastoral Novels*. London: Macmillan Education Ltd., 1987.
- (ed.). *Hardy: The Tragic Novels*. London: Macmillan Education Ltd., 1991.
- Draper, Ronald P. and Ray, Martin S.. *An Annotated Critical Bibliography of Thomas Hardy*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1989.

- Duffin, H. C.. *Thomas Hardy: A Study of the Wessex Novels, the Poems, and The Dynasts*. Westport: Greenwood Press, Publishers, 1916.
- Dutta, Shanta. *Ambivalence in Hardy*. London: Macmillan Ltd., 2000.
- Ebbatson, Roger. *The Evolutionary Self: Hardy, Forster, Lawrence*. Sussex: The Harvester Press Ltd., 1982.
- Edwards, Anne-Marie. *In the Steps of Thomas Hardy*. Mdison: Jones Books, 2003.
- Edwards, P. D.. *Idyllic Realism from Mary Russell Mitford to Hardy*. London: The Macmillan Press Ltd., 1988.
- Elliott, Albert Pettigrew. *Fatalism in the Works of Thomas Hardy*. New York: Russell & Russell, 1966.
- Elliott, Ralph W. V.. *Thomas Hardy's English*. New York: Basil Blackwell Inc., 1986.
- Enstice, Andrew. *Thomas Hardy: Landscapes of the Mind*. London: The Macmillan Press Ltd., 1979.
- Faulkenburg, Marilyn Thomas. *Church, City, and Labyrinth in Brontë, Dickens, Hardy, and Butor*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1993.
- Firor, Ruth A.. *Folkways in Thomas Hardy*. New York: Russell & Russell, 1968.
- Fisher, Joe. *The Hidden Hardy*. Houndmills: Macmillan Academic and Professional Ltd., 1992.
- Ford, Boris (ed.). *From Dickens to Hardy*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1982
- Gale, Richard M. (ed.). *The Philosophy of Time*. New Jersey: Humanities Press, 1968.
- Garson, Marjorie. *Hardy's Fables of Integrity: Woman, Body, Text*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Gatrell, Simon. *Hardy the Creator: A Textual Biography*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- . *Thomas Hardy and the Proper Study of Mankind*. London: The Macmillan Press Ltd., 1993.
- Gerber, Helmut E. and Davis, W. Eugene (compiled and ed.). *Thomas Hardy: An Annotated Bibliography of Writings about Him Vol.1*. Illinois: Northern Illinois University Press, 1973.
- . *Thomas Hardy: An Annotated Bibliography of Writings about Him Vol.2*. Illinois: Northern Illinois University Press, 1983.
- Gibson, James. *Thomas Hardy: A Literary Life*. New York: St. Martin's Press, Inc., 1996.

- Gibson, James and Johnson, Trevor (ed.). *Thomas Hardy: Poems*. London: The Macmillan Press Ltd., 1979.
- Gittings, Robert. *Young Thomas Hardy*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1978.
- . *The Older Hardy*. London: Heinemann Educational Books Ltd., 1978.
- Gittings, Robert and Manton, Jo. *The Second Mrs Hardy*. Oxford: Oxford University Press, 1981.
- Goode, John. *Thomas Hardy: The Offensive Truth*. Oxford: Basil Blackwell Inc., 1988.
- Gregor, Ian. *The Great Web: The Form of Hardy's Major Fiction*. London: Faber and Faber, 1975.
- . *The Great Web: The Form of Hardy's Major Fiction*. London: Faber and Faber, 1982 (paperback).
- Grimsditch, Herbert B.. *Character and Environment in the Novels of Thomas Hardy*. New York: Russell & Russell, 1962.
- Grundy, Joan. *Hardy and the Sister Arts*. London: The Macmillan Press Ltd., 1979.
- Guerard, Albert J. *Thomas Hardy*. Cambridge: Harvard University Press, 1949.
- . *Hardy: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1986.
- Hands, Timothy. *Thomas Hardy: Distracted Preacher?*. London: Macmillan Ltd., 1989.
- . *A Hardy Chronology*. London: The Macmillan Press Ltd., 1992.
- . *Thomas Hardy*. London: The Macmillan Press Ltd., 1995.
- Hardy, Evelyn. *Thomas Hardy A Critical Biography*. New York: Russell & Russell, 1970.
- (ed.). *Thomas Hardy's Notebooks*. London: The Hogarth Press Ltd., 1955.
- Hardy, Florence Emily. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. London: Macmillan Ltd., 1975.
- Harvey, Geoffrey. *Thomas Hardy*. London: Routledge, 2003.
- Hasan, Noorul. *Thomas Hardy: The Sociological Imagination*. London: The Macmillan Press Ltd., 1982.
- Hawkins, Desmond. *Hardy Novelist and Poet*. London: Papermac, 1981.
- . *Hardy Novelist and Poet*. London: David & Charles (Publishers) Ltd., 1976.
- . *Hardy's Wessex*. London: Macmillan London Ltd., 1983.
- Hornback, Bert G.. *The Metaphor of Chance: Vision and Technique in the Works of Thomas Hardy*. Ohio: Ohio University Press, 1971.
- Howe, Irving. *Thomas Hardy*. London: The Macmillan Press Ltd., 1985.
- Hurst, Alan. *Hardy: An Illustrated Dictionary*. London: Kaye & Ard Ltd., 1980.

- Hynes, Samuel. *The Pattern of Hardy's Poetry*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1961.
- Jackson, Arlene M.. *Illustration and the Novels of Thomas Hardy*. London: The Macmillan Press Ltd., 1982.
- Jedrzejewski, Jan. *Thomas Hardy and the Church*. London: The Macmillan Press Ltd., 1996.
- Joh, Byunghwa. *Thomas Hardy's Poetry: A Jungian Perspective*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2002.
- Johnson, Lionel. *The Art of Thomas Hardy*. New York: Haskell House Publishers Ltd., 1973.
- Johnson, Trevor. *A Critical Introduction to the Poems of Thomas Hardy*. London: Macmillan Education Ltd., 1991.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 1968.
- Kramer, Dale. *Thomas Hardy: The Forms of Tragedy*. Detroit: Wayne State University Press, 1975.
- (ed.). *The Cambridge Companion to Thomas Hardy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- (ed.). *Critical Approaches The Fiction of Thomas Hardy*. London: The Macmillan Press Ltd., 1979.
- Laird, J. T.. *The Shaping of Tess of the d'Urbervilles*. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- Langbaum, Robert. *Thomas Hardy in Our Time*. New York: St. Martin's Press, Inc., 1997.
- Lawrence, D. H.. *Study of Thomas Hardy and Other Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Lea, Hermann. *Thomas Hardy's Wessex*. London: Macmillan London Ltd., 1977.
- Lefebure, Molly. *Thomas Hardy's World*. London: Carlton Books Ltd., 1997.
- Levene, George. *Darwin and the Novelists: Patterns of Science and the Novelists*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- Levi, Peter. *John Clare and Thomas Hardy*. London: University of London The Athlone Press, 1975.
- Macdonell, Annie. *Thomas Hardy*. New York: AMS Press Inc., 1975.
- Mallett, Phillip (ed.). *The Achievement of Thomas Hardy*. London: Macmillan Ltd., 2000.
- (ed.). *Palgrave Advances in Thomas Hardy Studies*. Houndmills: Palgrave Macmillan,

2004.

- Mason, Michael. *The Making of Victorian Sexuality*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Mattison, Jane. *Knowledge and Survival in the Novels of Thomas Hardy*. Lund: Department of English, Lund University, 2002.
- Maynard, Katherine Kearney. *Thomas Hardy's Tragic Poetry*. Iowa: University of Iowa Press, 1991.
- Meisel, Perry. *Thomas Hardy: The Return of the Repressed*. New Haven and London: Yale University Press, 1978.
- Mickelson, Anne Z.. *Thomas Hardy's Women and Men: The Defeat of Nature*. Metuchen: The Scarecrow Press, Inc., 1976.
- Milberg-Kate, Ruth. *Thomas Hardy: Myths of Sexuality*. New York: The John Jay Press, 1983.
- Miller, Hillis. *Thomas Hardy: Distance and Desire*. Cambridge: Harvard University Press, 1970.
- . *Fiction and Repetition: Seven English Novels*. Oxford: Basil Blackwell Inc., 1982.
- Millgate, Michael. *Thomas Hardy: His Career as a Novelist*. London: The Bodley Head Ltd., 1971.
- . *Thomas Hardy: A Biography*. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- (ed.). *Thomas Hardy Selected Letters*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- (ed.). *Thomas Hardy's Public Voice*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Morgan, Rosemarie. *Women and Sexuality in the Novels of Thomas Hardy*. London: Routledge, 1988.
- Morris, R. J. and Rodger, Richard (ed.). *The Victorian City*. London: Longman Group Ltd., 1993.
- Neill, Edward. *The Secret Life of Thomas Hardy: 'Retaliatory Fiction'*. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd., 2004.
- Niemeyer, Paul J.. *Seeing Hardy*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2003.
- Orel, Harold. *Thomas Hardy's Epic-Drama: A Study of The Dynasts*. New York: Greenwood Press, Publishers, 1969.
- . *The Unknown Thomas Hardy*. Sussex: The Harvester Press Ltd., 1987.
- (ed.). *Thomas Hardy's Personal Writings*. London: Macmillan Ltd., 1967.
- O'Sullivan, Timothy. *Thomas Hardy: An Illustrated Biography*. London: Macmillan London Ltd, 1975.
- Page, Norman. *Thomas Hardy*. London: Routledge & Kegan Paul, 1977.
- (ed.). *Thomas Hardy Annual No.1*. London: The Macmillan Press Ltd., 1982.

- (ed.). *Thomas Hardy Annual No.2*. London: The Macmillan Press Ltd., 1984.
- (ed.). *Thomas Hardy Annual No.3*. London: The Macmillan Press Ltd., 1985.
- (ed.). *Thomas Hardy Annual No.4*. London: The Macmillan Press Ltd., 1986.
- (ed.). *Thomas Hardy: The Writer and his Background*. London: Bell & Hyman Ltd., 1980.
- Paterson, John. *The Making of The Return of the Native*. Westport: Greenwood Press, Publishers, 1978.
- Paulin, Tom. *Thomas Hardy: The Poetry of Perception*. London: The Macmillan Press Ltd., 1986.
- Pettit, Charles P. C.. *Celebrating Thomas Hardy: Insights and Appreciations*. New York: St. Martin's Press, Inc., 1996.
- Pettit, Charles P. C. (ed.). *New perspectives on Thomas Hardy*. London: The Macmillan Press Ltd., 1994.
- Pinion, F. B.. *Hardy the Writer*. London: Macmillan Ltd., 1990.
- . *A Thomas Hardy Dictionary*. London: Macmillan Ltd., 1992.
- . *A Hardy Companion*, London: The Macmillan Press Ltd., 1976.
- . *Thomas Hardy: His Life and Friends*. London: The Macmillan Press Ltd., 1992.
- . *A Commentary on the Poems of Thomas Hardy*. London: The Macmillan Press Ltd., 1976.
- . *Thomas Hardy: Art and Thought*. London: The Macmillan Press Ltd., 1978.
- Prasad, Birjadish. *The Poetry of Thomas Hardy vol. 1*. Salzburg: Universität Salzburg, 1977.
- . *The Poetry of Thomas Hardy vol. 2*. Salzburg: Universität Salzburg, 1977.
- Purdy, Richard Little. *Thomas Hardy: A Bibliographical Study*. Oxford: Clarendon Press, 1979.
- Purdy, Richard Little and Millgate, Michael (ed.). *The Collected Letters of Thomas Hardy Vols. 1-7*. Oxford: Clarendon Press, 1979-1988.
- . *Hardy of Wessex: His Life and Literary Career*. Connecticut: Archon Books, 1962.
- Rabbetts, John. *From Hardy to Faulkner*. London: The Macmillan Press Ltd., 1989.
- Radford, Andrew. *Thomas Hardy and the Survivals of Time*. Hampshire: Ashgate Publishing Ltd., 2003.
- Ray, Christopher. *Time, Space and Philosophy*. London: Routledge, 1991
- Ray, Martin. *Thomas Hardy: A Textual Study of the Short Stories*. Aldershot: Ashgate Publishing

- Ltd., 2000.
- Richardson, James. *Thomas Hardy: The Poetry of Necessity*. Chicago: The University of Chicago Press, 1977.
- Riesen, Beat. *Thomas Hardy's Minor Novels*. Bern: Peter Lang, 1990.
- Rutland, William R.. *Thomas Hardy: A Study of his Writings and their Background*. Tokyo: Senjo Publishing Co., Ltd (reprint), 1936.
- Salter, C. H.. *Good Little Thomas Hardy*. London: The Macmillan Press Ltd., 1981.
- Saxelby, F. Outwin. *A Thomas Hardy Dictionary*. London: George Routledge and Sons, Ltd., 1911.
- . *A Thomas Hardy Dictionary*. Westport: Greenwood Press, Publishers, 1980.
- Scott-James, R. A.. *Thomas Hardy (1840-1928)*. London: Longmans, Green & Co. Ltd., 1951.
- Seymour-Smith, Martin. *Hardy*. London: Bloomsbury, 1994.
- Sherrick, Julie. *Thomas Hardy's Major Novels: An Annotated Bibliography*. Lanham: Scarecrow Press, Inc., 1998.
- Springer, Marlene. *Hardy's Use of Allusion*. London: The Macmillan Press Ltd., 1983.
- Stewart, J. I. M.. *Thomas Hardy: A Critical Biography*. London: Longman Group Ltd., 1972.
- Sumner, Rosemary. *Thomas Hardy: Psychological Novelist*. London: The Macmillan Press Ltd., 1981.
- Symons, Arthur. *A Study of Thomas Hardy*. Folcroft, PA: The Folcroft Press, Inc., 1927.
- Talor, Richard H.. *The Personal Notebooks of Thomas Hardy*. London: The Macmillan Press Ltd., 1978.
- . *The Neglected Hardy Thomas Hardy's Lesser Novels*. London: The Macmillan Press Ltd., 1982.
- Taylor, Dennis. *Hardy's Metres and Victorian Prosody*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- . *Hardy's Poetry, 1860-1928*. London: The Macmillan Press Ltd., 1981.
- The Thomas Hardy Society of Japan. *A Thomas Hardy Dictionary*. Tokyo: Meicho-Fukyu-Kai, 1984.
- Thomas, Jane. *Thomas Hardy, Femininity and Dissent: Reassessing the 'Minor' Novels*. London: The Macmillan Press Ltd., 1999.
- Turner, Paul. *The Life of Thomas Hardy*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2001.
- Vigar, Penelope. *The Novels of Thomas Hardy: Illusion and Reality*. Humanities Press, 1978.

- Ward, John Powell. *Thomas Hardy's Poetry*. Buckingham: Open University Press, 1993.
- Widdowson, Peter. *Hardy in History: A Study in Literary Sociology*. London: Routledge, 1982.
- . *Thomas Hardy*. Plymouth: Northcote House Publishers Ltd., 1996.
- (ed.). *New Casebooks: Tess of the d'Urbervilles*. London: The Macmillan Press Ltd., 1993.
- Williams, Merryn. *Thomas Hardy and Rural England*. London: The Macmillan Press Ltd., 1977.
- . *A Preface to Hardy*. London: Longman Group Ltd., 1977.
- Williams, Raymond. *The Country and the City*. New York: Oxford University Press, 1975.
- Winner, Anthony. *Characters in the Twilight: Hardy, Zola, and Chekhov*. Charlottesville: The University Press of Virginia, 1981.
- Winniffrith, Tom. *Fallen Women in the Nineteenth-Century Novel*. London: Macmillan Ltd., 1994.
- Wotton, George. *Thomas Hardy: Towards a materialist Criticism*. New Jersey: Barnes & Noble Books, 1985.
- Wright, T. R.. *Hardy and the Erotic*. London: Macmillan Ltd., 1989.
- (ed.). *Thomas Hardy on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Zerubavel, Eviatar. *Patterns of Time in Hospital Life*. Chicago: The University of Chicago Press, 1979.
- Zietlow, Paul. *Moments of Vision: The Poetry of Thomas Hardy*. Cambridge: Harvard University Press, 1974.

2次文献（国内）：

- A. ブリッグズ, 村岡健次・河村貞枝訳.『ヴィクトリア朝の人びと』.ミネルヴァ書房, 1988.
- A. ラインハルト=シュトッカー, 小田稔.『トマス・ハーディの小説における性格描写と運命形象』.学書房, 昭和49年.
- A. A. メンディロウ, 志賀謙・中村瑞松・西尾巖訳.『小説と時間』.早稲田大学出版部, 昭和51年.
- D. ホーキンス, 前川哲郎・福岡忠雄・古我正和訳.『小説家・詩人ハーディ評伝』.(株)千城, 昭和56年.
- G. バシュラル, 掛下栄一郎訳.『瞬間と持続』.紀伊國屋書店, 1982.
- H. C. ダフィン, 『トマス・ハーディ論 ウェセックス小説の研究』.(株)千城, 昭和53年.
- H. マイヤーホフ, 志賀謙・行吉邦輔.『現代文学と時間』.研究社叢書, 昭和49年.
- J. O. ベイリィ, 山本文乃助・関口博訳.『トマス・ハーディと宇宙精神』.(株)千城, 昭和53年.
- R. A. スコット=ジェイムズ, C. デイ・ルイス, 外山滋比古・藤平武昭訳.『英文学ハンドブック 28 ハーディ』.研究社, 昭和46年.
- 鮎沢乗光.『イギリス小説の読み方』.南雲堂, 1988.
- .『トマス・ハーディの小説の世界』.開文社出版, 昭和59年.
- 栗野修司. *Paradox and Post-Christianity Hardy's Engagements with Religious Tradition and the Bible*. 春風社, 1999.
- 安藤勝夫・東郷秀光・船山良一編.『なぜ「日陰者ジュード」を読むか』.英宝社, 1997.
- 飯島隆.『ハーディ小説の美学』.(株)千城, 昭和52年.
- 石川県立図書館編.『大澤文庫目録』.石川県図書館協会, 昭和61年.
- 市川浩.『ベルクソン』.講談社学術文庫, 1991.
- 上山泰.『トマス・ハーディと作家たち 比較文学的研究』.創元社, 1996.
- 内多毅監修.『イギリスのヒューマニズム小説』.東海大学出版会, 1983.
- 内田能嗣編.『ヴィクトリア朝の小説—女性と結婚—』.英宝社, 1999.
- エドムント・フッサール, 立松弘孝訳.『内的時間意識の現象学』.みすず書房, 2000.
- エマニュエル・レヴィナス, 原田佳彦訳.『時間と他者』.法政大学出版局, 1996.
- 大澤衛.『英米紀行』.北国出版社, 昭和44年.

- .『ハーディ文學の研究』. 研究社, 昭和 46 年.
- 編.『ハーディ研究』. 英宝社, 昭和 51 年.
- 大澤衛・吉川道夫・藤田繁編.『20世紀の先駆者 トマス・ハーディ』. 篠崎書林, 昭和 53 年.
- 大森莊蔵.『時間と存在』. 青土社, 1994.
- .『時間と自我』. 青土社, 1994.
- 大山敏子.『女性と英文学』. 篠崎書林, 昭和 54 年.
- 荻野昌利.『暗黒への旅立ち』. 名古屋大学出版会, 1988.
- 小田稔.『トマス・ハーディー翼を奪われた鳥』. 篠崎書林, 1990.
- ガストン・バシュラール, 岩村行雄訳.『空間の詩学』. 思潮社, 1968.
- カント,『純粹理性批判(上・中・下)』. 岩波文庫, 1991.
- 川崎寿彦.『森のイングランド』. 平凡社, 1987.
- 川邊武芳.『失われた〈故郷〉— D・H・ロレンスとトマス・ハーディ』. 英宝社, 2001.
- 倉持三郎.『トマス=ハーディ』. 清水書院, 1999.
- 倉持晴美.『十九世紀英国小説—女性と結婚』. 荒竹出版, 昭和 61 年.
- 後藤義之進. *A Study on A Thomas Hardy Dictionary: Errata and Addenda*. 中央公論事業出版, 1989.
- 佐野晃.『ハーディ 開いた精神の軌跡』. 冬樹社, 昭和 56 年.
- ジャック・アタリ, 蔵持不三也訳.『時間の歴史』. 原書房, 1986.
- ジョン・コーエン, 小野章夫, シズエ・クラン訳.『時間の心理—その正常と異常』. 共同出版, 昭和 53 年.
- ジリアン・ピア, 渡部ちあき・松井優子訳.『ダーウィンの衝撃』. 工作舎, 1998.
- スーザン・J・ヘックマン, 金井淑子(他)訳.『ジェンダーと知』. 東京: 大村書店, 1995.
- 瀧山季乃.『ハーディ小説の鑑賞』. 篠崎書林, 昭和 50 年.
- .『ハーディの小説研究』. 篠崎書林, 昭和 52 年.
- .『詩人トマス・ハーディ』. 篠崎書林, 昭和 52 年.
- 瀧山季乃・橘智子.『トマス・ハーディ第四詩集 境遇の風刺』. (株)千城, 1989.
- .『トマス・ハーディ第七詩集 人間の競演』. (株)千城, 1992.
- 立谷憲二.『トマス・ハーディ写真集』. 成美堂, 1998.
- 中央大学図書館.『トマス・ハーディ その作品の変遷』. 中央大学図書館, 1988.

- 土屋倭子. 『「女」という制度 トマス・ハーディの小説と女たち』. 南雲堂, 2000.
- デイヴィッド・セシル, 小田稔・宇野秀夫訳. 『小説家ハーディ 批評の試み』. 郁朋社, 2004.
- デイヴィッド・ロッジ, 柴田元幸・斎藤兆史訳. 『小説の技巧』. 白水社, 1997.
- 富山太佳夫. 『ダーウィンの世紀末』. 青土社, 1995.
- 中村佐喜子. 『トマス・ハーディの全小説を楽しむ』. 三月書房, 1991.
- 中村志郎. 『ハーディの小説—その解析と鑑賞—』. 英潮社新社, 1990.
- . 『ハーディの詩と詩劇の世界』. 英潮社, 1991.
- . 『ハーディ文学の諸相』. 英潮社・英文学叢書, 1994.
- 中村良雄. 『「ダーバヴィル家のテス」を読む』. 松柏社, 1995.
- 那須雅吾. 『ハーディの小説・変遷と軌跡 人間の証しを求めて』. 英宝社, 1998.
- 編. 『「テス」についての13章』. 英宝社, 1995.
- 橋本修. 『トマス・ハーディ研究』. (株)千城, 1958.
- 平田禿木. 『ハアディ: 小曲集』. 研究社, 昭和5年.
- 廣岡英雄. 『ハーディの方言研究』. 篠崎書林, 昭和58年.
- 廣野由美子. 『十九世紀イギリス小説の技法』. 英宝社, 1996.
- 深澤俊. 『講座・イギリス文学作品論 第九巻 トマス・ハーディ』. 英潮社, 昭和55年.
- 編. ハーディ小事典. 研究社, 1993.
- 福岡忠雄. 『虚構の田園』. あぼろん社, 1995.
- 藤井繁. *Selected Poems of Thomas Hardy*. (株)千城, 昭和47年.
- . 『トマス・ハーディ叙事詩 ディナスツ研究』. (株)千城, 昭和49年.
- . 『残照—トマス・ハーディの挽歌』. (株)千城, 昭和57年.
- . 『黄昏—トマス・ハーディの小説』. (株)千城, 1988.
- . 『晩鐘—トマス・ハーディの詩』. (株)千城, 1990.
- . 『曙光—ハーディ小説の主題と形式—』. 日本図書刊行会, 2001.
- . 『流紋—ハーディ文学の現代性—』. 日本図書刊行会, 2006.
- フランク・カーモード, 岡本靖正訳. 『終わりの意識』. 国文社, 1991.
- 古川隆夫. 『Thomas Hardy: A Bibliography about His Poetry in Japan: 1912-1984 トマス・ハーディ詩編書誌・国内編』. 桐原書店, 1984.
- ハイデガー, 桑木努訳. 『存在と時間 (上・中・下)』. 岩波文庫, 1985.

- ベルクソン, 平井啓之訳. 『時間と自由』. 白水社, 1993.
- ポール・リクール, 久米博訳. 『時間と物語Ⅲ』. 新曜社, 1990.
- . 『時間と物語Ⅱ』. 新曜社, 1988.
- . 『時間と物語Ⅰ』. 新曜社, 1987.
- 本多顕彰編. 『20世紀英米文学案内4 ハーディ』. 研究社, 1969.
- マーリオ・ヤコービ, 松代洋一訳. 『楽園願望』. 紀伊國屋書店, 1988.
- 松村昌家. 『水晶宮物語: ロンドン万国博覧会1851』. リプロポート, 1986.
- ミハイル・バフチン, 北岡誠司訳. 『ミハイル・バフチン著作集⑥ 小説の時空間』. 新時代社, 1987.
- 宮崎孝一・川本静子. 『小説の世紀—オースティンからハーディーまで—』. 開拓社, 昭和53年.
- 森松健介. 『トマス・ハーディの全小説を読む[簡約教科書版]』. 中央大学出版部, 2005.
- . 『テキストたちの交響詩 トマス・ハーディ14の長編小説』. 中央大学出版部, 2006.
- 森松健介・玉井暉・土岐恒二・井出弘之. 『トマス・ハーディと世紀末』. 英宝社ブックレット, 1999.
- 山本文之助. 『トマス・ハーディの書誌 完本板』. (株)千城, 昭和46年.
- . 『トマス・ハーディ文学論考』. (株)千城, 昭和53年.
- . 『トマス・ハーディの書誌』. (株)千城, 昭和55年.
- 吉川道夫. 『言語的テクスチャーから見たトマス・ハーディの詩』. 篠崎書林, 平成3年.
- 鷺見八重子・岡村直美編. 『イギリス小説の女性たち』. 勁草書房, 1983.
- 渡辺慧. 『時』. 河出書房新社, 1989.
- 『東京大学公開講座 時間』東京大学出版会, 1981.
- 川端柳太郎. 『小説と時間』. 朝日選書, 1978.

邦訳：

秋山徹夫。『ハーディ詩集』。八潮出版社，1981。

石川康弘。『ウェスト・ポーリー探検記』。(株)千城，昭和60年。

井出弘之。『ダーバヴィル家のテス』集英社，1980。

井上宗次・石田英二。『テス(上，下)』。岩波文庫，昭和48年。

上田和夫。『カスターブリッジの市長』。潮文庫，昭和46年。

上田勤。『三人の男・牧師の悩み』。英宝社，昭和31年。

上山泰・内田能嗣。『貴婦人の群れ』。(株)千城，昭和58年。

内多精一。『薄命のヂュード』。改造社，大正14年。

藤田繁・内田能嗣監訳。『トマス・ハーディ短編全集第一巻 ウェセックス物語』。大阪教育図書，2001。

高桑美子・内田能嗣監訳。『トマス・ハーディ短編全集第二巻 貴婦人たちの物語』。大阪教育図書，2003。

深澤俊・内田能嗣監訳。『トマス・ハーディ短編全集第三巻 人生の小さな皮肉』。大阪教育図書，2002。

大榎茂行・内田能嗣監訳。『トマス・ハーディ短編全集第四巻 変わりはてた男とほかの物語』。大阪教育図書，2000。

————。『トマス・ハーディ短編全集第五巻 チャンドル婆さんとほかの物語および詩劇』。大阪教育図書，2001。

大澤衛。『帰郷(上)』。新潮文庫，昭和30年。

————。『帰郷(下)』。新潮文庫，昭和31年。

————。『日陰者ヂュード(上，中，下)』。岩波文庫，昭和50年。

上山泰・仙葉豊・正木建治・松阪仁伺・林和仁・川口能久。『トマス・ハーディ随想集』。(株)千城，1989。

河野一郎。『ハーディ短編集』。新潮文庫，昭和49年。

川本静子。『日陰者ヂュード』。国書刊行会，1988。

小林清一。『日陰者ヂュード』。(株)千城，昭和63年。

————。『ハーディ傑作短編集』。創元社，昭和59年。

————。『短編集「人生の小さな皮肉」』。創元社，昭和59年。

————。『ダーバビル家のテス』。(株)千城，1989。

小林清一・浅野万里子。『帰郷』。(株)千城, 1991。
小林清一・瀧勝也・立谷憲二・内田能嗣。『ウェセックス物語』。(株)千城, 昭和62年。
小林清一・立谷憲二・内田能嗣。『チャンドル婆さん』。(株)千城, 昭和60年。
高畠文夫。『遙か群衆を離れて』。角川文庫, 昭和45年。
———。『魔女の呪い』。角川文庫, 昭和52年。
瀧山季乃。『森に住む人たち』。(株)千城, 昭和58年。
瀧山季乃・橘智子。『青い眼』。(株)千城, 昭和60年。
———。『狂おしき群をはなれて』。(株)千城, 昭和62年。
———。『恋魂』。(株)千城, 昭和63年。
田代三千稔。『幻を追う女・アリシアの日記』。英宝社, 昭和26年。
———。『妻ゆえに・許されぬ願い』。英宝社, 昭和30年。
———。『妻ゆえに・アリシアの日記』。英宝社, 昭和54年。
橘智子。『エセルバータの手』。(株)千城, 1991。
塚越太郎・石川康弘。『地主の娘』。(株)千城, 昭和59年。
長谷安生。『諸王の賦』。成美堂, 昭和54年。
はやしたかし。『水源の秘密 ウェスト・ポーリー探検記』。論創社, 2003。
藤井繁。『緑樹の陰で』。(株)千城, 昭和55年。
———。『キャスターブリッジの市長』。(株)千城, 昭和60年。
———。『塔上の二人』。(株)千城, 昭和62年。
藤井繁・川島光子。『らっぱ隊長』。(株)千城, 昭和54年。
古川隆夫。『トマス・ハーディ詩集』。桐原書店, 1981。
———。『トマス・ハーディ詩集(続)』。桐原書店, 1985。
前川俊一。『ハーディ詩選・愛と人生』。英宝社, 昭和61年。
増山学。『窮余の策』。学書房, 昭和59年。
松本秀彦。『トマス・ハーディ 境遇の風刺詩集抄』。
宮田実。『ホール家(丘邸おかやしき)の邪魔者』。(株)千城, 昭和46年。
森松健介。『トマス・ハーディ全詩集 I 前期4集』。中央大学出版部, 1995。
———。『トマス・ハーディ全詩集 II 後期4集』。中央大学出版部, 1999。
———。『十九世紀英詩人とトマス・ハーディ』。中央大学出版部, 2003。
山本文乃助。『当惑した牧師』。(株)千城, 昭和53年。

『英国近代傑作集 下卷』. 國民文庫刊行會, 大正 5 年.