

ズ』(Euphuus, 1578-80年刊)などは、もちろんそのすべての修辭や技巧が「突飛な言葉遣い」であるわけではないが、しかし、王立協会がめざした散文とは相反する要素の色濃い作品の一例と言える。これに対して、「話すべき事柄とほぼ同じ数の語で伝えられるような」、「表現されるものすべてを数学的平明さにできるだけ近づけ」た散文は、特に自然科学の発達を背景に、対象を一義的に説明するものとして著しくその需要が高まっていた。自然科学ばかりではない。中央集権体制から革命を経て、曲がりなりにも近代市民国家へと変貌を遂げていく当時のイギリス社会にあつて、例えば記録文書類や定期刊行物もまた、国家や社会の諸制度を記述するために、対象を一義的に表現することを強く欲していたとも言えよう。

ジョナサン・スウィフト (Jonathan Swift) の傑作『ガリヴァー旅行記』(Gulliver's Travels, 1726年刊)の第三篇第五章に登場するアカデミーの言語学者たちの研究内容にも、こうした趨勢をうかがうことができる。彼らは、「語とは事物の名称にすぎないのだから、語そうとすると特定の用件を表現するのに必要とされる事物をもつて歩くほうが便利ではないのか」という考えの持ち主である。もちろんスウィフトは、こうした考えの愚かしさを強烈に諷刺して、次のような言葉をガリヴァーに語らせることになる。曰く、「用件がとて大きくて、しかも多岐にわたる場合、体力抜群の召使を一人か二人連れて歩く余裕があればともかく、そうでなければ、背中に大きな事物の束を背負って歩かなければならなくなる」。スウィフトの問題意識の根底には、たんに架空のアカデミーの自然科学的研究から派生した言語改革の滑稽さを嗤うだけでなく、ちようど現実の王立協会の英語改良計画に見られた広範な社会的傾向がそうであるように、新しい学問や国家、社会に関わる、否、より身近な日常生活の表現に至るまで、言葉は対象を一義的に指定するといった考え方が広まるのに対して、むしろ危機感と言うべきものがあつたのではあるまいか。言うまでもなく、対象を一義的に表現するよな言葉は、諷刺が有する多義性を排し、言語が有する非「教学的」複雑さを等閑に付すものだからである。

英語改良をめざした王立協会の初期の企ては、ペストの流行やロンドン大

『パミラ』の空間表象の特質と18世紀英語散文の推移*

原 田 範 行

I 「語とは事物の名称にすぎない」のか？

1660年(初訳は1662年)に設立された王立協会は、混乱した英語の改良をその初期の事業計画の一つに据えていた。どんな混乱をどのように収束すべきであると考えていたのかについては、1667年に刊行されたトマス・スプラット (Thomas Sprat) の『ロンドン王立協会史』(The History of the Royal Society of London)の次の有名な一節にうかがうことができる。

世の中に喧嘩をもたすだけの突飛な言葉遣い、つまり異様に膨れ上がった言い回し、硬直した隠喩、多弁などに対して、会員諸氏は、唯一の解決策をしつかりと実践しなければならなかった。すなわち、あれこれ敷衍したり脱線したり表現が膨張したりすることを断固として斥け、話すべき事柄とほぼ同じ数の語で伝えられるような、簡潔にして明瞭的確な言葉遣いに復することである。諸氏は、適切で飾らぬ自然な話し方、明確な表現、曖昧さを排した言葉遣い、そして使いやすさを求めた。表現されるものすべてを数学的平明さにできるだけ近づけ、才人や学者ではなく職人や農民、商人が使うような言葉を好ましいとしたのである。

「世の中に喧嘩をもたすだけの突飛な言葉遣い」は、エリザベス朝から17世紀にかけての冗長で臃舌な一連の散文を想起すればよい。「ユーフワイーズ」の語源となったジョン・リリー (John Lyly) の散文ロマンス『ユーフワイ

火などによって協会活動そのものが休止状態になるに及んで雲散霧消した形になる。しかし、英語散文を「数学的平明さ」にできるだけ近づけようというスワットの高らかな宣言にうかがわれる言語環境の変化と、そうしたいわば言語表現の単純化に対するスウイフトの危惧は、ともに実質的な形で、18世紀散文ライクソンの文体に受け継がれていくことになる。本稿は、小説というジャンルの形成に大きな役割を果たしたサミュエル・リチャードソン(Samuel Richardson)の『パミラ』(Pamela, 1740年刊)の空間表象に焦点をあてながら、近代英語散文の推移の一面面を照射しようとする試みである。³⁾

II 『パミラ』の空間性——空間は視覚を裏切る！

自然科学の発達を背景に、言語表現を「数学的な平明さ」にできるだけ近づけたいとする要請が、創立間もない王立協会において優勢であったという事情は前節で述べた。だが、すべてを「数学的な平明さ」に収束することなどできないということは、当の自然科学者たちも痛切に感じていることでもあった。なかでも難物中の難物であったのは、「空間とは何か」「空間をどう表すか」という問いである。「パリでは微細物質の流動からできている宇宙を人は見るのであるが、ロンドンではそんなものには少しもお目にかかれぬ。 (略) パリの人々は、地球はメロンみたいな形をしていると想像しているが、ロンドンでは、地球は両極が扁平である」とは、18世紀初頭に英仏を往復していたヴォルテール(Voltaire)が『哲学叢書』(1734年刊)に記した言葉だが⁴⁾、この嘆きは、渦巻載を唱えたデカルトとこれを批判したニュートン等の間で交わされた空間をめぐる激しい論争に言及したものであった。先に引用した『ガリヴァー旅行記』にも次のような一節がある。ガリヴァーが妖術師の島グラダダブリックでアリストレスの姿を目にする第三篇第八章である。

この大哲学者「アリストテレス」は (略)、エピクロスの学説を極力口当たりの

よいものにしたガツサンデイも、デカルトの渦巻説も、等しく敬慮しようことを感じとっていた。そして、今日の学者たちがしきりともてはやす引力説にしても同じ運命を辿るだろうと予言していた。彼曰く、自然についての諸々の体系も所詮は流行にすぎない、時代とともに変わってゆく。数学の原理によってそれを証明できるとうそぶく者もほんの一時もてはやされるだけ、流行が終われればすたれてしまう。⁵⁾

「大哲学者」アリストテレスの言葉に仮託したスウイフトの「数学の原理」への批判は舌鋒を極めていいる。

もつとも、「所詮は流行にすぎない」と言っているだけでは、問題の解決にはならない。当時から今日に至るまで、人間が空間を理解し表現しようとする、なぜ困難が付きまとうのか。要点をごく簡潔にまとめるならば、空間には奥行きがあり、空間内を移動する物体の動きは、一般的な視覚世界とは異なる、例えば時間などの尺度を導入して考える必要があるためである。空間は、絵面に描かれた平面でもなければ、人間が目を通して知覚する網膜に結ばれた像でもない。いわゆる視覚性と空間性が異なるのはこの点においてである。空間には、可視的な表に対して裏がある。しかも二重三重に、否、無限に、である。本稿において言語による空間表象に着目するのは、あたかも絵画のように、事物の姿を、表面的にはあれ、ある程度一時的に捕捉することのできる視覚的描写に対して、空間表象は、視点の多様性や時間進行などの形をとって、すなわちさまざまな奥行きによって、そうした視覚的描写に置きぶりをかけるものだからであり、一義的に捕捉したかに見える世界に複雑で豊かな多義性を与える要因となっているからである。

かつて詩人フィリップ・シドニー(Philip Sidney)は『詩の弁説』(The Defence of Poesie, 1579-80年執筆)において、詩とはいわば「語る絵」(speaking picture)であるとした。ジャネット・E・アイキンスは、このシドニーの著作集を1724年から25年にかけてリチャードソンが印刷発行していることを勘案し、リチャードソンはパミラを「視覚的に雄弁な力強い語り手」にしていると述べている。しかしアイキンスは、それと同時に、パミラが「見られ

ことへの当惑」を強く表明していることにも注目している。⁶手紙や日記は、一般に心情を吐露しやすい形式であるが、パミラはたんに心情を告白するだけではなく、実に雄弁に視覚的状况を描出し、そこに自身の心情を重ね合わせている。リンカンシャーの屋敷の池でジュエクスと釣りをしている際、パミラが自身の状況を釣り上げられた魚になぞらえらるる場面などは、その典型であろう。だがその心情は、彼女が目当たりしている視覚的状况にのみ対応したものでなく、むしろ、彼女自身が見られていることに對する当惑に起因している場合も少なくない。彼女の雄弁さは、彼女が見ている視覚世界のみならず、逆に彼女を強く見つめる Mr. B. をはじめとする複数の眼差しによって興行きが与えられ、そしてそれによって効果的に機能している、これがアイキンズの考え方である。実際、手紙を書くという本来は秘密が保持されているはずの彼女の行為も、そして実際に彼女が書いた父母宛の手紙や日記も、Mr. B. によって監視され検閲されることによつてストーリーは展開して行く。「パミラ」という作品は、ヒロインが目当たりにした視覚的状况を語りつつも、それが興行きのある空間によつて幾度となく裏切られ、その繰り返しによつて物語が進行するという性格を持っているのである。

III 『パミラ』における空間表象——メタファア、フーガ、主体性

それでは『パミラ』における空間表象は、具体的にはどのような形で彼女の視覚世界を裏切っているのだろうか。あるいは読者もまた、どのような形でそこに巻き込まれているのか。もちろんこの作品の多様な空間表象を包括的に述べることは困難が伴うが、本稿では次の三つの点から考察することにした。⁷第一には、パミラの描く視覚世界が、彼女の意識の行き届かない別の次元で進行する出来事的话ばメタファアとなつていて、ストーリーは、彼女の思惑とは異なる、このメタファアの方向に進んでいくという特徴である。第二には、ベッドフォードシャーとリンカンシャーの Mr. B. の邸内を主な舞台とするこの作品には、同一の場所についての同じような描写が繰り返されるのだが、しかしそのいずれもが実際には微妙に変化しており、そこに、

パミラの心境や周囲の人間関係の変化が反映しているということ。つまり、それほど変わるはずのない視覚世界の描写が時間進行とともにフーガ的に変化する。それがこの作品の視覚世界の描写を重層的なものにしているという点である。そして第三には、パミラの心情とともに一見客観的に語られていくかに見える彼女の視覚世界が、しばしば彼女の主体構築の言説にすり替わっており、語り手に対して一定の距離を置いているはずの読者は、いわば自虐的なパミラの内面世界に取り込まれるという仕掛けが見られるということである。

パミラの描く視覚世界が、彼女の意識とは異なる別次元の動きを表すメタファアのような機能を果たしているという場面は少なくない。それはごくさいな描写の中にもうかがえる。例えば第18巻の後半の一章。ベッドフォードシャーの屋敷を出ていくタイムイングをうかがっているパミラに、Mr. B. は相変わらず容赦ない悪口を浴びせかける。パミラによれば、彼の言葉は、「ヤツはいつも僕の通り道をうろろろしているようだな！」(37) というもの。これは、彼女が庭園へ続く通路にいて、そこに Mr. B. が現れた際の発話で、そう言われた彼女は、「できるだけ脇により馬車だつて通れるくらい道をあけ」(37) た、とある。もともと彼女が道を塞いでいたとは考えられないので、パミラの描写からすれば、Mr. B. の言葉は罵声以外の何のもでもない。まさに一發的に解されるであろう。だがこの発話を Mr. B. の心情告白と考へ、「僕の通り道」(my way) を「僕の人生」とでも解したならばどうであろうか。あくまでも屋敷を出ていくことのみを願う彼女への思いが募る彼の苛立ちを、実に明快に表現しているということになる。パミラによれば、この場面で Mr. B. は突然現れたことになっているが、それも果たして本当かどうか疑わしい。そしてストーリーは、パミラの視覚的描写ではなく、まさにこの Mr. B. の心情告白の延長線上に展開して行くことになるのである。

この第18巻の数日前、パミラが庭園内のあずまやで Mr. B. に危うく尋ねられそうになる場面がある。第11巻で、前半部のヤマ場の一つと言つてもよいだろう。ここでも、彼女の視覚世界とそこに込められた心情表現は、直接的に指し示す意味とは別に、作品全体に関わる重要なメッセージを示唆

するものとなつてゐる。パミラは、ジャーヴィスが出て行つた後、あずまやで一人、針仕事をしてゐる。そこに Mr. B. が入つて来て、姉デヴィアーズ夫人のもとへパミラが奉公先を変えようという話が道理に合わないことを説く。それに対して彼女が丁寧に異を唱えようとする、もう Mr. B. は我慢ならぬ。彼女の言葉を遮り、キスをし、逃げ出そうとするパミラをつかまえて引き戻し、あずまやの扉を閉めてしまふ。読者は誰もがここで、パミラ危うし、と思うところだが、しかし彼女はその後、泣きながらも斯固たる調子で Mr. B. に次のように訴え始める。

あなたがご主人様であることをお忘れのときに、私が召使であることを忘れても不思議ではありません (略) あなたのせいで、私は我を忘れ、分というものを忘れてしまいました。運命によつて定められたあなたと私との間の距離を縮めておしまひになつたのです。ご自身が品位を落とし、こんな貧しい召使になれなれしくなつたからです。(略) たゞ貧しくとも、私はまづうに生きます。(21)

この後パミラは、なんとかあずまやを抜け出して屋敷へ戻つていくのだが、面白いことに、屋敷へ戻つていく時の彼女は Mr. B. の言いつけを守り、涙を拭いて、何事もなかつたかのように振舞つてゐる。「彼に対してあんまり反動的になるのもどうかと思つて」(22) というのがこの時の彼女の判断であつた。

Mr. B. の権威の象徴である屋敷から少し離れたあずまやで、パミラは「召使であることを忘れ」、Mr. B. との間にある「運命によつて定められた」距離が縮むことを実感する。このことは、もちろんパミラの描写にあつては Mr. B. への怒りの表現にほかならないのだが、しかしそれとは別に、ここで注目すべきことは、上記の引用が実は最終的に Mr. B. との結婚に至るパミラの将来の人生行路を暗示するものであり、権威の象徴である屋敷から離れたあずまやは、まさにそうした革命的結婚に至る二人が対等になる機会をはじめ提供する場になつてゐるということである。したがつて、結局は屋敷

へ戻つていく彼女の姿は、直接的には読者の緊張感を解くものとなるうが、それと同時に、まだこの段階では結婚の機が熟していないことをも示唆してゐると考えられよう。渡辱の危機に瀕したパミラの実に雄弁な視覚的描写の背後に、作品そのものの主題が見え隠れしてゐるのである。

さて、『パミラ』という作品に多くの繰り返しが見られる、ということは誰かが認めることであろう。それは具体的な場所の描写であることもあれば、心象風景であることもある。例えば第1書簡をパミラは、「すぐくたいへんな問題と、それからちよつとだけホツとしたことがありました」という印象的な書き出しで始めているが、この手紙を受け取つた父親からの手紙(第2書簡)もまた、「お前の手紙を読んで私とお母さんは、確かにすぐくたいへんな問題を感じ、またちよつとだけホツとした」と同様の表現を繰り返してゐる(9、11)。しかしこれは、たんなる繰り返しではない。パミラの言う「たいへんな問題」と「ちよつとホツとしたこと」が、それぞれ、Mr. B. の母親である奥様の死と引き続き屋敷での奉公を続けられそうであることを指しているのに対して、父親の言う「たいへんな問題」と「ちよつとだけホツとしたこと」とは、Mr. B. のいささか常軌を逸したパミラへの好意の表明と、それがそれほど珍しいことではないというラムフアツド夫人の助言とを意味してゐるからである。パミラが見たまま感じたままに描く彼女の周囲の状況は、手紙のやり取りを通して、つまり多様な視点が入り交錯する中で、いわばフリーゲ的に変容して行くのである。実は、語り手であり表現者であるパミラ自身もまた、やがてこのことに気づく。リンカンシャーの屋敷での結婚式の日の午後、飲んだくれの友人たちを見送つた Mr. B. をジェークスと二人で迎えに出る場面である。

彼を待つ間は、彼がいなくてとつても耐えがたいわ！ なんと矛盾してゐるわ、この気持ち、説明がつかないの！

このお屋敷の中と、いい、周囲と、今までと、なんと見え方が変わつてしまつたことでしょう！ お庭も、池も、あずまやも、櫛の並木道も。ああ！ 我が監視は、今や富麗となり、何もかもが別々の表情をしてゐるわ！ ジェーク

スさんも、この前いつしよにここへ座った時のことを考えると、まるで別人のよう！(322)

「お庭」も「池」も「あずまや」も「楡の並木道」も、それぞれ、逃亡を企てて失敗したり入水自殺しようと思ったりした辛い思い出のある場所である。そのいづれもが、今や「別の表情」をしているというわけで、そのことは結婚式を終えたパミラの安堵感とともに読者は容易に想像することができる。しかし、「お庭」も「池」も「あずまや」も「楡の並木道」もその視覚的な表れ自体に大きな変化があったわけではない。「パミラ」という小説は、風景の変化に思いを寄せる登場人物を描いた作品ではないのである。そうではなく、人物の心幣を変化させる言動を、基本的には変わらないはずの視覚世界の変容の中に刻み込んでいく形で描出した作品である。基本的に何も変わっていないはずの事物が、「別の表情」に変わってしまう一まにこの「池」のほとりでパミラが歌った讃美歌の替え歌や、Mr. B. がパミラに送った手紙に注釈を加えるデイヴアーズ夫人、結婚後にベッドフォードシャーの屋敷のあずまやを再訪した彼女の頭にふとよぎる、あの第11 書簡の場面など、この作品にはたんなる繰り返しとは異なるフーガ的展開が実に多く描かれている。それは、一義的に見えた事物や視覚世界がさまざまに変容し、その中にこそ登場人物の日常生活が、そして人生の歩みがあるということを表現したものにほかならない。

先に、パミラは目の当たりにした視覚世界を語りつつも、それが興行きのある空間によって幾度となく裏切られる、と述べた。いるはずのない Mr. B. がクロゼットに隠れていたたり、あるいは侍女ナンの上着を被って潜んでいたりといった場面はその典型的な例であろうし、そもそも書いて送ったはずの手紙が、パミラの意図する方向に送られていないのだから、彼女は裏切られ続けているとも言っても過言ではない。たびたび裏切られる語り手には、通常、読者も全幅の信頼を置くわけには行かない。実際、第31 書簡の途中で、この作品の「編者」が、やむなくストーリー展開を説明することになる。父母の許へ帰るとばかり思っていたパミラの馬車が、ベッドフォードシャー

からリンカンシャーの屋敷へ向かってしまいかうからであり、パミラにも読者にも全くそのことが見えていないためである。そうであるにもかかわらず、この作品が初版以降、多くの読者を魅了してやまない一つの理由は、やはり、パミラの語りを読者を引き込み、パミラの主体性が読者自身の主体性と重なり合ってくるためであろう。読者は、雄弁ではあるが不完全な語り手であるパミラにいつの間にか同一化し、パミラとともに裏切られ、右往左往することになるのだ。そして、このように主人公と読者の主体性を重ね合わせる重要な鍵となっているのが、話法と人称表現の問題である。一例を引こう。今やパミラと Mr. B. とはすっかり心が打ち解け、あとは結婚式を待つばかりという段階で、近隣の紳士淑女がリンカンシャーの屋敷へ招かれるという場面がある。当日、将来の B. 夫人は屋敷の玄関から客の待ち構える庭のあずまやへ出迎えに参上するのだが、彼女がその長い散歩道を歩いている際の客人の反応を、彼女は後になって Mr. B. から聞くことになる。

ご主人様によると皆さん、こんなふう言われていたらしいの。ジョーンズ夫人が、彼女は本当にすてきだわ、離れていてもよく分かります。それから若い頃はひどい遊び人だったというサイモン卿は、あれほど自然で、美しく優雅な人は見たことがない、と断言されたそうよ。私はすてきな子だわ、と言ったのはダーンフォード夫人。それからピーターズ様の奥様も、いろいろ褒め言葉をおっしゃった。ピーターズ様ご自身さえ、私のことを、この地の誇りだ、なんて言ってくださったんですって。(262-63)

周知の通り、この『パミラ』には、直接話法による会話表現を示す引用符は使われていない。⁸ それゆえ、直接話法的表現と間接話法的表現がしばしば混在することになる。上記の引用でも、ジョーンズ夫人の「彼女は本当にすてきだわ」は直接話法的であるが、ダーンフォード夫人の「私はすてきな子だわ」以降は、間接話法的な表現となる。ここで重要なのは、上記の場面において、初めのうちは直接話法的表現を通じて訪問客の発語がルポルタージュ風になり、いわば客観的に伝えられているのだが、それが、途中から間接話法に転じることによって、すなわち語り手であるパミラが「私」として視覚的描写の中

に強く介入して行くことによって、それを読む者もまた、否応なくパミラの心理の内に巻き込まれ、客観的であるかに見えた描写に複雑な陰影が刻まれる、という点である。

書簡や日記は、そもそも、こうした語り手の主体性が色濃く表れる表現形式であり、語り手が裏切られるということがなければ、それは語り手の現実認識や心情の範囲内で完結することになる。だが『パミラ』は、そのような作品ではない。語り手の認識がしばしば裏切られることで作品が進行し、革命的な、と言ってもよい結婚で一つのクライマックスを迎えつつも、その大きな変革が、やはり語り手の認識や心情に復することをもって幕となる。語り手が一義的に把握したかに見えた視覚世界はたびたび裏切られ、主体性が揺らぐことになるわけだが、しかしその主体性は、裏切られることをもって変容し、それによって語り手としての機能を展開して行くことになる。『パミラ』における主人公の主体性は、彼女が表層的に捕捉した視覚世界が裏切られ再層化することによって構築されたものにほかならない。

IV 空間表象と18世紀英語散文の推移

主人公の成長物語、伊達男の教育法、結婚をめぐる階級闘争、政治的寓意、書簡体を通じて表現された情報社会の特質、秀逸な心理描写の嚆矢など、リチャードソン『パミラ』は、文化的社会的文脈において多くの解釈を可能にする作品である。⁹ それこそこの作品が、近代小説という言語表現の「ジャヤソル」の形成に与えた影響の大きさを示すものと言えるだろう。ただ、『パミラ』という作品のさまざまな美質を捉えようとする時、そこには表現上の一つの特徴として、前節で考察したような空間表象が躍動しているというところを見落とすべきではあるまい。『パミラ』にあつて空間表象は、いわば見たままを語る一義的な視覚世界に対して、これを裏切る複数の視点や奥行き、時の経過をもたらすものであり、リチャードソンは、その無限に広がる多義性をもってストーリーを進め、主人公の心の揺れを描出した。言葉の語義を一義的に定めようとした近代初期の自然科学者にとって、表現することか著

しく困難であつた空間が、他方、近代小説の黎明期にあつては、一義的であることを拒絶するかのような言葉の使い方によって、実に効果的に描かれていたということになる。

もつともこのことは、文学における言語表現の志向する方向性と自然科学のそれとが対蹠的であつた、ということの意味するものではない。既にウォルター・オンズグ(Walter Ong)が考察しているように、近代英語散文は、小説にもジャーナリズムにも、そして自然科学の議論にも共通して用いられていたであり、「一義性や「数学的平明さ」というよりも、むしろその書き言葉としての性格こそが、それぞれのジャンルの発達に大きく貢献したと考えられるからである。ケアリ・ワッキントッシュ(Carey McIntosh)は、オンズグを引用しつつ、それまでの強い口承性に代わる新たな近代英語散文の書き言葉としての特質を次のように述べている。

書き言葉がものを考えることによつてどのような影響を与えるのか、については多くの議論がなされてきた。この分野の先駆者の一人であるウォルター・オンズグは、印刷出版物は「知性の空間化」を促したのではないかと指摘する。書き手は自分の考えを、紙の上に、あるいは図や表や一覽に簡単に広げられるからだ。またエリック・ハヴェロック(Eric Havelock)は、プラトソンによる韻人批判は、実は口承性に対する批判であつたとし、西洋哲学は書き言葉なしには成り立たなかつたのではないかと述べている。¹⁰

「知性の空間化」とは、ここではもちろん具体的に、考えを広げる「紙の上」や「図」「表」を指すわけだが、そうした書き言葉による「知性の空間化」に基づいて、その複数の要素を俯瞰しつつ論理構成を組み立てていくということであろう。それは確かに、時間の流れに規定される話し言葉では困難な思考方法であり、西洋哲学における論理性を追求しようとするプラトソンが詩人を批判したという理由もまさにそこにあつたわけだ。

『パミラ』の空間表象もまた、この書き言葉の発達を特徴とする近代英語散文による「知性の空間化」に多くを負うものであると言える。実際、パミラ

の手紙や日記、そして彼女の書くという行為にはさまざまな要素が交錯し、その中で彼女は哀切られ、思い直し、逡巡し、思考する。それは彼女にとって主体性構築のための空間であったと言ってもよい。¹¹ だが、本稿において特に重視したいのは、『パミラ』の空間表象とは、そうした文化的社会的な文脈における象徴的空間を含みつつも、作者リチャードソンが、パミラの心理の裏を描写するという作品執筆のより具体的現実的な経緯の中で、言葉の多義性を意識的に活用することによって生み出したものであるという点である。前節で考察したようなメタファーやフリーガ的娯楽、あるいは語り手の主体性の内に読者を取り込んでしまう話法や人称表現の問題は、結局のところ、作品の概要を構想する段階で生まれたというよりも、むしろ、作者が言葉を紡ぐまさにその刹那に意識され、言語表現として形をなしたものである。¹² そしてリチャードソンは、言葉によって生み出されたこのような空間表象の奥行きと重層性の中で、一義的な世界をデフォルメし、裏切り、そうすることとで人生の真実を描き出すことに成功したのである。人生の歯車がいかなる因果関係によって回転するのか——それを描出するにあたって彼は、凡庸な視覚世界を裏切る空間表象を、それを表現しうるほとんど唯一の手段と言ってもよい言葉によって入念に描きこんでいるのである。リチャードソンの言葉そのものに、曖昧さは一切ない。曖昧で多義的になるのは、一義的であるかに見える事物や事象が本来多義的であることを優れた作者は表現しうるからであり、そして、作者たるリチャードソンに語りを託された語り手のパミラは、読者と同様、主体性を確立すべく思考を続けている存在であって、決して全知ではないからである。こうした意味において、近代英語散文の書き言葉が促した「知性の空間化」は、一方で論理的科学的思考を推し進めるものでありながら、他方で、言葉の多義性が躍動する場を広げるものでもあったと言えるだろう。否、むしろそういう近代英語散文の書き言葉の素質が、『パミラ』のような作品によって開花した、と言わなければならない。

『パミラ』における空間表象の特質を近代英語散文の展開と結びつけて考える必要は、まさにこの点にある。『ガリヴァー旅行記』において、言葉を一義的に用いることに汲々としている政治文書や法律文書、自然科学の議論な

どを強烈に諷刺したスウィフトの危惧に対して、リチャードソンは『パミラ』のこうした空間表象を通して、控えながらも重要な一つの答えを示しているように思われる。

V 18世紀英語散文とフィクションのゆくえ

1768年春、サミュエル・ジョンソン (Samuel Johnson) はリチャードソンとヘンリー・フィールディング (Henry Fielding) の作品世界の違いについて、かねてから抱いていた定見をジェイムズ・ボズウェル (James Boswell) に次のように語っている。「二人の間には実に大きな違いがある。時計がどのような作りになっているのかが分かっていない人間と、時計の文字盤を見て今何時かを告げている人間ほどの違いだ。¹³ もちろん、時計の作りの分かる人間がリチャードソンで、時計の文字盤を見て時を告げる人間がフィールディングであり、リチャードソンはジョンソンの偏見が強くうかがえる一節であることは言うまでもない。ただ、「時計がどのような作りになっているのかが分かっていない人間」という表現には、時刻を告げ、ストーリーをダイナミックに展開するフィールディングの動的な描写に対して、さまざまな文脈が複雑に絡み合う様子を「空間化」された作品世界の内に定立させるリチャードソンの静的な描写の特徴がよく示されている。一般に指摘されるように、18世紀英語散文のたどった推移の特徴の一つは、いわゆる名詞化 (nominalization) とそれに伴う抽象性 (abstraction) の高まりであり、また、これに伴って丁寧さ (politeness) や女性性 (feminization) が強まったとされるが、マッキントッシュも指摘しているように、『パミラ』や『クラリッサ』 (Clarissa, 1747-48年刊) には、こうした英語散文の動きを集約的に示している事例がきわめて多く見出される。¹⁴ 多義的な現実を把握するために一つ一つの文脈を「紙の上に」広げて並べ、その相互関係を構築しながら執筆を進めて行く——そのような「知性の空間化」は、当然のことながら、言語表現の抽象性を高め、静的な名詞優位の表現を取ることが多くなる。しかしリチャードソンは、まさにそうした名詞的で抽象性の高い静的な表現の内に主に

人公の心理の揺れと変容を描きこんだのであり、それは、濃密な心理描写や意識の流れの手法などを彼の描写の延長線上に考えることを可能にするものである。他方、これとは対照的に、フイールドインズの描写の延長線上には、動詞表現を軸にした具体的で動的な羅動感に満ちた描写による作品世界が構築されるはずである。英語散文のあり方について強い問題意識を持ち、リチャードソンとフイールドインズの作品に同時代人として接したジョソンの、「時言がどのような作りになっているのかか分かっている人間と、時言の文字盤を見て今何時かを告げている人間ほどの違い」という指摘は、この二人の作家の資質の違いのみならず、その後の散文フイクションにおける対極的な二つの言語表現のあり方を示唆するものでもあったと言える。

注

- * 本稿の一部は、2012年5月26日(土)に行われた日本英文学会第84回全国大会シンポジウム第1部門「エリザベス朝散文とその後——18世紀小説への展開」において筆者が発表したものである。同シンポジウムのパネリスト舘氏、ならびに傾斜的に質疑応答に参加された方々に改めて御礼申し上げる。
- 1 Spat 113 より引用。邦訳は拙訳による。
- 2 Swift 271-72 より引用。以下邦訳には、富山太夫実訳(『ガリガリ旅行記』徹底注釈『木文箱』)を利用し、一部字句を改めた。なおリチャードソンは、1727年に、『ガリガリ旅行記』の抄録版の印刷刊行を手掛けている。
- 3 本稿における『パミラ』からの引用はすべてケンブリッジ版からとし、該当頁数を引用直後に示した。邦訳は拙訳(『パミラ、あるいは淑徳の報い』)を利用し、一部字句を改めた。なお、1740年刊行の『パミラ』(第1巻、第2巻)には、翌41年に刊行された、一般に *Pamela in Her Exalted Condition* と呼ばれる総編(第3巻、第4巻)があり、本稿で考察する空間表象の特徴についても重なり合うところか少なくないが、この総編および他のリチャードソン作品を含めた包括的な空間表象の議論については稿を改めたい。
- 4 第14巻前に記されたもので、Voltaire 118-19 より引用。邦訳には『ヴォルテール 哲学辞典/哲学辞典』(中川昌、高橋安光訳) pp. 134-35 を利用し、一部字句を改めた。
- 5 Swift 295-96 より引用。
- 6 Sidney 217, Aikins 150 よりいずれも拙訳による引用。なお、シドニーの『アールカディア』(Arcadia, 1590年刊)に登場する「パミラ」をはじめ、シドニーとリチャードソンのかわりについては、Richardson xxxix および 550 を参照。“speaking picture” という表現は、封筒の宛名が間違っていたためにパミラが宛に誤んでしまう Mr. B. の

- 7 ジョークス宛書簡 (Richardson 150) にもパミラの戲画的表象として登場する。『パミラ』の空間表象そのものについては、例えば、ロバート・フオーケンブリック (Robert Fokentlik) の優れた論考などがあるが、本稿では特に、最初以降階でのパミラの認識が切り切れ、それが変容して行く点に注目し、そうした描写の展開を近代英語散文の特質を反映するものとして論じた。
- 8 今日一般に普及している『パミラ』のモダン・エディションの中では、ケンブリッジ版を始め、オクスフォード・ワールズ・クラシックス版などが1740年刊行の初版を底本としており、直接語法を示す引用符は使用されていないが、1801年版を底本とするペンギン・クラシックス版の場合、直接語法を示す引用符が使用され、人称の点でも間接語法と明確に区別されている。ただし、リチャードソンの生存中に刊行された第8版(3)実際の刊行は彼の死から3か月後の1761年10月)までのすべての版は、この問題に関する限り全て初版を踏襲しており、本稿においても初版における表現方法をもとに考察を進めた。
- 9 多様な解釈の事例をめぐっては、例えば、Kilfeather esp. 251-52 や Harris and Zunshine 48-112 を参照。
- 10 引用は McIntosh 119 より拙訳による。なお、マッキントッシュは書き言葉の有する口承性とは対照的な性質を “writtleness” と呼んでいる。
- 11 空間表象をパミラの主体性やフイールドインズが構築と結びつけた論考は多い。例えば Dale 54, Culca 98 などを参照。
- 12 リチャードソンが後にアロン・ヒル (Aaron Hill) に宛てた書簡で述べた言葉によれば、『パミラ』の執筆は1739年11月10日に始まり、翌40年1月10日に書き終えたという。これは印刷業者としての通常業務のほかに、一日あたり3,000語以上を書き続けた計算になる。既にある程度の作品の着想を得ていたとはいえ、執筆は極めて短期間になされ、いわば一気呵成に作品の言葉が紡ぎ出されたことが分かる。Eaves and Kimpel 90 および Richardson xviii-xlix を参照。
- 13 引用は Boswell 26 より拙訳による。
- 14 マッキントッシュは、『パミラ』第1巻と第2巻(特に婚約後)におけるパミラの言葉の違いの対比的な特徴を分析し、丁寧な表現が多くなることと表現の名詞性が強くなることとの関連を指摘している。その上で、特にリチャードソンを18世紀における「名詞的表現の第一人者」と呼んでいる。McIntosh 137-41 及び 207-11 を参照。

引用文献

- Aikins, Janet E. “Richardson’s ‘speaking pictures’”, *Samuel Richardson: The Centenary Essays*. Ed. Margaret Anne Doody and Peter Sabor. Cambridge: Cambridge UP, 1989. 146-66.
- Boswell, James. Vol. 2 of *James Boswell’s ‘Life of Johnson’: An Edition of the Original Manuscript in Four Volumes*. Ed. Bruce Redford and Elizabeth

- Goldring, Edinburgh and New Haven: Edinburgh UP and Yale UP, 1998.
- Culca, Mihaela. "Constructing the Female Self in the Eighteenth-Century English Novel." *Interstudia* 2 (2008): 98-108.
- Eaves, T. C. Duncan and Ben D. Kimpel. *Samuel Richardson: A Biography*. Oxford: Clarendon, 1971.
- Dale, Scott. "The Power of the Quill: Epistolary Technique in Richardson's *Pamela*." *Revista Letras* 53 (2000): 53-64.
- Folkenflik, Robert. "A Room of Pamela's Own." *ELH* 39:4 (1972): 585-96.
- Harris, Jocelyn and Lisa Zunshine. *Approaches to Teaching the Novels of Samuel Richardson*. New York: MLA, 2006.
- Kilfeather, Siobhán. "The Rise of Richardson Criticism." *Samuel Richardson: Tercentenary Essays*. Ed. Margaret Anne Doody and Peter Sabor. Cambridge: Cambridge UP, 1989. 251-66.
- McIntosh, Carey. *The Evolution of English Prose 1700-1800: Style, Politeness, and Print Culture*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Richardson, Samuel. *Pamela: or, Virtue Rewarded*. Ed. Albert J. Rivero. The Cambridge Edition of the Works of Samuel Richardson 2. Cambridge: Cambridge UP, 2011.
- Sidney, Philip. "The Defence of Poesie." *The Major Works*. Ed. Katherine Duncan-Jones. Oxford: Oxford UP, 1989. 212-50.
- Sprat, Thomas. *The History of the Royal Society of London*. London, 1667.
- Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels*. Ed. David Womersley. The Cambridge Edition of the Works of Jonathan Swift 16. Cambridge: Cambridge UP, 2012.
- Voltaire. *Lettres Philosophiques*. Amsterdam, 1734.
- 『ヴォルテール 哲学書簡/哲学辞典』(中川信・高橋安光訳, 中央公論新社, 2005年)
- 『「ガリヴァー旅行記」徹底注釈』(本文篇(富山太佳夫訳), 岩波書店, 2013年)
- 『パミラ, あるいは淑徳の報い』(原田範行訳, 研究社, 2011年)

『アミーリア』における「アクシデント」の問題について

白鳥義博

I 『アミーリア』の「主題」

この物語の主題は、ある有徳の夫婦が結婚後に遭遇したさまざまなアクシデントである。

(The various Accidents which befel a very worthy Couple, after their uniting in the State of Matrimony, will be the Subject of the following History.) (57)¹

ヘンリー・フィールディング (Henry Fielding; 1707-54) の最後の小説『アミーリア』(Amelia; 1751) は、上のような一文で始まっている。この主題設定には、いくつかの矛盾がある。従来の批評や研究がなぜか看過してきたが、しかし作品の正しく深い理解のためには決して無視のできないこの矛盾を、本論は明らかにし、詳しく説明することを目標とする。フィールディングの語り手が定義する「アクシデント」(“Accidents”)なる語の用法や定義が独特であるため、読者の一般的な期待との間にずれが発生する。この要因にある主題設定の矛盾や無理について、いくつかの角度から順を追って説明したい。

語り手の口を借りてフィールディングが「主題」であると明言しているにもかかわらず、「アクシデント」のテーマに注目し、このテーマにそって『アミーリア』を分析しようとする試みは、どういうわけかこれまでほとんど見

愛と所有

—イギリス小説における「愛」のパワー・ポリティクス—

山本史郎

愛と所有

ヒトを所有するという言葉を聞いてすぐに頭に浮かんでくるのは、奴隷の所有だろう。これは本来的に金銭的な売買によって存立している（していた）ものであるがゆえに、目に見える形で存在する所有・被所有の関係そのものであり、一見して誰の目にも明らかなるものである。これに對して日常的な人間と人間の関わり合いの中には、これほどあからさまな形では現れてはいないものの、「所有」すなわち英語の possession という語と密接に関連している形態がある。すなわち、「愛」— love — である。英語には possessive love という表現がある。まさにこの表現の存在こそが possession と love の浅からぬ因縁を示していると言えよう。

愛と所有の関係は、市民社会に生きるごく普通の人間、一般庶民を描いたという点で、最初のイギリス小説と言ってもよいサミュエル・リチャードソンの『パミラ』（一七四〇）にすでに中心的テーマとして取り上げられている。この事實は、きわめて象徴的なことと言わねばならぬ。その後ほぼ三〇年に渡って書き継がれてきた小説の多くが、連綿として同じテーマの愛慕を奏でてきているからだ。

はじめに—所有とは何か？

所有するというのはどういうことか？この問いに、イギリスの小説はどう答えてきたのだろうか？

三宅論文までは、主としてモノを所有することに関連して考察がなされてきたが、ここでは所有の対象となるのはヒトである。議論に入る前に、まず、「所有」という言葉の意味をもう一度確認しておこう。最も一般的・概念的な定義を与えるなら、「対象となるものを自己の自由な使用に供すべく占有すること」と言っておいてよいであろう。この意味での「所有」は、対象が家具や土地・家屋等、それ自身が意思を持たない物質である場合に用いられるのが普通である。しかし、「所有」の対象は必ずしも物質的実体とは限らない。人は人を所有することができる。そう考えた場合、「所有」の意味内容は大きく広がって、「他者の—精神及び／又は肉体の—領域を侵し、自己の支配下に置くこと」という風に再定義することが必要となるだろう。そして、このような意味でヒトがヒトを所有するという事態、つまり所有・被所有という概念で捉えられ得る人間関係は我々の社会の中にきわめて普遍的に存在する。それがイギリスの小説の中でどのように描かれてきたのか、いくつかの例を挙げながら考えてみよう。

『パミラ』

あるお金持ちの家にパミラという若い女性が召使として奉公に上がるが、その美貌に当家の若旦那——B氏——が（俗な言い方をすると）コロリと参つて、自分のものにしてしまふ。自分の性的欲望の対象として弄ぼうとする。はからずもここで「自分のものにする」という言葉が出てきたが、これは必ずしも日本語に特有の表現というわけではない。例えばジャコモ・プッチーニのオペラ『トスカ』で、極悪非道の警視總監であるスカルピアが、美貌の歌姫であるトスカの肉体を手に入れたと思つた勝利の瞬間に、「トスカ、お前はついに私のモノだ！」と叫ぶ。まさに、このような瞬間に、男と女は所有代名詞でしか表現できない関係となるのである。

『パミラ』のB氏としては、パミラが身分の卑しい召使の女だから、簡単に自分のものにできるだろうと思つている。同じ家に勤めているジャーヴィス夫人もそれを当然のことのように考へている。

男性と女性はお互いのために作られているのではないのですか？ 立派な紳士がきれいな女性を愛するのは自然なことではないですか？ そのお方が望みのものを得たからといって、喉を掻ききられる

ほとまずいことですか？（一〇四）

しかし、パミラは心がけのよい堅実な女性なので、たとえ力づくでねじ伏せられても、主人の言いなりにならうとはしない。

お母様、その後に取りだしたことを述べるのに、どんな言葉を用いればよいでしょう？ 悪辣きわまりない女術が右腕を押さえ、あの罪深い人でなしが私の左腕をつかんで自分の首の下に入れ、そうして、私の腰をぎゅつと抱いたとき、私がどんなに心乱れたか、言うべき言葉も見つかりません。（一七六）

いくら腕を押さえられ、肉体の自由を奪われても、パミラはけなげにも、あくまで抵抗しようとする。そこで主人は自分の意図をはつきりと言葉にする。

お前にひとこと言つておかなければならない。つまりこういふことだ。お前は、私の思うがままなのだ（You are in my power）。もはや私から逃れることはできないし、自分の力ではどうしようもないのだ。それなのに、私は、まだ、お前に対して道を外れたことはしていない。だが、お前が、私の提案に感ずるよう心を決めないなら、私はこの機会を逃さないぞ。もしもそう決心するなら、今はそのままにして置いてやる……。必死に抵抗したのと、心が動転し、恐ろしくもあつたので、私は

人の所有をめぐめる様々なテーマ
 このイギリス小説の第一号には「所有」という観点からいって、後の小説で扱われる様々なテーマがすでに出ていている。重要なものがどこどことく出揃っているとも言ってもよい。以下にその主だったものを挙げておこう。

パミラがどうしても自分の言いなりにならないので、主人は一計を案じてパミラを田舎の別荘に監禁し、偽装結婚によって自分のものにしてしようとする。ところが、親切な人が彼女にそのことを教えたため、主人の策略はまたもや不発におわる。そこで、そんなけなげなパミラの姿に心打たれた主人は心を入れ替え、パミラを正式に妻に迎えてためたしめという、お馴染みの一席である。

（一七七）
 片側に座り、ご主人も着換えて、ガウンを着、スリッパを履いて別の側に座っていました。（一七六）
 気が失ってしまいました。——そして、もうそれ以上のことは覚えていませんが、気がつく二人はけんめいに私を介抱して、正気つかせようとしていました。ジャイヴスさんは服を着てベッドの

- (一) 人が人を支配する↑「パワー」(power)
 power によって人が人を支配するという関係が描かれている。先の引用では文字通りの力づくだが、power は筋力によるものばかりでなく、精神的な意味での支配をも意味する。例えば、先ほどのトスカの例で言うなら、スカルピニアはトスカに対して、自分のものにならないならお前の恋人のカバラツシを死刑にするぞ、と言って圧力をかける。このような心理的な意味での power は「パミラ」の物語でも明らかだ。
- (二) 主人と召使↑「階級」(class)
 B氏とパミラが主人と召使という関係であることに注目したい。すなわちこの二人の争いは階級間の争いでもある。階級の問題を意識せずしてイギリス小説は語れない。
- (三) 他者の自由を奪う↑「監禁」(imprisonment)
 トを所有する行為のもっとも極端なものは監禁という形態である。まさにそれが、「パミラ」にも出てくる。その後、ゴシック小説をはじめ多くのイギリス小説で監禁がテーマとなっており、描かれていくことになる。
- (四) 結婚制度と所有↑「制度」(institutionalized possession)
 「パミラ」において、結婚という社会的制度と、所有の意味が問われている。パミラは正式の

結婚という形を伴わないで所有されることを拒み続ける。しかし、結婚という枠組みが与えられれば嬉々としてB氏に従う。このことから『パミラ』に描かれているloveは純粋に動物的な欲求とは言い切れないものであることが分かる。また、「結婚」は女性の「所有」を社会が正当化する一つの制度であることが分かる。

(五) 所有するのか／されるのか？ ↓ 「所有のパラドックス」 (paradox of possession)

しかし、ここで、最終的に誰が誰を所有するのかという問題が生じてくる。B氏は結婚することによってパミラを正統的に自分のものにした、自分の所有物にしたかに見える。けれども実はそうではなく、この結婚によって物質的・社会的に得るところがあつたのはパミラの方であることに注目しなければならない。そう考えると、B氏がパミラを所有するのではなく、最終的にはパミラがB氏を所有するのだとも言える。さらに、B氏は、そのような結婚をさせられるはめになるほど、loveの情念に取り憑かれた——「所有された (possessed)」——と言わなければならない。つまり、精神的な意味でも、B氏はパミラによって——もつと正確に言うなら、自らの情念によって「所有された」と表現するのが正しいだろう。

所有の逆説と『シヤミラ』

このように考えると、『パミラ』に対する同時代人の反応を考えずにはいられない。『パミラ』は一世を風靡し、イギリスばかりかヨーロッパ大陸でもベストセラーとなつたが、それに対抗する批判的言説をも呼び起こしたことを忘れてはならない。その代表格としてあげられるのが、リチャードソンと同時代の作家フィールディングである。フィールディングは『パミラ』に対して激しく反応し、『シヤミラ』なるパロディ小説を書いたことは有名である。いま、B氏はパミラに所有されることになると言つたが、これはいかにもまぬけな話である。だから、フィールディングは、B氏の「B」という伏せ字に対して、ブービー氏 (Mr. Booby) と綴り字を与え、人物像をはつきりとさせた。

先ほどの『パミラ』の一節はパミラが力づくで犯されそうになり気を失う場面だが、まさにそのシーンをパロディした『シヤミラ』の場面をご覧ください。

ジャービスさんと私はベッドに入っていて、ドアに鍵はかかっていませんでした……。ええ、あの人はベッドに入ってきて、いま、我々の間にいます。我々は二人とも眠つたふりをしていますが、あの人はそつと私の胸に手を差し込んできました。私はいかにも寝ぼけたみたいに、その手の上

自分の手をのせてきゅっと押さえました。それから、目を覚ますふりをしました。——私はあの人を見るといきなり金切り声をあげてジャイヴイさんの名を呼びました。ジャイヴイさんはいま目がさめたというお芝居をします。そこで彼女は大声をあげ始め、私はというど、ご主人様をとても気前よく引く強いてさしあげました。こうして相手のどの部位といわず、指を存分に活躍させたいと、私は卒倒するふりをしました。するとジャイヴイさんが叫びます。旦那様、いったいなんてことをなすつたのです。可哀想に、あなた、バミラを殺してしまっただけではありませんか、と……。

ああ、表情を愛さないでいるのってなんて難しいのよ、うーん、吹き出した、い、猛烈な衝動に攫われる、いきどろに——

風の毒にアビーさんときたら身も世もなく魂消してしまって、ベッドからすっこんで出て、下着のままベッドの脇にべたんと降り込み、まっさおになっただけおる震えています……。そして私はどうと、目を大きく見ひらいて、じっと眼球が動かないようこらえています。 (傍点による強調は原著者 二二一三)

バミラは美德が報われる物語だが、その「美德」なるものは、視点を変えれば、実は計算づくの下心と区別がつかない。「美德には「褒美がある」という考え方がわがわがきまどうの下心と区別がつかない。そこにアイルディングが噛みついてたというも当然の話である。理屈の上だけでそのことは言えるが、それに加えて、紳士階級の出身であるアイルディングは、この物語

に、下層階級の人間による上流階級への浸食、征服、征服、さらには社会秩序の混乱の可能性を読み取り、そこに激しく反応しているのではないだろうか。「シャミラ」には丁寧にも、物語の最後に、物語から読み取るべきポイントが箇条書きにされている。

その三として、小間使いはすべからくご主人を捕まえるべく、つねに機をうかがうべしと命じられている。その目的のため、細やかな技をあれこれ用いることを教えられる。最後に、身分違いの人々への無礼、家の秘密を暴露することもよしとされる。(三七)

アイルディングのあまりに痛烈な批判がここには包み隠さずに出ているが、このように、所有にはパラドシカルな状況が生じることが多い。すなわち、所有したつもりが、逆に所有されているケースが、少なくとも文学作品では、きわめて多いのである。このパラドックスは上に挙げたアイルディングの例のように、そこに生じている滑稽なシチュエーション、不条理な状況、批判すべきありさまについて掘き出されることが多いが、実はもつと一般化することのできる状況である。A・S・バイアットの言葉を借りて、そのことを明らかにしておく。

かの偉大なコトリングジ学者キヤスリン・コーバインがカタログの中を逍遙しているのを見てい

て、私は思った——「彼女は生涯をコールリッジの考えたことにささげたのだ」と。そして思った——「コールリッジの考えたことが、彼女の中を通過して私に伝わってきた（彼女が仲介してくれた）」と。そしてさらに思った——「コールリッジが彼女を所有しているのだろうか？それとも彼女がコールリッジを所有しているのだろうか？」と。（A・S・バイアット『「ポゼッション」にからみ取られて』一九九五年二月二日付け「インディペンデント」紙）

146

ジェイン・オースティン、シャーロット・ブロンテ、エミリー・ブロンテ、チャールズ・ディケンズ、W・M・サッカリ、ジョージ・エリオットなどの代表的作家を始めとして、一九世紀の小説では、ここにあげたような所有や結婚という制度にまつわる問題が大きなテーマとして扱われていることは改めて指摘するまでもないだろう。しかし時間も限られているので、いわばキセル乗車をして、一気に二〇世紀後半に飛んで、「所有」をまっ正面からテーマにしているいくつかの小説を眺めてみよう。

『コレクター』——階級と知的エリート

まずは、一九六三年に出版されたジョン・アウルズの処女作『コレクター』である。

この小説のプロットはきわめて単純である。主人公フレデリック・グレッグが、ミランダ・グレイという二〇歳の美大生を誘拐・監禁して、そのまま病気で死なせてしまうという、ただそれだけの物語である。フレデリックは労働者階級の出身で、早くに両親を亡くし、伯母に育てられた、世間的にはまじめでおとなしいと見られている、平凡な男性だ。蝶の収集が趣味である。この人物がサッカー場で大金を得たことで職を辞め、田舎の辺鄙な土地に古い邸宅を購入し、かねてから憧れていたミランダを誘拐し、地下室に監禁するところから、二人の奇妙で、やるせなく、いたたまれない物語が始まる。物語の前半はフレデリックの一人称の語り、後半はミランダの日記という形で語られる。

ミランダから見て、フレデリックはどのような人物なのだろうか？

彼は普通に「いい青年」と呼ばれるような人物だ。

まったく性的なものが感じられない（ように見える）。

両手を垂らすか、後ろに組んだ、一種独特の立ち方をする。いつたい手をどうしたらよいのか分からないとでもいった感じ。私が命令するのをうやうやしく待っている。

どんよりした目。いつも見つめている目。それだけ。何の表情もない。（二三）

ごく平凡な人間のようなが、平凡の極みゆえの不気味さが感じられる。ある日のこと、フレデ

147

あいつはいつもまわんとしてゐる (respectable)。スポンにはいつも織り目があるし、フイシヤも清潔……。そしていつも立っている。あんなに突っ立っている人間なんて今まで見たことがない。いつも申し訳なきような表情を顔に浮かべているけれど、実は満足の表情なんだということが、最近分かってきたような気がする。私を自分の支配下に置き (under my power)、一日中、毎日毎日、私を見続けることができるのが、それだけで楽しくてたまらないんだ。私が何を言うか、どう感じる

それとなく表現されている。

対する乱暴を夢想しながら、露骨な表現を避けているところに、強い階級意識、歪んだ劣等感がいをしようとしているのが読み取れる。また、自分だけしか読まないはずの手記なのに、女性に plenty of opportunities」というような表現には、労働者階級の主人公がわざと poppy な言葉ばかり考へるだろうと思う。その機会には十分にあるのだ (taking an unfair advantage and there were 日本語に訳してしまうと分かりにくい^注が、右の引用の「フエアじゃない状況を利用すること

人がどう思つか分かってゐる。ボクのあるまゝは独特だと思うだろう。たいていの男は、フエアじゃない状況を利用することは考へるだろうと思う。その機会には十分にあるのだ。クロノホルムを使うことだつてきたんだ。好き勝手にできたんだ。だけど、ボクはそんな人間じゃない。絶対に。(三七)

味深い。
あつた」(四二)。このことを念頭におくと、フレリックの手記に出てくる英語表現がとも興
フレリックは自分とミンダの階級差を強く意識している(我々の間にはいつも階級が
れていることに注目しておきたい。

から窺えるように、野卑で知性を欠く男たちの、平凡で凡庸で俗悪なクリシエのレベルで意識さ
思いをいさよという言葉でしか表現できないところが興味深い。しかも、その言葉が、この一節
フレリックはミンダに対して極めて歪んだ、倒錯した感情を抱いているが、そんな自分の

思わず「愛してるよ」と言ってしまった。もう気が狂つてたんだ。
愛しているなんて女に言うのは古いつて分かつてゐる。言うつもりなんてなかつたんだ。夢の中
では、ある日、ずつとお互いの目を見つめ合つていて、それからキスして、後々まで何も言わなかつたのに。空軍でノビーつて呼ばれてた奴、女のことをよく知つていただけで、絶対に愛してるよな
て女に言うちやだめだよ、いつも言つてた。たどえホントに好きでもな、と。「愛してるよ」つて
どうしても言いたいなら、冗談みたいに言うんだ。それがふられないつだつて。(三七)

リックは愛おしさに息がつまりそうになつて、ふいにミンダに愛を告白してしまう。

かなんで、どうでもよい——私の感情なんてあいつにとっては意味を持たない——私が自分のものになっている、それだけが大事なことになるだ。(一七二)

ミランダは父親が銀行の重役であり、中産階級の上のほうの家庭に育った。対するフレデリックの方は、明らかに労働者階級の出身である。さらに教養という面でも、ミランダは知的なバックグラウンドが強調されている。わがままで、知性がないのに声だけは大きい大衆——オルテガ・イ・ガゼットが警告したような大衆——が力をもっている近代社会の中で、常に目覚めている文化的エリートである少数者との対立ということが意識されていて、ミランダには自分がその一人だという自信がある。

そうなんだ。彼は「海の老人」なんだ。キャリバンみたいな頭の悪い人間はたまがたい。あらゆる種類の小市民的で利己的で卑しい自己をまるだしにして、重しみたいのにのしかかってくる。そして選ばれた少数の者たちがすべてを支えなければならない。医師、教師、芸術家——彼らの中にも裏切り者はいるが、希望があるとすれば、彼ら——我々だけが頼りなのだ。(二一七)

これに対してフレデリックはテキスト三七ページの引用文からも明らかなように、知的にひどく劣っている。ファアテイナンドならぬフレデリックにミランダが監禁されるというシチュエ

ーションは明らかにシェイクスピアの『テンペスト』を土台にしているが、ミランダ自身がそのことを意識して、フレデリックのことをキャリバンと呼んでいるところからも、このような大衆社会における知的少数者の苦悩を、重層的に読み取らせようとするファウルズの意図が汲み取れる。

所有される不条理

このように、『コレクター』では、男性が自分とはまったく異質の女性を「愛」ゆえに、力づくで監禁するというショッキングな出来事が描かれている。ショッキングとはいえ、このような事件は日本でも実際に起きた。新潟で少女が九年以上も監禁されていたという事件が、二〇〇一年一月に発覚した。最近でもアメリカの監禁事件がニュースになった。ファウルズがこの作品を書くきっかけとなったのも、イギリスで起きた同じような事件だった。(オルシエン 一五十一六)

この作品には、『パミラ』で分析した様々なテーマ、すなわち力(power)によって人が人を支配すること、階級、監禁などが出てくるのが明らかであろう。そして、それに加えて、もともと根本的な問題として、ヒトがヒトを支配すること、その心理的根拠が問われている。なぜ自分

というわけで、実は何も起きなかった……。まるで世界中に僕たち二人しかいないみたいだった。僕たちがどんなに幸福だったか、誰にも分からないう——僕たちじやなくて、実は僕だけだ。彼女、色々と文句いったけど、よく考えてみれば悪くないと思っていたんじゃないかなと感ずるときもあった。僕はあそこで一晩中でも彼女を見てることができた。顔の形、顔の上に独特の血線が落ちかかっている髪だけでいいんだ。とても品があった、まるでツバメの尾のようで……。彼女はあまりにも美しすぎた (Gorgeous)。 (六九)

153

しかし、フレリツクという人物でもっとも不気味なのは、ミランダを「愛して」はいるものの、性的に欲してはいないという点である。まるで蝶のように女を「蒐集」し、眺め、自分だけのものにするという感覚にひたる。純粹な「所有」のよろこび。そして、それこそがフレリツクにとつての love である。

純粹な所有のよろこび

彼は人間ではない。人間の装いをして、空虚な空間なのだ。(二三四)

のである。

ミランダは不善な人間がそうするように、たえず自分の置かれた状況を解釈し、説明しようとする。そんな一つの解釈が、すでに引用した「私を自分の支配下に置き (under his power)……それだけで楽しんでしまわないんだ」という一節である。そして、これは必ずしも人間性についての抽象論ではない。ここには労働者階級の者が上流階級の者を「所有」するという構図が重なっている。さらに、知的エリート (芸術家) と無知で横暴な大衆の対立という問題も重なっている。

通っていて興味深い。きだということ、人間が昆虫のように捕獲されて、そのまま監禁されてしまうところがある。に出かけた先で、女に捕まって失踪する話である。彼女の役割は逆だが、主人公が昆虫採集が好き。出版されたのは一九六二年のことである。『砂の女』は昆虫採集を趣味とする男が、採取旅行

思い出されるのは安部公房の『砂の女』だ。に不合理的状況には、人間の生存そのものへの不安が象徴されているように感じられる。それで何の意味もなく、何の根拠もなく、ただ理不尽に自由を奪われているミランダの状況——まさに代である。

一九六三年であったことを思い出そう。六〇年代はサルトルの実存主義がもてはやされていた時うとする。しかし、当然のことながら、どうもがいても答えは出てこない。この作品の出版が、は監禁されなければならないのかと、ミランダは最初から最後まで問い続け、様々な説明しよ

152

彼女は全然理解しなかったが、僕にとっては所有すること (having) がすべてだったのだ。彼女を
持っていること、それで十分だった。何もする必要がない。ただ彼女を所有したかっただけだ……。

(二〇五)

そこでは女性が「モノ」としての意味しかもたない。しかも、ここが重要な点なのだが、こんな状況を水文化させようとして、フレデリックはミランダに向かって、「愛しています。僕と結婚してください」と言い出す。この文脈では、フレデリックにとって、「結婚」とは所有の別名でしかない。この場合、妻はモノでしかない。ここには、ヒトがヒトを所有する時の究極の形が描かれている。これは結婚という制度のある一面を完璧なまでに蒸留して見せた戯画であり——そして、リアリズムにはかならない。

自己の拡張としての愛

ここまでのところを、ひとまず整理しておこう。「パミラ」と『コレクター』はまったく違う小説に見える。しかし、loveと名付けられた心の動きが、他者を所有し、支配することへの欲求

と表裏一体をなしていることが描かれているという点で同じであるということが出来る。これはしかし、ミランダが次のセリフで述べているように、loveとは言っても、それはすなわち自分への愛 (self-love)、自己愛に他ならない。

私を愛している、こんなに愛しているのだ、とあいつは言った。

あなたが愛しているのは自分自身の愛なのよ。それは愛じゃない。自己中心なんだ。あなたが思っているのは私ではなく、あなたが抱えている私のイメージなのよ……。 (二五二―二五三)

この「愛すなわち自己愛」というテーマに集中して、loveが自己の拡張への欲求にすぎないことを徹底的に分析したのがアイリス・マードックの一九七八年の小説で、ブッカー賞を受賞した『海よ、海』という作品である。しかし、この小説が書かれるはるか以前に、マードックは同じテーマについて哲学者として論じたことがあった。

『アシケ』主たる暇つぶしの一つは自慰夢に耽ることだ。アシケは不愉快な現実を直視することをいやがる。(アシケの)意識は、ふつう、世界を見る透明なガラスではなく、自身を苦痛から守るようにつくられた空想的な夢の雲である。それは常に慰めを捜し求める。その方法は、想像の中で自己を膨張させるか、神学的な性格をもったフィクションを作ることである。愛をアシケにとっては、

私は初めて愛をハトリに捧げた。完全にインセントな愛は生涯でただこれだけで、その後私は「快樂主義的な夢想者」となりはてた……。私は彼女に自分のインセントを預けた。そして、今奇跡的にも、それを返してもらうことができるのだ。このような考えが凝縮して、所有したいという激情へと変わったのだ。(二八六)

……ハトリが帰ってきたら、私の中に、変化し、純化した存在形態が御り出されるのだろうか？ ハトリを見ただけで触れない—愛するだけで所有しないで、私は聖人となる運命にあるのだろうか？(二三八)

その後チャールズは演劇の世界に入って有名になり、様々な恋愛を経験したが、今は独身で、村から離れた場所に孤立して立っている屋敷に住んでいる。初孫の人が結婚して平穩な人生を送ってきて、今は引退した夫と共に同じ村に住んでいることを知ったチャールズは、彼女を離婚させ、自分と結婚しよう説き伏せようとする。しかし、ハトリがどうしてもそれに応じようとしないので、ついにある日チャールズはハトリを騙して家に連れてきて、監禁する。

チャールズはいついたいなせこのような行動に出たのだろうか？

【海よ、海】

主人公はチャールズ・アロウバートという独身の男性。チャールズは俳優で演出家でもあったが、年をとったので海辺の村の海岸近くの屋敷を買い取って、そこで引退生活をはじめた。物語はチャールズの一人称の語りという形で進められる。

ある日のこと、村に買い物に行ったチャールズはある女性の姿を見かける。それはなんと、チャールズが少年の頃に付き合っていた少女(年取った姿)であった。チャールズはハトリという名のこの少女と若者らしいインセントな愛情を抱きあつて、共に夢のような時間をすごした(と思っている)が、ある日、ハトリはチャールズの前から忽然として姿を消してしまった。チャールズは少年なりに八方手を尽くして探し回るが、ついに行き先をさぐり当てることができなかった。

すなわち「愛」だと思っても実は自己を他者に押しつけ、自己の領域を拡張しようとしていることに他ならないというテーマが、『海よ、海』という小説であくまでも追求されているのである。

たいていの場合自己の拡張でしかない。(誓の至高性) 七八七九

チャールズにとってハートリーを手に入れることが、演劇界に入り「墮落」する以前に持っていた(と信じている)イノセンスを取り戻す手段とイコールになっている。しかも、チャールズは、自分はハートリーを凡庸で退屈つまらない人生から救つてやるのだと思つている。

いつものそとする甘い考えが執拗に頭に浮かんできた。彼女は後悔しているにちがいない。自分は選択をあやまつたのだ。彼女は私と結婚しなかったことを後悔しながら一生を過ごしてきたはずだ。「あなたのこと、テレビで見ただよ」。どう感じたのだろう? 「有名人」の私を見て、どんなつまらない後悔の痛みにさいなまれたのだろう? (一一〇)

チャールズの想像力は、アーサー王伝説のイメージに染まつて、グロテスクにも、ハートリーを囚われの姫君として描き出している。

ハートリーは長い年月のあいだ囚われの存在だったのだ。(一一八)

彼女には呪文がかかつていて、自分を守る魔法によつて縛られているのだ。よこしまで、狂人のように嫉妬深く、威張り屋の変質者と結婚したという痛切な思いから自分を守るために、長年のあいだに作り上げてきた魔法なのだ。(一三〇三)

このように、まるで物語のように描き出されたシチュエーションの、客観的な真実はどうなのだろうか? チャールズを訪ねてきた俳優仲間の口から出る言葉によつて、それが描き出されている。(一三〇三)

あなたが初恋のこと話していたの覚えてるわよ。でもそんなの妄想よ。寓話よ……。あの人は小市民的な結婚をして息子があつて……ねえチャールズ、あの人は「ふつうの人」なのよ。学校時代に好きだったからつて、あの人に対してそんなことできるわけないじゃない。ナンセンスよ。あの人、そんなこと理解できないわよ。(一一八四)

言うまでもなく、ハートリーには、チャールズから逃げた時から現時点まで過ごしてきた彼女自身の人生——すなわち彼女自身が所有する、彼女自身によつて生きられた時間がある。その時間が存在しないかのように振る舞うのは、極めて非現実的である。

あの人の結婚生活がどんなだったか、あなた本当に知つてるの? 不幸せだったとあなたは決めつけているけれど、たいていの人はそんなものよ。たとえ理想的な結婚でなくても、結婚して長くなると離れがなくなるものだよ。ずっと存在してきた構築物は尊重しなくちゃ。(一七八)

舞台を去ったフロスベロ

あなたに色んなこと言わなきゃよかった。あなたに話したの、後悔するわ。もちろんそれって混池
だわ。でも、それは私の混池なのよ。私はその中に住んでいるし、それが私なの。そこから逃げ出
すなんてできない。壊れた貝殻みたいな、とがってばらばらの破片をほつぽり出したまま出ていく
なんてことできやしないよ。(三〇二)

そして、ハートリー自身も同じことをチャールズに向かって言う。

チャールズはいまだに自分は「有名人」としてのオラを備え、演出家としての「力(power)」
を持っていると信じている。そして、他者の意識、他者によって生きられた時間をまるで無視
し、自分の想像力が自由奔放に描き出す物語を他者に押しつけようとする。現実には生きる人を自
分のパワードで動かし、演出し、ドラマを作ろうとするのである。しかし……

あなたはもう過去の人のよ。チャールズ、若い人はあなたの名前なんか知らないわ。あなたはおも

う老人。昔あんなに夢中になって語りあった「懸せる力」は、今はどこにあるっていうの？ それつ
て、実は権力(power)にすぎなかつたのよ。今はもうあなたは権力を失った。だから「懸せる力」も
失ったのよ。「麗のはえたお婆さん」でがまんしなきゃならぬのも不思議じゃないわね。(三三四)

チャールズはすでに舞台を去ったフロスベロであることが、登場人物によつていく度も述べら
れる。このように、この作品にはシエイクスピアの「テンペスト」が情景のように利用されてい
る。そもそもタイトルの「海よ、海」はフランスの詩人ヴァレリーの「海辺の墓場」からの引用
であること、主人公の名前がチャールズ・アロウビー(Charles Arrowby) すなわち「弓」(bow)
であり、この人物が追いかける人物がハートリー(Hartley) すなわち「鹿」(hart)であるという
ところから、高度な寓意のたくらみをあからさまに織り込んだ物語であることが分かる。教養あ
る読者は、サー・トーマス・ワイツットのソネットの一節を思い出すであらう。

Noli me tangere, for Caesar's I am,

And wild for to hold, though I seem tame.

(大意 私に触れないで、私はカエサルのもの

私はおどろく見せるけれど、野生の気性なのよ。)

さらに、この物語には、哲学者アイリス・マードックの専門である、プラトンに由来する有名な洞窟のイメージまでさりげなく埋め込まれている。

162

……私は洞窟の中をさまざまいながら、実は偉大な光源に近づいてきていたのだ、私の初恋について語る準備が整いつつあるのだと思う。(七七)

このように、『海よ、海』は高級な仕掛けがきらびやかに凝らされている、知的な読者にとってはこたえられない物語だが、語りの形態としてはチャールズの手記であるがゆえに、我々はバイアスのかかった視点——マードックの言葉を借りるなら「空想的な夢の雲」——を通して作品を経験するので、読者はそんなチャールズの拡大した自我の世界にどっぷりと浸るしかない。そして、他の登場人物たちのセリフという形で客観的な世界に引き戻され、そこではじめて、チャールズを捕らえて放さない妄想の激しさ、そんな架空の物語を描かせる「ブシケ」の強烈な作用を、読者はまざまざと実感させられるのである。

マードックの代表作の一つであるこの『海よ、海』は、このように、Loveに憑かれた人間が、愛する対象を所有しようとすることで、逆に自分自身で作り上げた妄想によって所有され支配されているという、所有のパラドックスが描かれている作品であると言えるだろう。

愛は惜しみなく奪う？

マードックはこれくらいにして、次にA・S・バイアットの『ボゼション』⁽⁸⁾へと話を進めよう。『パミラ』にも、『コレクター』にも、『海よ、海』にも、主人公による女性の監禁が描かれている。彼らには暴力的な手段を用いてでもLoveの対象を所有しようという激しい欲求がある。その意味では常軌を逸した人間の、常軌を逸した巨大な欲望が描かれていると言える。これに対して、『ボゼション』に描かれているのは、もつと普通の人間のLoveである。普通の人間のLoveでありながら、それがいかにヒトを損ない、収奪するものであるかが分析されている。

モードが言った。「私、何かを感じてしまうと……」

「何を」とローランが言う。

「何かを感じてしまうと——それがどんな感情でも——全身が冷たくなってしまふ。凍りつくの。私——はつきりと口に出せない。私……私……人と関わるのが下手なの」

彼女は震えている。それなのに——顔だちのよさがなせる技だろうか——冷たく、少し相手を見下したような義憤に見える。

「どうして冷たくなるの？」彼は努めて優しい声でたずねる。

「私……私、分析してみたことがあるの。こんな風に整った顔をしているからなのよ。ある種の

これは物語のほとんど結末にあたる部分だが、主人公の一人であるモード・ペイリーが「何かを感じてしまう」とそれがどんな感情でも「全身が冷たくなってしまふ」と述べていることに注目しよう。これは自分の対人関係について一般論を述べているのではない。明らかに男性との関係についての言葉であり、「自分は男性との関係が上手ではない。何かを感じそうになつたら引いてしまふ」という意味に読まなければならない。では、なぜそうなのか？「ある種の整つた顔立ちをしていると、男性って、女性を自分の所有物のように扱おうとするのね」。すなわち、自分（モード）は顔立ちの整つていて典型的な美人なので、付き合う相手は、自分の所有物、装飾品のように扱う傾向があるからだ、というのである。これは、『コルクスター』の主人公フレデリック流の言葉を、所有される側の視点から述べたものであることは明らかだ。フレデリックがミンクをただ眺めていることに幸福感を味わつていたので、もう一度振り返つておこつ。」「僕はおこつて一晩中でも彼女を見てることができた。彼女はあまりにも美しすぎた

「上のはしかつてきたり……」
「しない。だからこそ、私……」
「僕と一緒に安心できる」
「ちがう、ちがうわ。あなたを愛しているわ。そうじゃなきゃいいのにと、頭では思つているのに」
「ほくも君を愛している」とロランは言った……。 (五〇六)

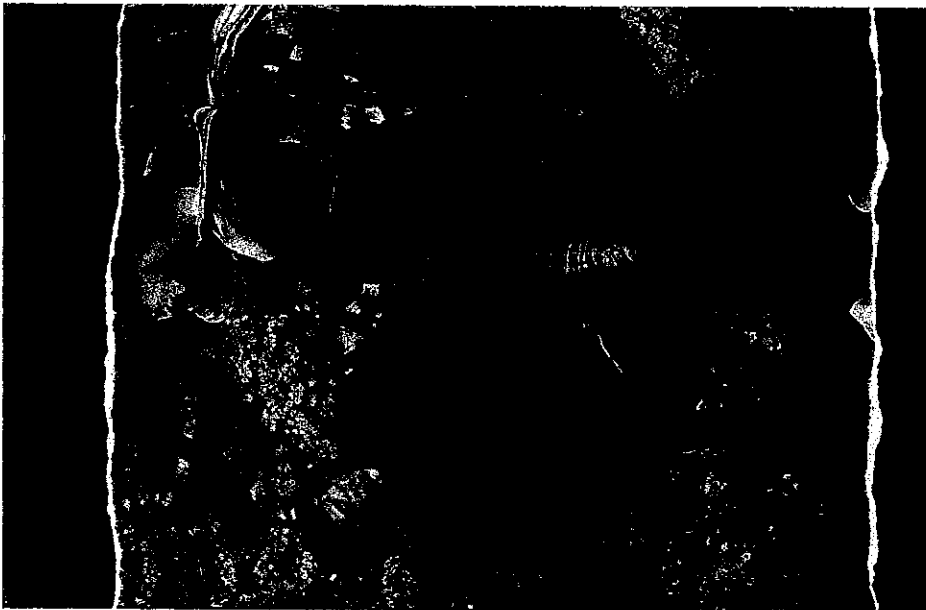
「美しい！(Beautiful)」
「ええ、そうね。財産の一部か、偶像にされてしまふ。私、そんなの嫌だわ。でも、いつもそうなつてしまふ」
「あなたでさえそうだった。初めて会つたとき、あなた引いたわよね。私、今じゃもう、それを待っている。それを利用してやるの」
「分かるな。だけど、君、まさかいつも一人つきりで行きたいなんて思つてないよね。それとも……」
「私、彼女「クリスタベル・ラモット」と同じことを感じている。自分の仕事をし続けなければならぬから、私にはよく分かる。自分自身の所有者であること、自立した存在であること。それが無くなつてしまふなんて考えたくない。分かるわね？」
「もちろん」
「私、論文にリミナリイのことが書いてある。境界、要義、皆……」
「侵入、突入……」
「どうせん」
「それは僕の風景じゃない。ほくも自分自身の孤狼をしっかりと守っている」
「そうよね。あなたは……。あなたは決して……境界をぐちゃぐちゃにはしない」

(beautiful)」。またもや beautiful ー

しかし、モードが男性との永続的な関係を結べないのは、それだけが理由かという、そうではない。もっと重要で、loveの本質に関わる問題が、ここで触れられているのだ。

「私、彼女「クリスタベル・ラモット」と同じことを感じているの。自分の仕事をし続けなければならないから、防御のガードを固めるの」というセリフに注目しよう。自分が仕事を続けていくことを考えると、(男性を前にして)どうしても防衛的になる。「自分自身の所有者であること(self-possession)、自立した存在であること(autonomy)」を失ってしまうことが怖くなる、というのが重要なポイントである。それが具体的にどういうことかというのがこの物語の中心的なテーマの一つなのだ。

しかし、それについて詳しくお話する前に、『ポゼッション』という小説について少しだけ紹介しておこう。この物語は知的なミステリーなので、筋をばらしてしまうのは礼儀に反するだろう。したがって、必要最小限のことだけをお話することにする。



The Possession のダストジャケット

これはクリスタベル・ラモットの手記の一部だが、「小さな存在になってしまった」という言葉に注目しよう。ここには極めて微妙な心理が描かれていて、いくつかの解釈の余地がある。

ほんとうに、なぜこんなに悲しいのか私には分からないです。いいえ……分かって……それは、あなたがこの私を私自身から奪って、そして返してくださったから……でも、その私は小さな存在になってしまった……私は潤んだ目……触れられた手……それにただの唇……いまの瞬間だけに存在し……肌え……自分自身のほんとうの欲望を持たない、一人の女の断片……だけど、実はもてあますほどの欲望を抱いている……ああ……とても辛いの……

でもあなたは言う……とても心が優しいから……「愛してる、君を」愛してると……ええ、それは疑わないわ。でもその女性って誰？……「君」って誰？……金髪で……かくかくしかじかの年齢で……以前の私はその女じゃなかった……孤独で、もっとすばらしい存在だった……自分自身にとつてそれで十分な自分が、そこにはあった……（一九九）

を見ていたところ。

問題は、なぜクリスタベル・ラモットがアッシュと縁を切る決断をしたかである。次の一節に、モートとローランドは探索の（文字通りにも比喩的にも）旅を共にすることにより、次第に愛し合うようになり、共に人生を歩むことを考えるようになる。

A. S. バイアットは現代のイギリスを代表する小説家の一人だが、『ホゼジョン』は一九〇〇年に出版されて、アッカー賞に輝いた作品である。雑誌「タイム」で、タイムが選ぶ一九三三年から二〇〇五年の間に書かれた一〇〇の名作のうちの二冊とされている。前ページの初版のダストジャケットの絵を見ていただこう。エドワード・バインシジョンズがアサー王伝説を基にして製作した絵画で、湖の姫ニムエへの愛によって自己を失い、相手に自分の魔法を教え、自身は次第に魔力を失っていく魔法使いマーリンが描かれている。このエピソードは、深い意味で、『ホゼジョン』という物語のテーマそのものであると言える。

『ホゼジョン』のプロットラインの骨格をなすのは、架空の一九世紀の女性詩人クリスタベル・ラモットが、当時を代表する架空の大詩人であるランドルフ・ヘンリー・アッシュと密かな恋愛関係にあつたということと、現代のイギリスの大学教授であるモート・ペイリーという人物と、ポスタクの学生であるローランド・ミッシュェルが偶然のきっかけで発見し、その事実を協力して実証しようとする過程で好意を抱き合うようになるという、二組のカップルの、並行する愛の物語である。ヴァクトリア朝の二人、すなわちランドルフ・アッシュとクリスタベル・ラモットはお互いに愛し合うようになり、深い関係を結ぶが、結局は離別することになる。これとは対照的

ざっと次のようなものが考えられよう。

- (一) love のために心が乱れ、自分の仕事ができなくなる。
- (二) 相手の視線の中にある自分は矮小化された存在であり、本来の自分ではない。
- (三) 相手の影響のために自己を失い、詩人として存在し得なくなる。

(一) の解釈はあり得るではないが、トリヴァイアルである。重要なのは (二) と (三) である。この二つの意味を、最初に紹介したモードの言葉 (「自分の仕事をし続けなければならないから、防御のガードを固めるの……。自分自身の所有者であること、自立した存在であること。それが無くなってしまふなんて考えたくない」) にも読み取らなければならない。モードがこのクリスタベルの言葉を念頭において話していることは明らかだからである。では、このことから何が言えるだろうか？

英語には possessive love という言葉がある。それは「所有する愛」すなわち「収奪する愛」を意味する。アイリス・マードックの作品の多くが、この possessive love を描いている。この possessive love のあり方、その精神的意味合いが、バイアットの『ホゼシオン』という傑作の中で、極めて精緻に分析され、描かれているということができるのである。すなわち、この物語で

は、『コレクター』に描かれているようなコンプレックスを抱いた精神異常者でもなく、『海よ、海』に描かれている誇大妄想を抱く狂人めいた俳優でもなく、たとえ普通の人間でも、love には——本人にそんな意図がまったくなくても——対象を所有しようとし、相手の領域を犯し、アイデンティティを破壊し強奪しようとする作用があること——それこそが love の本質であるということが、深く洞察されている。さらに、視点を変えて、love に囚われた者の立場から言うなら、自ら進んで、自分のアイデンティティを相手に差し出さずにはいられなくさせるもの、それが love の本質だということを、A・S・バイアットのこの大がかりな作品は物語ろうとしているのである。

既に述べたように、『ホゼシオン』では、クリスタベル・ラモットとランドルフ・ヘンリー・アッシュという二人の架空の詩人の作品が、作者バイアットによつて創作(偽造?)されているが、アッシュと恋愛関係にあつたときに書かれたラモットの作品(ノルマンディーに伝わる妖精メリュジースの伝説に基づく長編詩)が、他のラモットの小品とは違った作風で書かれている——すなわちアッシュの影響が感じられるものとなっている、——という点に注目しておこう。すなわち、バイアットは二人の詩人のそれぞれの個性を巧みに再現した詩をかき分けているばかりか、一方が他方から微妙に影響を受けた詩まででつちあげている、ということになるのだ。恐ろしいばかりの離れ業と言わなければならない。これによつて、クリスタベルがランドルフと恋人

註

- (1) 日本語の「愛」はもともと明治の開化の時期に輸入された概念であるが、ニエアソンやコノテーションがびつたりと英語の *love* と重なるわけではない。本論は英語における *love* と *possession* の関係が中心テーマなので、あえて *love* という表記を使用することとする。
- (2) イタリヤ語の原作(と英訳)では、*"Oscia, finalmente mia!"* (*Oscia, finally mine!*)。

所有 (*possession*) という言葉には精神の憑依的 (*achronic*) な側面と、経済的 (*economic*) な側面があると思っていたが、アラウニクスの書面を読んでいて、性的な意味合いが大きいことに気づいた…… (A. S. バイアット、「ボゼシヨ」) からも取られて、「一九九五年二月二日付け「インヂイペメント」紙)

かしそれにはとまらず、バイアットの小説では、(三) 他者を愛することが、他者との同化・合一を自指するものであるという意味で、*love* とは、他者に隷属すべく自己を差し出すこと、すなわち自分自身が他者に所有されることを促すものである、という作用が分析されている。以上、イギリス小説における *love* が所有という概念と切り離して考えることはできないことを示した。最後に、バイアットが「ボゼシヨ」という小説の着想を得た瞬間のことを語った言葉で稿を締めくくることしよう。

このように、*love* は生々しい形では (一) 文字通り肉体的な力で他者を奪おうとする生な欲望、すなわち所有欲でありうる。また、(二) 個人レベルの「蒐集」であれ、結婚という社会制度と結びついた場合であれ、対象をモノ化するという意味で、所有の一形態であると言える。し

- (一) 対象を肉体的・精神的に所有しようとする「権力」
- (二) 対象をモノ化し、所有を正当化する個人的/社会的な「欲望」
- (三) 自己を差し出し、所有されることを促す精神的・文化的な「制度」

以上、イギリス小説に描かれる *love* を、「所有」という概念とのからみで分析してきた。ここ

改めて「所有的な愛」とは何か？

である。しまった—さながら、詩人クリスタベルの「作品」のレベルでも読み取れるようになってい

- (3) 『ペニタ』からの引用はすべて拙訳。使用テキストは参考文献に明示した。
 (4) power という語が用いられていることに注目されたい。
 (5) 『シャミラ』からの引用はすべて拙訳。使用テキストは参考文献に明示した。
 (6) 『コレクター』からの引用はすべて拙訳。使用テキストは参考文献に明示した。
 (7) 原作では次のようになっている。

I know what some would think, they would think my behaviour peculiar. I know most men would only have thought of taking an unfair advantage and there were plenty of opportunities. I could have used the pad. Done what I liked, but I am not the sort, definitely not that sort at all.

- (8) 『海よ、海』からの引用はすべて拙訳。使用テキストは参考文献に明示した。
 (9) 新潮文庫として出版されている邦訳(栗原行雄訳、二〇〇二)では『抱擁』というタイトルになっているが、本論では、テーマとの関連性を明確にするため、原題の *The Possession* をそのまゝ日本語表記にすることにした。
 (10) 『ポゼッション』からの引用はすべて拙訳。使用テキストは参考文献に明示した。

参考文献

- Byatt, Dame Antonia Susan. *The Possession*, London: Chatto & Windus, 1990.
 Dipple, Elizabeth. *Iris Murdoch: Works for the Spirit*. London: Methuen & Co., 1982.
 Fowles, John. *The Collector*, London: Triad/Panther Books, 1976.
 Fielding, Henry, *Joseph Andrews and Shamela*, London: J. M. Dent & Sons (Everyman), 1973.

- Murdoch, Iris. *The Sea, the Sea*, London: Chatto & Windus, 1978.
 _____. *The Sovereignty of Good*. London and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1970.
 Olshen, Barry N. *John Fowles*. New York: Frederick Ungar Publishing CO., 1978.
 Richardson, Samuel. *Pamela*, Boston: Houghton Mifflin, 1971
 Todd, Richard. *Iris Murdoch: The Shakespearean Interest*. London: Vision Press, 1979

執筆者紹介

山本 史郎 (やまもと じろう) 1954年生まれ

現 職：東京大学総合文化研究科教授
学 歴：1980年、東京大学大学院人文科学研究科修士課程修了 (文学修士)

専門分野：19・20世紀イギリス文学・文化、翻訳論
主要業績：(著書)『名作英文学を読み直す』(講談社・選書メチエ、2011)

『東大講義に学ぶ英語/バーエクトリーデザインズ』
(株式会社DHC、2010年)

『東大の教室で「赤毛のアン」を読む』(東京大学出版会、2008年)

(共著)『教養英語読本Ⅰ・Ⅱ』(東京大学出版会、2013年)

『英語力を鍛えたいなら、あえて訳す!』(日本経済新聞出版社、2011年)

『東大英単』(東京大学出版会、2009年)

『大人のための英語教科書』(IBCパブリッシング、2008年)

南井 正廣 (みない まさひろ) 1959年生まれ

現 職：同志社大学グローバル・コミュニケーション学部教授
学 歴：1984年、同志社大学院博士課程前期修了 (文学修士)

専門分野：18世紀イギリス文学、社会、文化
主要業績：(著書)『デイツク・ターピンのヨークへの早駆け (英宝社、2011年)』

(編著)『フイックシヨンの諸相』(英宝社、1999年)
(共著)『十八世紀イギリス文学研究』第2号「文学と社会の諸相」(開拓社、2002)、

『未分化の母体——十八世紀英文学論集』(英宝社、2007)

(復刻編集・解説)
William Gilpin: Picturesque Tours, Aesthetics, and Life
8vols. (Bureka Press, 2004)

近現代イギリス小説と「所有」

2014年8月15日 印刷

2014年8月20日 発行

著 者 © 山本史郎
南井正廣
三宅敦子
高桑晴子

発行者 佐々木 元

発 行 所 英 宝 社

〒101-0032 東京都千代田区岩本町2-7-7
第一井口ビル
TEL 03 (5833) 5870-1 FAX 03 (5833) 5872

ISBN 978-4-203-72110-2 C1098 印刷：伊藤洋画/印刷：(株)マル・ヒノ製本・井上製本
定価 (本体2,000円＋税)

11

no sooner . . . than 構文

—ヘンリー・フィールドディング『トム・ジョーンズ』

たとえば水村美苗の「日本語が亡びるとき」を読んで、突然、「よし英語の勉強をしよう！」と思いついた人がいたとしたら、どんな勉強法を薦めたらいいでしょう。あるいは何を薦めたら、やる気を持ってもらえるでしょうか。高校や大学を卒業して、ふだん英語に接する機会がなくなると、多くの人にとって英語というものは、ある日突然降って湧いた災いのようにして訪れるということになりやすい。そういうとき、どうしたらいいか。インターネットでBBCのニュースを聴く、とか。ペーパーバックを読んでみる、とか。家族と英語で話す、とか。でも中には、少数派かもしれませんが、コツコツと英単語を覚えようとする人もいるかもしれません。

英語学習の「はじめの一步」は、時代によって変化してきました。かつては単語を覚えることがひとつの基本で、それから熟語、構文、パラグラフ構成というふうには、建物を組み立てるようにして部品を積み上げるイメージがありました。実際には、私たちはそのようなドラマミットを意識しながらしゃべったり作文したりするわけではありません。最初に単語を決め、それからフレーズを選び、じゃ、どの構文にしようか、などと考えて文章をつくる人はまずいないでしょう。したがって「発信」ということが重視される中で、このようなドラマミットモデルは影をひそめがちになってきました。いざしゃべる、いざ書く、というときのイメージとはどうもずれている。

しかし、この一見古くさい分類的モデルが、まったく役に立たなくなつたわけではありません。英語をしゃべったり書いたりするためには、どうしたつて単語や熟語や構文を知らなければ話にならないわけですし、英語の仕組みを理解するための

no sooner... than 構文——ヘンリー・フイールドイング [トム・ジョーンズ]

モデルを知っておくのは無駄なことではありません。

とくに一度組み立てられた文章を読むときには、単語→句→構文といったドラマミット式の見取り図はとても有効です。完成された文章というのは、よくできたものであればあるほど、すきがないのでしょうか、その構築の仕組みを明らかにするのが難しいものです。そんなときにドラマミット式モデルを想定してみると、一見したところ見えない背後のメカニズムが見えてくることがあります。

今回とりあげるヘンリー・フイールドイングの「トム・ジョーンズ」は、まさにこのようなアプローチがふさわしい作品かもしれません。ペーパーバック版でも900頁近くあるこの18世紀の長編小説を、いったいどうやって語つたらいいか。数多くの個性豊かな人物と出逢いながら繰り広げられるトム・ジョーンズの冒険喜劇は、出生の秘密あり、殴り合いあり、浮気あり、懐かしい再会ありと、プロットだけを見てもそれなりに魅力的なのですが、この長大な作品を飽きずに読ませる力の源は、何より、一歩一歩進む語り声ではないかと思えます。フイールドイングの文章は実にスキのない緊密な筆遣いが特徴で、これだけの長さの作品であるにもかかわらず、決して斜め読みを許さないような、腰の強い、粘り気に富んだものになっています。安易にプロットだけで読むことを許さない文体なのです。

このような効果は、いったいどのようにして生み出されているのでしょうか。今、あえて「粘り気」という印象主義的な言い方をしましたが、そのあたりをもう少し具体的に検討してみたいのです。そのときにまず助けになりそうなのが、英語学習者なら誰でも知っている、有名なno sooner... than という

than という構文も、時間的「近接」を激しきや暴力性とともに表すというよりは、もっと別の何かの表現につながっているように思えます。

例をひとつ見てください。物語はすでに後半。離ればなれになっていた主人公のトム・ジョーンズとソフィアは、ロンドンで今にも再会を果たそうかというところまできています。親元から逃げ出したソフィアはベラストン公爵夫人邸に身を寄せている。ソフィアはここへきて、求婚するフェラマー卿にこく追い回されています。実はベラストン公爵夫人がひそかにソフィアとフェラマー卿を結びつけようと画策しているのです。そうすることで彼女は、ソフィアの恋人であるトム・ジョーンズを自分のものにしようとたくらんでいる。ソフィアはそんなことなど知らず、ベラストン公爵夫人を信頼して、何とかフェラマー卿を逃さげようとしています。フェラマー卿の来訪が告げられるこの一節は、そのあたりの機微がよく出ている場面だと言えるでしょう。

Lady Bellaston was in bed, though very late in the morning, and Sophia sitting by her bedside, when the servant acquainted her that Lord Fellamar was below in the parlour; upon which her ladyship desired him to stay, and that she would see him presently; but the servant was no sooner departed than poor Sophia began to entreat her cousin not to encourage the visits of that odious lord (so she called him, though a little unjustly) upon her account. (695; 下線筆者)

ベラストン公爵夫人は、屋近くだというのにまだベッドにいて、ソフィ

構文です。この構文を取っかかりにして、以下、『トム・ジョーンズ』におけるフィールディングの文章の階層構造について考えてみたいと思います。

登場人物の必須条件

『トム・ジョーンズ』は全部で18巻から成り、それぞれの巻に10から15の章があります。テクスト全文を掲載しているネット上のサイト (<http://darkwing.uoregon.edu/~rbear/jones/jones.html>) で調べてみると、平均してだいたい1章に1回くらいの割合でno sooner . . . than という構文が出てくることがわかります。『トム・ジョーンズ』の1巻というのは、オックスフォード版ではだいたい4～5頁ですから、この頻度は比較的多いと言えるかもしれません。ただ、目について仕方がないとか、異常に多いというほどでもない。むしろ、ほどよく小説のペースをつくる程度の割合といったらいいでしょう。

no sooner . . . than 構文は、学校英語では「…するや否や～する」という訳文をあてがわれるのがふつうです。「…する」わけですから、そこには「行為」が含意されています。とくに性急さ。『トム・ジョーンズ』はピカレスク小説とも呼ばれるもので、主人公のドタバタめいたアクションがちりばめられている作品です。この構文が多く用いられるのも自然といえれば自然でしょう。物語の展開がある程度のスピード感とともに表現するのに、こうした構文は便利なのです。

しかし、結筋だけを見れば性や暴力といった「行為」にあふれているわりに、必ずしもこの小説は、私たちが性や暴力の荒々しさに巻き込まれようかと思われませんか。no sooner . . .

アはその脇に腰掛けしていた。そこへ召使いが、フェラーペー卿が下の廊下間に来ていると知らせたので、待つていたただくように、すぐにお会いするから、と公爵夫人は伝えさせた。ところが召使いが去るや否や、ソニアは従姉妹の公爵夫人に、お願いだからあたしのためだと思って、このいやらしい男爵（というのはソニアの言い方。やや不当だが）があまり訪問してこないようにしてほしいと頼んだ。

ソニアは、召使いが退いたあとすぐに、フェラーペー卿が近づかないようにしてくれ、とペラストン公爵夫人に頼みます。そこに no sooner... than が使われている。この構文はここではたしかに行為の「時間的近接」を表すものではありませんが、必ずしもその速さや激しさに焦点が当てられているわけではありません。何秒後だったか、ということとは問題ではないし、読者もとくに意識しないはずで、大事なのは、いかにすぐソニアがペラストン公爵夫人にお願いしたかという事実よりも、いかにソニアが慌ててお願いをしたかという、その心理的な時間です。つまり so sooner... than は表向き行為の「記録」ではあるけれど、実際には「記録」として現れない、隠された部分についてこそ語っている。

このような微妙な二重性を問題にするのは、no sooner... than 構文のような一見単純な決まり文句を通して、この作品特有の語りの傾向が明らかになっているからです。今の場面の no sooner... than 構文に見られる二重性は、主要人物たちのある重要な側面とパラルレルになっているのです。それは、彼ら自分たちの心理について嘘をついている、本心を隠している、ということと、別の言い方をすると、彼らは嘘をつき、気持ち隠すことこそ、主要人物たりえている。ペラストン公爵夫

no sooner... than 構文——ヘンリー・ラッセルズ「トム・ジョーンズ」

人が自分のたくらみをソニアに対し隠しているだけでなく、ソニアの方も、見抜かれているとはいえず、ペラストン公爵夫人に対し、トムのごとで嘘をついています。彼らが嘘をつくのは、必ずしも彼らが邪悪だからではありません。そもそもこの小説の世界では、心理というものは隠される必要があるのです。隠されているからこそ、心理は心理たりうるのだと言ってもいい。だから小説の語りも、見えているものをそのまま差し出すという形をとるのではなく、隠されてそのままは見えないものを、迂回して読者に伝えるという形にならざるを得ないのです。

心理の文法

「トム・ジョーンズ」の世界のこのような特徴は、文章の階層構造にも反映されることとなります。このことを、恋愛心理が描写される場面を例にとつて考えてみましょう。

物語は、主人公のトム・ジョーンズが領主の娘ソニアと恋に落ちたあたりから、大きく動き出します。この恋愛が元でトムは異にはめられ、育ての親から勘当されてしまう。ですから、恋の芽生えの描写は物語の展開上もたいへん重要なわけですが、そこでポイントになっているのが、「相手の気持ちがかわかっていなかった」とか「自分のほんとうの気持ちは思いがけないほど激しいものだった」といった、つまり、「心の発見」とでもいうプロセスへの注目です。以下に引用するのは、ソニアの自分に対する気持ちを悟ったトムの反応を描いた部分です。

When these thoughts had fully taken possession of

Jones, they occasioned a perturbation in his mind which, in a constitution less pure and firm than his, might have been, at such a season, attended with very dangerous consequences. He was truly sensible of the great worth of Sophia. He extremely liked her person, no less admired her accomplishments, and tenderly loved her goodness. In reality, as he had never once entertained any thought of possessing her, nor had ever given the least voluntary indulgence to his inclinations, he had a much stronger passion for her than he himself was acquainted with. His heart now brought forth the full secret, at the same time that it assured him the adorable object returned his affection. (189; 下線筆者)

こうした考えがジョーンズを完全にとらえると、彼の気持ちには動揺が生じた。ジョーンズのように純粋かつ堅固な性格を持たない者であったなら、時が時だったので、これできわめて危険な結果へとつながったかも知れない。ジョーンズはソフィアがすばらしい女性であることをたしなみへんよくわかっていた。その人柄も好ましいと思っていたし、たしなみにも敬意を持ち、そのやさしさも好きだった。ほんとうのところ、今まで彼は一度たりと彼女のことを自分のものにしようなどと思ったことはなかったし、自分の気持ちに従おうとしたこともまったくなかったのだから、自覚していたよりはるかに強い情熱を彼女に対して抱いていたことになる。彼の崇める相手が自分の愛情にふさわしく応えてくれることが確実になると、彼の心はそのすべての秘密を明らかにしたのである。

段落の中心となるのは最後の文章、つまり、「彼の崇める相手が自分の愛情にふさわしく、それが確実になると、彼の心はそのすべての秘密を明らかにしたのである」という部分なのですが、このことを言うためになかなか息の長いロジックが組み立てられていて、このことがおわかりかと思えます。とくに下線を引いた箇

所に見られるような仮定法はくせ者です。この仮定法そのものは文の中でいったん意味を完結させるのですが、こうした仮定法の挿入のおかげで、文章は「現実には起きないこと」と「あくまで仮想であって、現実には起きないこと」の間を、さらには「ほんとうに言いたいこと」と「とりあえず言っておくこと」との間をより自在に行き来できるようになります。つまり仮定法のおかげで、「描写は語り手によって操作される言葉の加工物であり、最後まで読まないし真意はわからない」という察しをくぐりくぐりなされるのです。

たとえば下線に続く箇所、He was truly sensible of the great worth of Sophia. という一文がありますが、接続詞も副詞もない、いわゆる単文ですから、これだけを讀むと、トムはソフィアがすばらしい女性だと思っていました、というだけのことに見えます。しかし、実際にはそのしばらく後に来る、In reality... 以下と呼応し、トムはソフィアがいい人だとは思っていたけど、その程度の判断をはるかに超えた気持ちでトムにはあった、という説明の一貫になっていることがわかります。このようにセンテンスの単位を超えた呼応が可能になるのも、「ほんとうに言いたいこと」と「とりあえず言っておくこと」が混在しますよ、というシグナルが、つねに語り手から送られてくるからだとと言えるでしょう。

このような語りの進め方は、〈単語→句→構文〉という階層構造を意識させることでこそ成立するとも言えます。もしひとつひとつの単語の独立性が高く、句や構文で語るよりも、単語単位のイメーჯや並列こそが中心なら、言葉はよりモノに近いというのでしょいか、より即物的に私たちに訴えかけてきます。

〈言う〉ということが、そのまま〈ある〉ということの意味からです。その場合、私たちは論理関係などに注意を払うこともなく、だから、いちいち意味の決定を先延ばしにもせず、いわば頭を休めた状態でひとつひとつの単語を同時進行的に受け取ることができます。そうすると、頭よりも身体を駆動させるような文章の読み方、つまり陶醉感や疾走感を感じ取るような読み方ができるようになります。

これに対し、階層構造を意識した語りでは、〈言う〉こと〈ある〉ことを意味するわけではなく、単語であれ、句であれ、より大きなコンテクストの中でどのような働きをするかこそが肝心になるので、私たちは言葉を「果たしてそうだろうか?」「どういうことなのか?」といった留保つきで受け取るようになります。そして、いちいち一段上のメタレベルを意識する必要があるから、そこで語られている言葉に即物的に身をまかせることができない。そのため、「トム・ジョーンズ」でも文章の「乗り」は抑制され、「とりあえず言っておくこと」(=従属節)と「ほんとうに言いたいこと」(=主節)との間を縫うようにして進む語りに対して、私たちは一定の距離感を保ちつつけることとなります。読み手は小説世界に没入しようとするより、小説世界の道路地図のようなものを意識しつつじわじわ進んでいくことになる。

上記引用に続く箇所では、このような特徴がとくに目立っています。

The reader will perhaps imagine the sensations which now arose in Jones to have been so sweet and delicious

no sooner . . . than 構文——ヘンリー・ライナルディング 「トム・ジョーンズ」

that they would rather tend to produce a cheerful serenity in the mind, than any of those dangerous effects which we have mentioned; but in fact, sensations of this kind, however delicious, are, at their first recognition, of a very tumultuous nature, and have very little of the opiate in them. They were, moreover, in the present case, embittered with certain circumstances, which being mixed with sweeter ingredients, tended altogether to compose a draught that might be termed bitter-sweet; than which, as nothing can be more disagreeable to the palate, so nothing, in the metaphorical sense, can be so injurious to the mind. (189)

おそらく読者は、ジョーンズがこのとき持った気持ちがいへん甘く心地よいもので、すでに触れたような危険な影響どころか、彼の心には楽しい安寧が訪れるはずと思うかも知れない。しかし実際にはこのような気持ちは、たとえそれがどんなに甘いものであると、はじめてそれとわかったときにはたいへん荒々しいものなのであり、また心への鎮静作用もほとんどない。しかも、今回のような場合は、いくつかの事情もあって辛さも伴っているのだ、これが甘い要素と混じりあうことで、「にが甘い」とでも呼ぶべき一服となる。味覚の観点からすると、これほど嫌な味するものはないのだから、比喩的に考えても、心にとつてこれはこの上なく苦痛に満ちたものとなるわけである。

so that 構文や rather than 構文などによる呼応関係があちこちにありますが、but in fact などという言い方による、より大きなレベルの呼応も目につきます。moreover とか in the present case などという語句の挿入も、全体の構成の中で語るといふ姿勢を裏付けるものでしょう。

このような語り口は、その内容とも無関係ではありません。

というよりも話の内容は、語り口に從属してさえます。語り手がここで言おうとしていることを単純化して要約すると、「恋愛は甘さを旨とするはずだから、陶酔と平安を生み出しそうなものなのに、実際にはそうもいかず、心は大いなる動揺に苛まれることになる」ということになるでしょうか。こうした内容を、階層構造の勝った文章で語ることで何が表現されるのか。

ここからんでくるのが、例の「心の発見」というテーマです。この作品では、心理について、とくに恋愛心理について語ることが、ふだんなら見えないような奥の方にあるものを見つけてくれる、という形をとっています。もつとと言うと、心の真実というものはふつうは見えないところにあつて、それを見えるところに引き出すのが心理描写だという前提がある。前者の引用では、ソフィアの自分に対する気持ちを見出したトムが、その結果、自分自身の気持ちをも知る、その「発見」の過程が重要な出来事として語られています。ふたつ目の引用でも、一見甘そうな恋愛感情というものが、苦みを含むことで正反対のひどくおぞましい味へと転じてしまふ、そのアイロニーが、「隠されているものの発見」という形で語られています。

こうした心理の扱いは、まさにその後、近代の小説が得意とするようになったものですし、隠蔽されていたものを暴くというスタイルが、フロイトやマルクスをはじめ、近現代の知的探求のモデルとなってきたこともしばしば指摘されてきました。¹⁾ただ、そうした発見の身振りをこのような階層構造の際だつ文章で行ったというあたりが、フィールディングのおもしろさだとも言えます。²⁾たとえは上記引用の最後の文を詳しく見てみるとどうでしょうか。

They were, moreover, in the present case, embittered with certain circumstances, which being mixed with sweeter ingredients, tended altogether to compose a draught that might be termed bitter-sweet; than which, as nothing can be more disagreeable to the palate, so nothing, in the metaphorical sense, can be so injurious to the mind.

非常に凝った文章なのでいるんなアプローチがありうるかとは思いますが、階層構造ということでしょうと、まずは embittered with certain circumstances とか being mixed with sweeter ingredients といった挿入部分が気になります。so that とか rather than といった構文による階層化が、いわば「組みあげ型」なのに対し、分詞構文の挿入による階層化は「掘り下げ型」と言っているかもしれません。いずれにせよ、そこから階層が生じていることはわかるでしょう。分詞構文は、文の主要部分と比べると、どちらかというと重要ではないような注釈として、もしくは脇道のようなものとして、やや足早に通過されています。

先ほど『トム・ジョーンズ』の語りは「乗り」を抑制していると言いましたが、その一方で、今指摘したような「足早さ」からはある種の速度感が生まれています。しかし、この速度感とは読み手に小説世界への没入を促して、その身体を引きこむかのような生理的な陶酔を生み出すわけではありません。むしろ、そうした身体感覚は抑制されている。おそらくそれはこの「足早さ」が徹底して、階層構造特有のある種の意識パターンに拠っているからではないでしょうか。そしてそれが、「時間的近接」を表す no sooner... than の二重性とも関係してくるのです。

階層で語られる小説

階層構造特有の意識パターンとはどんなものでしょう。階層構造を支えるのは、〈単語+単語+単語…〉→〈句+句+句…〉→〈文+文+文…〉というふうには、複数の要素が関係づけられることにひとつ上のレベルへと繰り上がっていくような意識だと言えるでしょう。それは一対一の同一化で意味を把握するのではなく、複数のものを同時に把握することで意味を得るような意識です。当然ながら、そうした意識は抽象化を伴っているわけですが、この抽象化は、ある程度のスピードともに行われることになる。たとえば先の引用の冒頭部には次のような一節があります

The reader will perhaps imagine the sensations which now arose in Jones to have been so sweet and delicious that they would rather tend to produce a cheerful serenity in the mind, than any of those dangerous effects which we have mentioned.

一節の中でずいぶんたくさんの方が言われています。この全体を把握するためには、当然ながら下線を引いたような関係調節は、一段下のものとして足早に読まれる必要がある。

ここでおもしろいのは、私たちがこのような関係調節のために仕方なく足早になるわけではないということです。私たちはむしろこうした関係調節にうながされることで——これらの関係調節のおかげで——足早になるのです。つまり、フイールドライヴは、このような従属関係を通して階層構造を意識させることで、スピードを作った抽象化を「文章の居心地」として表現

no sooner... than 構文——ヘンリー・フィールド・ジョーンズ

しているのではないかと思うのです。

そのもっとも明瞭な表れと言えるのが、波線を引いたいくつかの語句です。これらの語句は、この一節の他の単語に比べて、明らかに抽象度が高い。抽象度が高ければ、当然意味の負荷は高まり、読み手がそこでつつかえる可能性は高くなりそうなものですが、実際には、これらの抽象的な語は、明々白々な内容をわざわざ抽象的な語で言い直しているにすぎないので、そのような「つつかえ」は起きにくい。たとえば sensations は affection とか love といった一般的な語であってもおかしくないのに、わざわざ抽象性の高い語が使われているにすぎない。a cheerful serenity にしても dangerous effects にしても、「落ちていた幸福感」とか「激しい情動」といった類の言葉がそのままで出かかっているのにわざと言わないでいる、とそんな言い方になっています。

このような抽象化は、いわば意図的な回り道のようなものだとと言えるでしょう。それは困難で複雑な内容を言うために仕方なく使われているのではなく、むしろ仕方ないふうを装いつつ、ほんとうの眼目は抽象化に伴う局所的な足早さそのものである、というわけです。抽象表現の意味が実際には見え見えで、とりたてて慎重な読解を要しないのであれば、よけいにそうした足早さが際立つことになる。

このような仕掛けは、no sooner... than の例で確認したような二重性とも深くつながっています。主要人物たちが嘘をついて、本心を隠してばかりいるこの小説の語り手は、一方で出来事をそのまま「事実」として記録しつつも、他方では、その裏側にある「真実」をも語らなければならない。召使いの去っ

している語り手を、ちょっと遅れた地点から、「へえ」と見守っているはず。小説の節目々にたくさん出てくる「先回り」の語りも、そんな効果を強めるでしょう。

The reader may pretty well guess Bliffl's answer; but if he should be at a loss, we are not at present at leisure to satisfy him, as our history now hastens on to matters of higher importance, and we can no longer bear to be absent from Sophia. (783)

読者にもプライフィルの答えはだいたいわかるだろう。でも、もしわからぬという人がいても、我々の物語はもっと重要な事柄へと向かう必要があるし、これ以上、ソフィアを一人におくわけにもいかない。で、そのような読者に答えを教えている暇はないのである。

このような忙しい気な小走りのジェスチャーは、「トム・ジョーンズ」という小説の、その階層らしさを読者に共有してもらうための重要な装置なのです。小説中の最大の山場は、トム・ジョーンズの出生の秘密が明らかにされる場面でしょうが、それ以外にもあちこちで「実は~だったのです」という形での暴露は行われていきます。そうした頻繁な真実の開示が、メロドラマ的な感傷に陥ったり安易な感動につながったりはしない、それどころか一定の皮肉や風刺性こそが生み出されてしまう、というあたりが「トム・ジョーンズ」ならではの「文章の居心地」につながっています。回りくどく、粘着質なのに、同時に軽く、愉快でもあるような心地。それを支えるのが、語り手の「小走り」なのです。no sooner . . . than のような構文による「早さ」の描写も、「事実」の先を行くことで「真実」に一足先に辿り着こ

た後、すぐに相談を持ちかけるソフィアの、時間的な素早さの裏にある、心理的な慌てぶりを伝えなければならぬ。

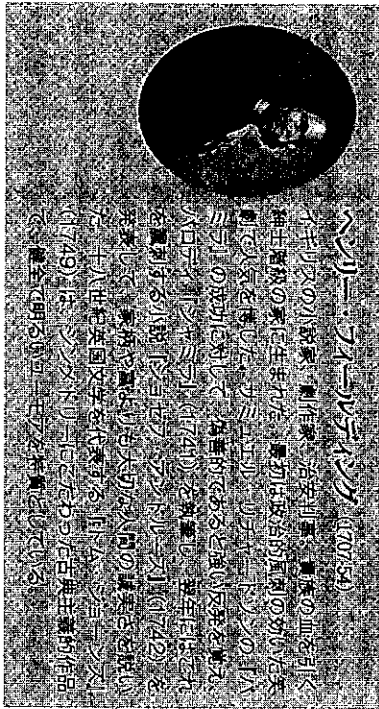
ここにあるのは、人間という意識だと言えましょう。フィールドイニングの生きていた18世紀は、「本心を隠す」(dissimulation)という美德が上流階級の支配的な価値となった時代であり、英語の書き方にも当然そのような意識が反映されていました。〈言うこと〉は〈あること〉に直につながるのではなく、階層構造特有の幾重もの従属関係を通して迂回曲折したあげくに、やっと究極の「真実」に達するのです。

この「真実」に達するためには、物語の語り手はより多くを知り、ふつうなら見えないものをも見る必要がある。逆の言い方をすると、読者に「自分は真実に接しているのだ」と思わせるためには、語り手が読者より多くを知り、読者には見えないものをも見ているのだと、その証拠を示さなければならぬ。そこで役に立つのが、語り手がより多くの情報を足早に処理し、階層構造のより上に立って広く全体を見渡していることを示すジェスチャーなわけですね。

世の中には、ブログ上の日記などで「ああ忙しい、忙しい、」と繰り返す方がおられますが、多くの読み手が抱くのは必ずしも「そうか、この人は忙しいのだ」という感想ではなく、「この人はどうして、こんなに忙しいと言いたがるのだろうか?」という疑問です。私たちは、語りというものを、どうしたってちよつと遅れて、少し斜めから読んでしまう。

「トム・ジョーンズ」の語り手の忙しい気な先走りについても、私たちは素直にその急ぎ足に付き合うのではなく、忙しそうに

うとする語り手の仕草を、語句のレベルで表現している。その語り手のせわしなさに、まるで登場人物が巻き込まれているかのように、まるで語り手と一緒に急いでいるかのように見えるところが、何ともおもしろいところなのではないでしょうか。



注

1 このテーマについての一般的な参考書としてはミッチェル「イコノロジー」など、日本の批評家によるものでは、「告白」のテーマに焦点をあてた柄谷行人「日本近代文学の起源」があります。スバックスが指摘するように、「トム・ジョーンズ」の語りそのものに、「見抜く力」こそが小説家に必須の能力だとする見解は示されています（スバックス、68）。私的なものと公的なものとの障壁を取り除き、従来なら隠されていたはずの個人の秘密を公の場にさらすという方法は、当時としては新しいもので、小説という新しいジャンル、自伝との近接を示したとされてもいます（ハンター、38：12～13章も参照）。

2 サミュエル・ジョンソン以来、サミュエル・リチャードソンとフイールドイングとを比較して、登場人物の心理描写の正確さや生々しきさについては前者の方が上であると見る視点が多岐にわたりました。たしかにフイールドイングの心理描写は、その感情の起伏や変化などをあますところなく描くというのではなく、どちらかというところの必要性に従属さ

no sooner... than 構文——ヘンリー・フイールドイング「トム・ジョーンズ」

せるというのですが、それがまさにフイールドイング的な「隠蔽」の妙味につながるとも言えるでしょう。「トム・ジョーンズ」の登場人物の描写を概観した古典的な論考には、ワット「小説の勃興」（9章）などがあります。

著者紹介

阿部公彦 (あべ・まさひこ)

1966年、横浜市生まれ。東京大学文学部准教授。現代英米論専攻。東京大学大学院修士課程修了、ケンブリッジ大学大学院博士号取得。著書に『英訳のわがらび』(2007 研究社)、『モダン近似値——ステイヴンス・大江・アヴァンギャルド』(2001 松柏社)、『即興文学のつくり方』(2004 松柏社)、『スロー・モーション』(2008 南雲堂)。共著に『21世紀文学の創造 声と身体の場所』(2002 樹林)、『20世紀英語文学辞典』(2005 研究社)。訳書に『フランク・オコナー短編集』(2008 岩波文庫)、編訳書に『しみじみ読むイギリス・アイルランド文学』(2007 秋田社)など。

416

まいご ほんしんしやうどくほん
英語文章読本

2010年3月25日 初版発行

著者 阿部公彦

発行者 関戸雅男

発行所 株式会社 研究社

〒102-8152 東京都千代田区富士見 2-11-3

電話 営業 (03) 3288-7777 (代) 編集 (03) 3288-7755 (代)

振替 00150-9-26710

<http://www.kenkyusha.co.jp/>

印刷所 研究社印刷株式会社

装丁 Malpu Design (清水良洋 + 星野慎子)

本文デザイン 亀井昌彦 (株式会社 シータス)



KENKYUSHA
〈検印省略〉

A GRAMMAR OF MOTIVES

by

KENNETH BURKE

OTHER BOOKS BY KENNETH BURKE

Counter-Statement	1931
Revised Edition	1953
Revised Paperback Edition	1968
Towards a Better Life, A Series of Epistles, or Declamations	1932
Revised Edition	1966
Permanence and Change, An Anatomy of Purpose	1935
Revised Edition	1954
Paperback Edition	1965
Attitudes Toward History	1937
Revised Edition	1959
Paperback Edition	1961
Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action	1941
Paperback Edition (Abridged)	1957
Revised Edition	1967
A Grammar of Motives	1945
Paperback Edition	1962
A Rhetoric of Motives	1950
Paperback Edition	1962
Book of Moments, Poems 1915-1954	1955
The Rhetoric of Religion: Studies in Logology	1961
Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method	1966
Collected Poems, 1915-1967	1968
The Complete White Oxen: Collected Short Fiction	
First Version	1924
Augmented Version	1968
<i>Perspectives by Incongruity,</i> Edited by S. E. Hyman and B. Karmiller	1965
<i>Terms for Order,</i> Edited by S. E. Hyman and B. Karmiller	1965

UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS
Berkeley and Los Angeles 1969

A

SYMBOLIC ACTION IN A POEM
BY KEATS

WE ARE here set to analyze the "Ode on a Grecian Urn" as a *viaticum* that leads, by a series of transformations, into the oracle, "Beauty is truth, truth beauty." We shall analyze the Ode "dramatically," in terms of symbolic action.

To consider language as a means of *information* or *knowledge* is to consider it epistemologically, semantically, in terms of "science." To consider it as a mode of *action* is to consider it in terms of "poetry." For a poem is an act, the symbolic act of the poet who made it—an act of such a nature that, in surviving as a structure or object, it enables us as readers to re-enact it.

"Truth" being the essential word of knowledge (science) and "beauty" being the essential word of art or poetry, we might substitute accordingly. The oracle would then assert, "Poetry is science, science poetry." It would be particularly exhilarating to proclaim them one if there were a strong suspicion that they were at odds (as the assertion that "God's in his heaven, all's right with the world" is really a *counter-assertion* to doubts about God's existence and suspicions that much is wrong). It was the dialectical opposition between the "aesthetic" and the "practical," with "poetry" on one side and utility (business and applied science) on the other that was being ecstatically denied. The *relief* in this denial was grounded in the romantic philosophy itself, a philosophy which gave strong recognition to precisely the *contrast* between "beauty" and "truth."

Perhaps we might put it this way: If the oracle were to have been uttered in the first stanza of the poem rather than the last, its phrasing proper to that place would have been: "Beauty is *not* truth, truth *not* beauty." The five stanzas of successive transformation were necessary for the romantic philosophy of a romantic poet to transcend itself (raising its romanticism to a new order, or new dimension). An abolishing of romanticism through romanticism! (To transcend romanticism

through romanticism is, when all is over, to restore in one way what is removed in another.)

But to the poem, step by step through the five stanzas.

As a "way in," we begin with the sweeping periodic sentence that, before the stanza is over, has swiftly but imperceptibly been transmuted in quality from the periodic to the breathless, a cross between interrogation and exclamation:

Thou still unravish'd bride of quietness,
 Thou foster-child of silence and slow time,
 Sylvan historian, who canst thus express
 A flowery tale more sweetly than our rhyme:
 What leaf-fring'd legend haunts about thy shape
 Of deities or mortals, or of both,
 In Tempe or the dales of Arcady?
 What men or gods are these? What maidens loth?
 What mad pursuit? What struggle to escape?
 What pipes and timbrels? What wild ecstasy?

Even the last quick outcries retain somewhat the quality of the periodic structure with which the stanza began. The final line introduces the subject of "pipes and timbrels," which is developed and then sur-
 passed in Stanza II:

Heard melodies are sweet, but those unheard
 Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
 Not to the sensual ear, but, more endear'd,
 Pipe to the spirit ditties of no tone:
 Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
 Thy song, nor ever can those trees be bare;
 Bold Lover, never, never canst thou kiss,
 Though winning near the goal—yet, do not grieve;
 She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
 Forever wilt thou love, and she be fair!

If we had only the first stanza of this Ode, and were speculating upon it from the standpoint of motivation, we could detect there tentative indications of two motivational levels. For the lines express a doubt whether the figures on the urn are "deities or mortals"—and the motives of gods are of a different order from the motives of men. This bare

hint of such a possibility emerges with something of certainty in the second stanza's development of the "pipes and timbrels" theme. For we explicitly consider a contrast between body and mind (in the contrast between "heard melodies," addressed "to the sensual ear," and "ditties of no tone," addressed "to the spirit").

Also, of course, the notion of inaudible sound brings us into the region of the mystic oxymoron (the term in rhetoric for "the figure in which an epithet of a contrary significance is added to a word: e.g., *cruel kindness; laborious idleness*"). And it clearly suggests a concern with the level of motives-behind-motives, as with the paradox of the prime mover that is itself at rest, being the unmoved ground of all motion and action. Here the poet whose sounds are the richest in our language is meditating upon *absolute* sound, the *essence* of sound, which would be soundless as the prime mover is motionless, or as the "principle" of sweetness would not be sweet, having transcended sweetness, or as the sub-atomic particles of the sun are each, in their isolate purity, said to be devoid of temperature.

Contrast Keats's unheard melodies with those of Shelley:

Music, when soft voices die,
 Vibrates in the memory—
 Odours, when sweet violets sicken,
 Live within the sense they quicken.

Rose leaves, when the rose is dead,
 Are heaped for the beloved's bed;
 And so thy thoughts, when thou art gone,
 Love itself shall slumber on.

Here the futuristic Shelley is anticipating retrospection; he is looking forward to looking back. The form of thought is naturalistic and temporalistic in terms of *past* and *future*. But the form of thought in Keats is mystical, in terms of an *eternal present*. The Ode is striving to move beyond the region of becoming into the realm of *being*. (This is another way of saying that we are here concerned with two levels of motivation.)

In the last four lines of the second stanza, the state of immediacy is conveyed by a development peculiarly Keatsian. I refer not simply to translation into terms of the crotic, but rather to a quality of *suspension* in the erotic imagery, defining an eternal prolongation of the state just

prior to fulfillment—not exactly arrested ecstasy, but rather an arrested pre-ecstasy.¹

Suppose that we had but this one poem by Keats, and knew nothing of its author or its period, so that we could treat it only in itself, as a series of internal transformations to be studied in their development from a certain point, and without reference to any motives outside the Ode. Under such conditions, I think, we should require no further observations to characterize (from the standpoint of symbolic action) the main argument in the second stanza. We might go on to make an infinity of observations about the details of the stanza; but as regards major deployments we should deem it enough to note that the theme of “pipes and timbrels” is developed by the use of mystic oxymoron, and then surpassed (or given a development-atop-the-development) by the stressing of erotic imagery (that had been ambiguously adumbrated in the references to “maidens loth” and “mad pursuit” of Stanza I). And we could note the quality of *incipience* in this imagery, its state of arrest not at fulfillment, but at the point just prior to fulfillment.

Add, now, our knowledge of the poem's place as an enactment in a particular cultural scene, and we likewise note in this second stanza a variant of the identification between death and sexual love that was so typical of 19th-century romanticism and was to attain its musical monument in the Wagnerian *Liedestod*. On a purely dialectical basis, to die in love would be to be born to love (the lovers dying as individual identities that they might be transformed into a common identity). Adding historical factors, one can note the part that capitalist individualism plays in sharpening this consummation (since a property structure that heightens the sense of individual identity would thus make it more imperiously a “death” for the individual to take on the new identity made by a union of two). We can thus see why the love-death equation would be particularly representative of a romanticism that was the reflex of business.

Fortunately, the relation between private property and the love-death equation is attested on unimpeachable authority, concerning the effect of consumption and consummation in a “mutual flame”:

¹ Mr. G. Wilson Knight, in *The Starlit Dome*, refers to “that recurring tendency in Keats to image a poised form, a stillness suggesting motion, what might be called a ‘hippos’ effect.”

So between them love did shine,
That the turtle saw his right
Flaming in the phoenix' sight;
Either was the other's mine.

Property was thus appall'd,
That the self was not the same;
Single nature's double name
Neither two nor one was called.

The addition of fire to the equation, with its pun on sexual burning, moves us from purely dialectical considerations into psychological ones. In the lines of Shakespeare, fire is the third term, the ground term for the other two (the synthesis that ends the lovers' roles as thesis and antithesis). Less obviously, the same movement from the purely dialectical to the psychological is implicit in any imagery of a *dying* or a *falling* in common, which when woven with sexual imagery signals a “transcendent” sexual consummation. The figure appears in a lover's compliment when Keats writes to Fanny Brawne, thus:

I never knew before, what such a love as you have made me feel,
was; I did not believe in it; my Fancy was afraid of it lest it should
burn me up. But if you will fully-love me, though there may be
some fire, 'twill not be more than we can bear when moistened and
bedewed with pleasures.

Our primary concern is to follow the transformations of the poem itself. But to understand its full nature as a symbolic act, we should use whatever knowledge is available. In the case of Keats, not only do we know the place of this poem in his work and its time, but also we have material to guide our speculations as regards correlations between poem and poet. I grant that such speculations interfere with the symmetry of criticism as a game. (Criticism as a game is best to watch, I guess, when one confines himself to the single unit, and reports on its movements like a radio commentator broadcasting the blow-by-blow description of a prizefight.) But linguistic analysis has opened up new possibilities in the correlating of producer and product—and these concerns have such important bearing upon matters of culture and conduct in general that no sheer conventions or ideals of criticism should be allowed to interfere with their development.

From what we know of Keats's illness, with the peculiar inclination to erotic imaginings that accompany its fever (as with the writings of D. H. Lawrence) we can glimpse a particular bodily motive expanding and intensifying the lyric state in Keats's case. Whatever the intense *activity* of his thoughts, there was the material *pathos* of his physical condition. Whatever transformations of mind or body he experienced, his illness was there as a kind of constitutional substrate, whereby all aspects of the illness would be imbued with their derivation from a common ground (the phthisic fever thus being at one with the phthisic chill, for whatever the clear contrast between fever and chill, they are but modes of the same illness, the common underlying substance).

The correlation between the state of agitation in the poems and the physical condition of the poet is made quite clear in the poignant letters Keats wrote during his last illness. In 1819 he complains that he is "scarcely content to write the best verses for the fever they leave behind." And he continues: "I want to compose without this fever." But a few months later he confesses, "I am recommended not even to read poetry, much less write it." Or: "I must say that for 6 Months before I was taken ill I had not passed a tranquil day. Either that gloom overspre[a]d me or I was suffering under some passionate feeling, or if I turn'd to verify that exacerbated the poison of either sensation." Keats was "like a sick eagle looking at the sky," as he wrote of his mortality in a kindred poem, "On Seeing the Elgin Marbles."

But though the poet's body was a *patient*, the poet's mind was an *agent*. Thus, as a practitioner of poetry, he could *use* his fever, even perhaps encouraging, though not deliberately, esthetic habits that, in making for the perfection of his lines, would exact payment in the ravages of his body (somewhat as Hart Crane could write poetry only by modes of living that made for the cessation of his poetry and so led to his dissolution).

Speaking of agents, patients, and action here, we might pause to glance back over the centuries thus: in the Aristotelian grammar of motives, action has its reciprocal in passion, hence *passion* is the property of a *patient*. But by the Christian paradox (which made the martyr's action identical with his passion, as the accounts of the martyrs were called both Acts and Passions), *patience* is the property of a moral *agent*. And this Christian view, as secularized in the philosophy

of romanticism, with its stress upon creativeness, leads us to the possibility of a bodily suffering redeemed by a poetic act.

In the third stanza, the central stanza of the Ode (hence properly the fulcrum of its swing) we see the two motives, the action and the passion, in the process of being separated. The possibility raised in the first stanza (which was dubious whether the level of motives was to be human or divine), and developed in the second stanza (which contrasts the "sensual" and the "spirit"), becomes definitive in Stanza III:

Ah, happy, happy boughs! that cannot shed
Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;
And, happy melodist, unwearied,
For ever piping songs for ever new;
More happy love! more happy, happy love!
For ever warm and still to be enjoy'd,
For ever panting, and for ever young;
All breathing human passion far above,
That leaves a heart high-sorrowful and cloy'd,
A burning forehead, and a parching tongue.

The poem as a whole makes permanent, or fixes in a state of arrest, a peculiar agitation. But within this fixity, by the nature of poetry as a progressive medium, there must be development. Hence, the agitation that is maintained throughout (as a mood absolutized so that it fills the entire universe of discourse) will at the same time undergo internal transformations. In the third stanza, these are manifested as a clear division into two distinct and contrasted realms. There is a transcendental fever, which is felicitous, divinely above "all breathing human passion." And this "leaves" the other level, the level of earthly fever, "a burning forehead and a parching tongue." From the bodily fever, which is a passion, and malign, there has split off a spiritual activity, a wholly benign aspect of the total agitation.

Clearly, a movement has been finished. The poem must, if it is well-formed, take a new direction, growing out of and surpassing the curve that has by now been clearly established by the successive stages from "Is there the possibility of two motivational levels?" through "there are two motivational levels" to "the 'active' motivational level 'leaves' the 'passive' level."

Prophecy, with the inestimable advantage that goes with having looked ahead, what should we expect the new direction to be? First, let us survey the situation. Originally, before the two strands of the fever had been definitely drawn apart, the bodily passion could serve as the scene or ground of the spiritual action. But at the end of the third stanza, we abandon the level of bodily passion. The action is "far above" the passion, it "leaves" the fever. What then would this transcendent act require, to complete it?

It would require a scene of the same quality as itself. An act and a scene belong together. The nature of the one must be a fit with the nature of the other. (I like to call this the "scene-act ratio," or "dramatic ratio.") Hence, the act having now transcended its bodily setting, it will require, as its new setting, a transcendent scene. Hence, prophesying *post eventum*, we should ask that, in Stanza IV, the poem *embody* the transcendental act by endowing it with an appropriate scene.

The scene-act ratio involves a law of dramatic consistency whereby the quality of the act shares the quality of the scene in which it is enacted (the synecdochic relation of container and thing contained). Its grandest variant was in supernatural cosmogonies wherein mankind took on the attributes of gods by acting in cosmic scenes that were themselves imbued with the presence of godhead.²

Or we may discern the logic of the scene-act ratio behind the old controversy as to whether "God willed the good because it is good," or "the good is good because God willed it." This strictly theological controversy had political implications. But our primary concern here is with the *dramatic* aspects of this controversy. For you will note that the whole issue centers in the problem of the *grounds* of God's creative act.

Since, from the purely dramatic point of view, every act requires a scene in which it takes place, we may note that one of the doctrines (that "God willed the good because it is good") is more symmetrical than the other. For by it, God's initial act of creation is itself

² In an article by Leo Spitzer, "*Willen and Ambiance: An Essay in Historical Semantics*" (September and December 1942 numbers of *Philosophy and Phenomenological Research*), one will find a wealth of material that can be read as illustrative of "dramatic ratio."

given a ground, or scene (the objective existence of goodness, which was so real that God himself did not simply make it up, but acted in conformity with its nature when willing it to be the law of his creation). In the scholastic formulas taken over from Aristotle, God was defined as "pure act" (though this pure act was in turn the ultimate ground or *scene* of human acting and willing). And from the standpoint of purely dramatic symmetry, it would be desirable to have some kind of "scene" even for God. This requirement is met, we are suggesting, in the doctrine that "God willed the good *because* it is good." For this word, "because," in assigning a reason for God's willing, gives us in principle a kind of scene, as we may discern in the pun of our word, "ground," itself, which indeterminately applies to either "place" or "cause."

If even theology thus responded to the pressure for dramatic symmetry by endowing God, as the transcendent act, with a transcendent scene of like quality, we should certainly expect to find analogous tactics in this Ode. For as we have noted that the romantic passion is the secular equivalent of the Christian passion, so we may recall Coleridge's notion that poetic action itself is a "dim analogue of Creation." Keats in his way confronting the same dramatic requirement that the theologians confronted in theirs, when he has arrived at his transcendent act at the end of Stanza III (that is, when the benign fever has split away from the malign bodily counterpart, as a divorcing of spiritual action from sensual passion), he is ready in the next stanza for the imagining of a scene that would correspond in quality to the quality of the action as so transformed. His fourth stanza will concretize, or "materialize," the act, by dwelling upon its appropriate ground.

Who are these coming to the sacrifice?

To what green altar, O mysterious priest,

Lead'st thou that heifer lowing at the skies,

And all her silken flanks with garlands drest?

What little town, by river or sea shore,

Or mountain built with peaceful daedal,

Is emptied of this folk, this pious morn?

And, little town, thy streets for evermore

Will silent be; and not a soul to tell

Why thou art desolate, can e'er return.

It is a vision, as you prefer, of "death" or of "immortality." "Immortality," we might say, is the "good" word for "death," and must necessarily be conceived in terms of death (the necessity that Donne touches upon when he writes, ". . . but think that I / Am, by being dead, immortal"). This is why, when discussing the second stanza, I felt justified in speaking of the variations of the love-death equation, though the poem spoke not of love and *death*, but of love for *ever*. We have a deathly-deathless scene as the corresponding ground of our transcendent act. The Urn itself, as with the scene upon it, is not merely an immortal act in our present mortal scene; it was originally an immortal act in a mortal scene quite different. The imagery, of sacrifice, piety, silence, desolation, is that of communication with the immortal or the dead.³

Incidentally, we might note that the return to the use of rhetorical questions in the fourth stanza serves well, on a purely technical level, to keep our contact with the mood of the opening stanza, a music that now but vibrates in the memory. Indeed, one even gets the impression that the form of the rhetorical question had never been abandoned; that the poet's questings had been couched as questions throughout. This is tonal felicity at its best, and something much like unheard tonal felicity. For the actual persistence of the rhetorical questions through these stanzas would have been wearisome, whereas their return now gives us

³ In imagery there is no negation, or disjunction. Logically, we can say, "this or that," "this, *not* that." In imagery we can but say "this *and* that," "this *with* that," "this-that," etc. Thus, imaginatively considered, a commandment cannot be simply a proscription, but is also latently a provocation (a state of affairs that figures in the kind of stylistic scrupulosity and/or curiosity to which Gide's heroes have been particularly sensitive, as "thou shalt not . . ." becomes imaginatively transformed into "what would happen if . . ."). In the light of what we have said about the deathness of immortality, and the relation between the erotic and the thought of a "dying," perhaps we might be justified in reading the last line of the great "Bright Star" sonnet as naming states not simply alternative but also synonymous:

And so live ever—or else swoon to death.

This use of the love-death equation is as startlingly paralleled in a letter to Fanny Brawne:

I have two luxuries to brood over in my walks, your loveliness and the hour of my death. O that I could take possession of them both in the same moment.

an inaudible variation, by making us feel that the exclamations in the second and third stanzas had been questions, as the questions in the first stanza had been exclamations.

But though a lyric greatly profits by so strong a sense of continuousness, or perpetuity, I am trying to stress the fact that in the fourth stanza we *come upon* something. Indeed, this fourth stanza is related to the three foregoing stanzas quite as the sestet is related to the octave in Keats's sonnet, "On First Looking Into Chapman's Homer":

Much have I travell'd in the realms of gold,
And many goodly states and kingdoms seen;
Round many western islands have I been
Which bards in fealty to Apollo hold.
Oft of one wide expanse had I been told
That deep-brow'd Homer ruled as his demesne;
Yet did I never breathe its pure serene
Till I heard Chapman speak out loud and bold;

Then felt I like some watcher of the skies
When a new planet swims into his ken;
Or like stout Cortez when with eagle eyes
He stared at the Pacific—and all his men
Look'd at each other with a wild surmise—
Silent, upon a peak in Darien.

I am suggesting that, just as the sestet in this sonnet, *comes upon a scene*, so it is with the fourth stanza of the Ode. In both likewise we end on the theme of silence; and is not the Ode's reference to the thing that "not a soul can tell" quite the same in quality as the sonnet's reference to a "wild surmise"?

Thus, with the Urn as viaticum (or rather, with the *poem* as viaticum, and *in the name* of the Urn), having symbolically enacted a kind of act that transcends our mortality, we round out the process by coming to dwell upon the transcendental ground of this act. The dead world of ancient Greece, as immortalized on an Urn surviving from that period, is the vessel of this deathly-deathless ambiguity. And we have gone dialectically from the "human" to the "divine" and thence to the "ground of the divine" (here tracing in poetic imagery the kind of "dramatistic" course we have considered, on the purely conceptual plane, in the theological speculations about the "grounds" for God's

creative act). Necessarily, there must be certain inadequacies in the conception of this ground, precisely because of the fact that immortality can only be conceived in terms of death. Hence the reference to the "desolate" in a scene otherwise possessing the benignity of the eternal.

The imagery of pious sacrifice, besides its fitness for such thoughts of departure as when the spiritual act splits from the sensual pathos, suggests also a bond of communication between the levels (because of its immortal character in a mortal scene). And finally, the poem, in the name of the Urn, or under the aegis of the Urn, is such a bond. For we readers, by re-enacting it in the reading, use it as a vaticum to transport us into the quality of the scene which it depicts on its face (the scene containing as a fixity what the poem as act extends into a process). The scene *on* the Urn is really the scene *behind* the Urn; the Urn is literally the ground of this scene, but transcendently the scene is the ground of the Urn. The Urn contains the scene out of which it arose.

We turn now to the closing stanza:

O Attic shapel Fair attitudel with brede
Of marble men and maidens overwrought,
With forest branches and the trodden weed;
Thou, silent form, dost tease: us out of thought
As doth eternity: Cold Pastoral!
When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
'Beauty is truth, truth beauty,—that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.

In the third stanza we were at a moment of heat, emphatically sharing an imagery of loves "panting" and "for ever warm" that was, in the transcendental order, companionate to "a burning forehead, and a parching tongue" in the order of the passions. But in the last stanza, as signaled in the marmorean utterance, "Cold Pastoral!" we have gone from transcendental fever to transcendental chill. Perhaps, were we to complete our exegesis, we should need reference to some physical step from phthisic fever to phthisic chill, that we might detect here a final correlation between bodily passion and mental action. In any event we may note that, the mental action having departed from the

bodily passion, the change from fever to chill is not a suffering. For, as only the *benign* aspects of the fever had been left after the split, so it is a wholly benign chill on which the poem ends.⁴

I wonder whether anyone can read the reference to "brede of marble men and maidens overwrought" without thinking of "breed" for "brede" and "excited" for "overwrought." (Both expressions would thus merge notions of sexuality and craftsmanship, the erotic and the poetic.) As for the designating of the Urn as an "Attitude," it fits in admirably with our stress upon symbolic action. For an attitude is an arrested, or incipient *act*—not just an *object*, or *thing*.

Yeats, in *A Vision*, speaks of "the diagrams in Law's *Boethius*, where one lifts a paper to discover both the human entrails and the starry heavens." This equating of the deeply without and the deeply within (as also with Kant's famous remark) might well be remembered when we think of the sky that the "watcher" saw in Keats's sonnet. It is an internal sky, attained through meditations induced by the reading of a book. And so the oracle, whereby truth and beauty are proclaimed as one, would seem to derive from a profound inwardness.

Otherwise, without these introductory mysteries, "truth" and "beauty" were at odds. For whereas "beauty" had its fulfillment in romantic poetry, "truth" was coming to have its fulfillment in science, technological accuracy, accountancy, statistics, actuarial tables, and the like. Hence, without benefit of the rites which one enacts in a sympathetic reading of the Ode (rites that remove the discussion to a different level), the enjoyment of "beauty" would involve an esthetic kind of awareness radically in conflict with the kind of awareness deriving from the practical "truth." And as regards the tactics of the poem, this conflict would seem to be solved by "estheticizing" the true rather than by "verifying" the beautiful.

Earlier in our essay, we suggested reading "poetry" for "beauty" and "science" for "truth," with the oracle deriving its *liberating* quality

⁴ In a letter to Panny Brawne, Keats touches upon the fever-chill contrast in a passage that also touches upon the love-death equation, though here the chill figures in an untransfigured state:

I fear that I am too prudent for a dying kind of Lover. Yet, there is a great difference between going off in warm blood like Romeo, and making one's exit like a frog in a frost.

from the fact that it is uttered at a time when the poem has taken us to a level where earthly contradictions do not operate. But we might also, in purely conceptual terms, attain a level where "poetry" and "science" cease to be at odds; namely: by translating the two terms into the "grammar" that lies behind them. That is: we could generalize the term "poetry" by widening it to the point where we could substitute for it the term "act." And we could widen "science" to the point where we could substitute "scene." Thus we have:

"beauty"	equals	"poetry"	equals	"act"
"truth"	equals	"science"	equals	"scene"

We would equate "beauty" with "act," because it is not merely a decorative thing, but an assertion, an affirmative, a creation, hence in the fullest sense an act. And we would equate "truth" or "science" with the "scenic" because science is a knowledge of *what is*—and *all that is* comprises the over-all universal *scene*. Our corresponding transcendence, then, got by "translation" into purely grammatical terms, would be: "Act is scene, scene act." We have got to this point by a kind of purely conceptual transformation that would correspond, I think, to the transformations of imagery leading to the oracle in the Ode.

"Act is scene, scene act." Unfortunately, I must break the symmetry a little. For poetry, as conceived in idealism (romanticism) could not quite be equated with *act*, but rather with *attitude*. For idealistic philosophies, with their stress upon the subjective, place primary stress upon the *agent* (the individual, the ego, the will, etc.). It was medieval scholasticism that placed primary stress upon the *act*. And in the Ode the Urn (which is the vessel or representative of poetry) is called an "attitude," which is not outright an act, but an incipient or arrested act, a *state of mind*, the property of an *agent*. Keats, in calling the Urn an attitude, is *personifying* it. Or we might use the italicizing resources of dialectic by saying that for Keats, beauty (poetry) was not so much "the act of an agent" as it was "the act of an *agent*."

Perhaps we can re-enforce this interpretation by examining kindred strategies in Yeats, whose poetry similarly derives from idealistic, romantic sources. Indeed, as we have noted elsewhere,⁵ Yeats's vision of immortality in his Byzantium poems but carries one step further the Keatsian identification with the Grecian Urn:

⁵ "On Motivation in Yeats" (*The Southern Review*, Winter 1942).

Once out of nature I shall never take
My bodily form from any natural thing,
But such a form as Grecian goldsmiths make
Of hammered gold and gold enamelling . . .

Here certainly the poet envisions immortality as "esthetically" as Keats. For he will have immortality as a golden bird, a fabricated thing, a work of Grecian goldsmiths. Here we go in the same direction as the "overwrought" Urn, but farther along in that direction.

The ending of Yeats's poem, "Among School Children," helps us to make still clearer the idealistic stress upon agent:

Labour is blossoming or dancing where
The body is not bruised to pleasure soul,
Nor beauty torn out of its own despair,
Nor blear-eyed wisdom out of midnight oil.
O chestnut tree, great rooted blossomer,
Are you the leaf, the blossom or the bole?
O body swayed to music, O brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?

Here the chestnut tree (as personified agent) is the ground of unity or continuity for all its scenic manifestations; and with the agent (dancer) is merged the act (dance). True, we seem to have here a commingling of act, scene, and agent, all three. Yet it is the *agent* that is "foremost among the equals." Both Yeats and Keats, of course, were much more "dramatic" in their thinking than romantic poets generally, who usually center their efforts upon the translation of *scene* into terms of *agent* (as the materialistic science that was the dialectical counterpart of romantic idealism preferred conversely to translate *agent* into terms of *scene*, or in other words, to treat "consciousness" in terms of "matter," the "mental" in terms of the "physical," "people" in terms of "environment").

To review briefly: The poem begins with an ambiguous fever which in the course of the further development is "separated out," splitting into a bodily fever and a spiritual counterpart. The bodily passion is the malign aspect of the fever, the mental action its benign aspect. In the course of the development, the malign passion is transcended and the benign active partner, the intellectual exhilaration, takes over. At

the beginning, where the two aspects were ambiguously one, the bodily passion would be the "scene" of the mental action (the "objective symptoms" of the body would be paralleled by the "subjective symptoms" of the mind, the bodily state thus being the other or ground of the mental state). But as the two become separated out, the mental action transcends the bodily passion. It becomes an act in its own right, making discoveries and assertions not grounded in the bodily passion. And this quality of action, in transcending the merely physical symptoms of the fever, would thus require a different ground or scene, one more suited in quality to the quality of the transcendent act.

The transcendent act is concretized, or "materialized," in the vision of the "immortal" scene, the reference in Stanza IV to the original scene of the Urn, the "heavenly" scene of a dead, or immortal, Greece (the scene in which the Urn was originally enacted and which is also fixed on its face). To indicate the internality of this vision, we referred to a passage in Yeats relating the "depths" of the sky without to the depths of the mind within; and we showed a similar pattern in Keats's account of the vision that followed his reading of Chapman's Homer. We suggested that the poet is here coming upon a new internal sky, through identification with the Urn as act, the same sky that he came upon through identification with the enactments of Chapman's translation.

This transcendent scene is the level at which the earthly laws of contradiction no longer prevail. Hence, in the terms of this scene, he can proclaim the unity of truth and beauty (of science and art), a proclamation which he needs to make precisely because here was the basic split responsible for the romantic agitation (in both poetic and philosophic idealism). That is, it was gratifying to have the oracle proclaim the unity of poetry and science because the values of technology and busyness were causing them to be at odds. And from the perspective of a "higher level" (the perspective of a dead or immortal scene transcending the world of temporal contradictions) the split could be proclaimed once more a unity.

At this point, at this stage of exaltation, the fever has been replaced by chill. But the bodily passion has completely dropped out of account. All is now mental action. Hence, the chill (as in the ecstatic exclamation, "Cold Pastoral!") is proclaimed only in its benign aspect.

We may contrast this discussion with explanations such as a mate-

rialist of the Kretschmer school might offer. I refer to accounts of motivation that might treat disease as cause and poem as effect. In such accounts, the disease would not be "passive," but wholly active; and what we have called the mental action would be wholly passive, hardly more than an epiphenomenon, a mere symptom of the disease, quite as are the fever and the chill themselves. Such accounts would give us no conception of the essential matter here, the intense linguistic activity.

28. Woolf, *Dorothy Wordsworth, Writer*, 27, 28.

29. 20 April 1806, *MJ*, 1:25.

30. An interesting variant of cross-borrowing by brother and sister is the sequence of Dorothy's prose-approaching-verse notes on their visit to Glen Almond during the Scottish tour of 1808, followed by William's poem, *Glen-Almond, or the Narrow Glen*, followed in turn by Dorothy's prose account in her *Recollections of a Tour in Scotland*. See *my Poems*, in *Two Volumes*, 415-16.

31. Add. MS. 27902 in the British Library is Dorothy's transcription of these poems; the manuscript was originally found among Coleridge's manuscripts.

32. Levin, *Dorothy Wordsworth and Romanticism*, 6.

33. Pamela Woolf says of Dorothy's prose that it presents the natural world as whole and cyclical, but for human beings "there is no renewal"; her "writing frequently approaches elegy"; see *Dorothy Wordsworth, Writer*, 67.

34. Dorothy left a gap in the line.

Tintern Abbey: Two Assaults

Helen Vendler
Harvard University

THE poem commonly known as *Tintern Abbey* has come in for two major assaults lately, one by Marjorie Levinson in *Wordsworth's Great Period Poems*, and one from John Barrell in *Poetry, Language, and Politics*.¹ Levinson and Barrell would not agree with my describing their chapters on *Tintern Abbey* as assaults on the poem; they would say they were assailing the received reading of the poem, which they both perceive, in somewhat different ways, as what they would call, in a specialized meaning of the word, an "idealistic" one. By this they mean that critics have taken the poem at its word, have read it by positioning themselves as closely as possible to Wordsworth's authorial self-positioning, and have seen the poem and the world it summons to mind as self-constituting and immune from criticism of its premises. "Idealizing" readers, over the years, have taken a stance rather like that of Wallace Stevens toward the girl singing at Key West: "There never was a world for her / Except the one she sang and, singing, made."² Levinson and Barrell (like other new historicist or cultural materialist readers such as David Simpson and Jerome McGann)³ are concerned to measure the world of the poem against two historically specifiable worlds surrounding it: for Levinson, the actual topography of the valley of the Wye; for Barrell, the world of eighteenth-century philosophic discourse. By their measurements, the poem becomes suspect, and every earlier critic becomes that classic straw man, "the naive reader," taken in by the mystifications practiced by the poem. Wordsworth is exposed as one at pains to conceal or repress, according to Levinson, the real world he affects to be describing; or he is exposed as one at pains to conceal or repress, according to Barrell, the patronizing attitude he is taking up toward his sister. Both of these critics assert that they are coming to a new reading of the poem by situating it in its historical moment.

Now, situating a literary work in its historical moment can range in helpfulness from the indispensable to the marginal. The ob-

viously social genres—epic, fiction, and drama—have proved more attractive to new historicists or cultural materialists than the lyric because the social genres are full of social and historical detail. When these two materialist critics bring aspects of its historical moment to bear on *Tintern Abbey*, they seem to me to end up seriously mistaken; I want to ask here what aspects of the theory of evidence, and the theory of lyric, their mistakes bring into relief.

I will begin with the easier case, that of Levinson. Since Wordsworth and Dorothy visited the Wye with a guidebook, and since their itinerary included the town of Tintern and the Abbey itself (both described in their guide), Levinson decides that Wordsworth's omission, in the course of his poem, of descriptions of the Abbey and the vagrants that were to be found within its precincts, as well as his omission of Tintern and its industrial workers, amounts to a suppression of fact in the service of historical denial and anticollective feeling. "Wordsworth's pastoral project," she writes, "is a fragile affair, artfully assembled by acts of exclusion" (*WGP*, 32). She defines the poem as a pastoral, and she seems to feel that even in a pastoral "acts of exclusion" (at least certain ones) are impermissible. Wordsworth's supposition that the wreaths of smoke glimpsed above the trees might point to the existence of a Hermit (his earlier supposition being that they might be a sign of "vagrant dwellers in the houseless woods")³ is sternly judged: the persona of the Hermit, says Levinson, "condemns its divorce from an order of collectivity that might validate poetic achievement" (34). It does not seem to matter that the speaker nowhere in his utterance identifies himself as a poet.⁴ Surely, if a speaker is not identified within the poem as a poet, he need not express feelings about how his poetry is to be validated, nor provide a collective reading group as an exhibit in his lyric. It might be argued that the subtitle—COMPOSED A FEW MILES ABOVE TINTERN ABBEY, ON REVISITING THE BANKS OF THE WYE DURING A TOUR, JULY 13, 1798—sufficiently distinguishes its speaker as a poet, but I would argue that giving a title to a poem is the author's privilege; uttering the lines is the speaker's function. The speaker dramatically imagined here is not a writer, though he is a talker, a traveler, a social observer, and a brother. Wordsworth often identifies himself as a poet; and very often (even in an "autobiographical" poem) he does not. The needs of a specific genre (here, elegy and topographical description) play a role in how the speaker is imagined, as do the philosophical aims of the speaker.

Levinson's annoyance with what she takes as Wordsworth's self-

portrait in *Tintern Abbey* is that the speaker, in discussing his past, leaves out Wordsworth's earliest political disappointments. "Wordsworth learns," she writes, "to sever his interests from history . . . that had, he felt, betrayed him . . . and to align them instead with poetry, a safer investment" (36). Of course, this is a false disjunction. Wordsworth's interests were aligned with poetry long before they were aligned with politics. His first surviving poem is a celebration of the bicentenary of his school, Hawkshead, written when he was fifteen; no fifteen-year-old can write accomplished heroic couplets, in a pentameter that has rhythmic variety and musical intelligence, who has not been reading many books of verse. It might more truly be said that politics was an interruption of Wordsworth's long-standing alignment with poetry, to which he reaffirmed his commitment when his political enthusiasms had been checked by the Terror. I am not sure that it is correct to say that he felt that "history" had betrayed him. The account in *The Prelude* suggests that he felt human nature (in its turn to violence) had betrayed his former idealized view of human nature, so that he "yielded up moral questions in despair" (1805 *Prelude*, 10,900). Whether, as Levinson thinks, poetry is (in her vulgar phrase) a "safer investment" than politics depends on what one judges poetry to be. No poet, so far as I can see, has ever considered it "safe." The despair of artists is not only a legend. In any case, Levinson's argument depends on our considering the lyric speaker of *Tintern Abbey* to be coterminous with the historical Wordsworth, a canard that should by now be impossible to anyone writing on lyric. Wordsworth did not conceal (or "repress" or "exclude") in his poetry, taken as a whole, his political investments and his political disillusion; that he should be obliged to mention them in his every poem, or even in *Tintern Abbey* alone, is a manifestly absurd requirement.

Levinson continues with a judgment about the plot of *Tintern Abbey*: "The primary poetic action [of the poem]" she writes, "is the suppression of the social" (37):

The audience consists of one person, the poet's "second self," and even she is admitted into the process a third of the way through, a decidedly feeble gesture toward externality. (38)

Sometimes one wonders whether one has read the same poem as Levinson. The female auditor is first mentioned, in fact, two-thirds of the way through the poem (in line 114, in a total of 159 lines). Levinson's language is strange: we usually don't speak of an

"audience" of one; the speaker does not refer to this female as his "second self"; the speaker is not identified as a poet. The sentence would be truer if it read, "A listener, the speaker's sister, is first addressed two-thirds of the way through the poem." Whether the sister's appearance is meant as "a gesture toward externality" at all, and, if so, whether it is a "decidedly feeble" gesture of that sort, are surely matters to be argued rather than assumed. (I will return to this question.) "Wordsworth cancels the social," Levinson continues, "less by explicit denial and/or misrepresentation than by allowing no scope for its operation" (38).

This is the old story of the dissatisfaction of the social critic with the lyric. Where are the characters? where is the plot? where is the social detail? where is the investigation into social status? where is the history? where is the scenery? where is the quotidian? where is the class war? Lyric poets themselves also feel these discontents, and the history of lyric shows a periodic tendency (from Donne through Browning to Ginsberg) to want to represent the social surround. There is an equally periodic tendency of poets toward the private and absolute lyric, aiming at either semantic concision or musical refinement of a high order, of which Mallarmé has become the modern example but which George Herbert would exemplify as well. If one wants to say, "Wordsworth cancels the social," or to speak of "the spirits [*Tintern Abbey*] must suppress" (39), one can as truly say that a drawing "cancels" the oil painting it might have been, or that a solo partita "suppresses" the symphonic mode it might have been written in.

Levinson's argument brings up the very interesting theoretical question of how one knows when something that is not present has been "suppressed" or "cancelled" (words Levinson uses as pejoratives). We are used to seeing a good deal scratched out in manuscript, but we are also accustomed to ratifying the taste of the composing author whenever we see a reason—musical, semantic, or philosophical—for the deletion, and we do not treat it pejoratively, but rather admire it. Wordsworth certainly did have, as Levinson says, historical interests and political commitments, visible in many poems, even later poems about abbeys. And his poetic project is, at least in many pieces, an autobiographical one (as it seems to be here, given the speaker's mention of his sister). We have become sophisticated enough about prose autobiography to know that the persona of the autobiographer is not necessarily his full quotidian persona—that an autobiography of religious conversion, for instance, may say nothing about the author's do-

mestic life, however full and historically important it may have been. We speak of shaping a work toward its end; are we to deny that privilege to a poet? A shadow-presence, continually suggested by unmistakable signals, can be a powerful part of a lyric; but a context not suggested within the poem by a continuous shadow-play can scarcely be invoked as a real suppressed or cancelled presence in a poem. Levinson invokes Wordsworth's historical and political interests as, in some sense, what *ought* to be in the poem, along with the history of the Protestant Reformation that left the Abbey a ruin, the charcoal-burning industry that might have been the cause of the wreaths of smoke, the enclosure policies that produced the pastoral farms, the unemployed, and so on.

What would count as evidence that these have been "suppressed"? Levinson seems to believe that anything that can be, by a critic, attached to a phrase in the poem must have been subliminally causative of it. The title, for instance, mentions the Abbey as the nearest landmark only to situate the prospect where the poem was mentally composed.⁵ It does not seem to me that Wordsworth, who was perfectly conscious, as a tourist, of the historical facts about the ruin of English abbeys during the Reformation, had to work at suppressing those facts in writing the poetry he wanted to write. The wreaths of smoke serve in the poem as a way station for the eye to lead it down from the cliffs to a human focal point in the horizontal plane; as a visual marker, the smoke is its own excuse for being. Its presence does not mean that Wordsworth had to purge thoughts of the charcoal-burning industry from his head before or after inserting the smoke into his landscape.

Levinson's metaphors of suppression and cancellation assert that because Wordsworth knew about history or industry he had to work some sort of violence on them before he could write a poem lacking their presence. This statement would be true perhaps of Joyce or Faulkner, all poor stuff, where one feels no material body in the poem at all, and where one knows that the author's narrative talent eventually led him to seek out social and historical material. But materiality can be other than factual. In lyric poetry, materiality is chiefly a property of words, not of images nor of propositions, and the social dimension can appear in lyric both as the history of any single word preceding its use in the given poem, and the transformation of that history, if any, by the new use of the word in that poem. This is why Barrell's assault on the poem,

which focuses not on historical or social representation but on language, is an apparently more sophisticated approach than Levinson's.

Levinson's Afterword gives away her instinctive response to *Tintern Abbey*, which is that the poem is meaningless and annoying to her:

If a teacher wants his students to feel the force of "Tintern Abbey," which is the force of its negativity [i.e., its "cancelings" and "suppressions"], he cannot approach the poem as a finished product, endeared by its experiential, essayistic rhetoric. Of what use is the record of a victory, and of a victory bound to seem nugatory to the modern reader? What does it mean today to know that Nature never does betray the heart that loves her? Why fears that it would, or did? . . . What do these words mean to us? (56)

I cannot imagine that anyone would find "essayistic rhetoric" "endearing]. The falsity of Levinson's tone here suggests she has never found anything to like in the poem. The modern reader is surely to be pitted if she cannot find "the record of a victory" humnally stirring in itself. With some soul-searching, Levinson might even find parallels in her own experience to the phases of experience explored by Wordsworth, and the "victory" might come to seem not so "nugatory" after all. Levinson says that Wordsworth's universalizing remark about "a man speaking to men" is a "platform . . . that denies the historicity and the instrumentality of literature" (56). It is not surprising that she so judges it, since she has not found its "nugatory victory" speaking to her own experience. She does not recognize by what means lyric both participates in history and is effective within history.

The symbolic order, as C. S. Peirce pointed out, accomplishes what can be accomplished by no other means:

Without denying that we cannot escape from language, from Thirdness, Peirce shows us that Thirdness (linguistic, symbolic signs) can symbolically represent Firstness. According to his theory of signs, literary art is language (Rhetoric Symbol) used to show, picture, symbolize the quality of immediate consciousness that can never have been immediate to consciousness.⁶

The symbolic order is not the documentary order. Poetry is fiction, and creates existence (as Stevens said) on a fictitious plane. It is true that the resemblance of the fictitious plane to the actual plane can often be so strong as to be deceiving; but the presence

or absence of historical and factual matter does not change the nature and location of the plane we are talking about.

Arrangement is the central function of art; arrangement itself is what speaks history in the lyric. In *Tintern Abbey*, the arrangement is both triadic (the poem breaks into three equal pieces, not four as Levinson says) and hierarchical (as she notices). The three pieces are, roughly, a description of a landscape invested with memory; a narrative autobiography; and an address to a female companion. These preserve, historically speaking, three nineteenth-century specificities—the importance of the new imaginative nexus between scenery and memory; the secularizing of spiritual autobiography; and the nascent equality of women to men. These three nineteenth-century specificities can be further specified: the scenery is rural and the pastoral memory of the speaker has been interrupted by his period of urban residence; the autobiography still requires an active presence to replace the deity (this will be less true in twentieth-century spiritual autobiography as we find it, e.g., in Stevens or Lowell); the equality of woman seen in *Tintern Abbey* is more easily predicatable outside marriage rather than within it (this is being argued to our day). Further nineteenth-century specifications of the poem are possible: the scenery is that of the author's own nation and forms a part of nationalist feeling; the autobiography depends on a hierarchical psychology and cosmology left over from Aristotelian scholasticism, but substituting the mind and self for a theologically defined soul; the equality of woman is based on the indistinguishability of female from male psychic life rather than on political or biological grounds. All of these theoretically further specifiable specificities determine the history of nineteenth-century England just as much as charcoal burning and tourism.

To Levinson, the omission of the "collective" means an omission of the historical, but she conceives of the historical solely in factual and materialist terms. It is a poor definition of the historical that does not include changes in epistemology, national sentiment, and so on, exemplified in a particular but representative case. Lyric, unlike the social genres, does not incorporate interaction with a "collective"; it privileges the mind in its solitary and private moments. The poet does not have to make any special effort to place himself in solidarity with "the collective"; the only thing that distinguishes poets from the rest of us is that they have the singular aesthetic and linguistic equipment to trace the nuances of common imagination, thought, and feeling in a way less crude than the norm. The "instrumentality" of their work is both to echo

and to refine the sensibility of the age with respect to psychic monitoring of itself and its own language. Cultural psychic monitoring (that is, writing from within the age itself rather than with the conceptual and linguistic equipment of the age that has just passed) is a very rare talent. Most writers in any given age are reproducing the discursive boilerplate of their parents' or grandparents' generation.

I turn now to Barrell's equally mistaken, and only apparently more sophisticated, essay. We shall in fact find that its veneer is only the preface to an astonishing plunge into vulgarity. Barrell pursues the question of the tension between what he defines as the two languages prominent in the poem—the sublime and timeless language used about the "something far more deeply interfused" (7A, l. 96) and the descriptive physical and sensuous language of Wordsworth's personal history.

There are of course more than two registers of language in the poem—and Barrell makes subdivisions concerning the senses, thoughts, memory, and so on—but for practical purposes we can provisionally accept Barrell's large two-part division. What is not so easy to accept is his idea that Wordsworth believes in a simple personal (and universalized) progress from descriptive language to sublime language. "The doctrine that [the poem] offers to teach," Barrell writes, is "that lofty cliffs are replaced by lofty thoughts" (PLP, 144). (It is curious how fond materialist critics are of the notion that poems offer to *teach doctrines*.) "We are to believe," Barrell continues, "that there is a relationship . . . between the abstract and highly-articulated language of the poem and another kind of language which is also present in 'Tintern Abbey' . . . —the language of natural description . . . This language is conceived of as entirely unambiguous, but also as lexically and syntactically impoverished" (148). Barrell's passive constructions—"this language is conceived of" in such and such a way—must, to have any pertinence to his essay, be referred to Wordsworth's own conceptions of language. But of course there is no evidence (so far as I know) that Wordsworth (or any other poet) considered the language of natural description "lexically and syntactically impoverished." On the contrary.

Next, Barrell partitions out his two languages—the abstract meditative one and the "impoverished" and "unambiguous" descriptive one—to the two sexes, "in the context of late eighteenth-century beliefs about, and attitudes to, language and gender: beliefs and attitudes to which Wordsworth . . . refers explicitly" (147). In fact, Barrell does not offer any such "explicit" reference

on Wordsworth's part to the ideas about concrete and abstract language which he summarizes from Locke and Hartley; and he adduces absolutely nothing from Wordsworth which might connect such ideas to gender. As a general reader, not a Wordsworthian, I might expect to have some proof offered me that Wordsworth thought that the language of natural description was impoverished and that it was only this language that women were able to master. No such proof is cited.

To my mind, Barrell misinterprets the Preface to *Lyrical Ballads* when he says that for Wordsworth "the capacity to feel for others is something 'learned,' and is a function of the capacity to reflect, to have thoughts" (154). He mentions as proof of this unlikely assertion Wordsworth's remark that "our thoughts are the representatives of all our past feelings"—which, as I understand it, means exactly the opposite of what Barrell asserts. Wordsworth *assumes* that feelings are present from birth in all human beings; he is concerned to distinguish his own idea of what *thoughts* are—the conceptual lodgment of a nexus of memory *and* feeling—from a more purely depersonalized notion of what a thought is—something platonically elevated above memory and feeling. Feelings, in Wordsworth, are experienced by the infant babe; thought comes later. Thoughts are, to Wordsworth, essentially backward looking, infused with memory and emotion; they are the representatives re-presenting past feeling.

Barrell's aim is to show that Dorothy represents primitive, unambiguous, and impoverished sense language, and that her brother (and other members of the masculine sex) are the only owners of the realm of abstract and highly articulated language. Barrell too easily endorses a progressivist theory of language, by which ontogeny recapitulates phylogeny: he speaks of Dorothy's future development as if it were to be solely from the realm of the wild, the savage, and the undifferentiated, to the realm of the cultivated, the autonomous, the transcendent (161). It is barely conceivable that someone who had read no Wordsworth except *Tintern Abbey* could see this account, as Barrell does, as "unproblematic" (160). In fact, what the poem represents is a passage through social suffering, through which the speaker has come to hear "The still, sad music of humanity" (l. 91). It is this passage which the speaker envisages for his sister—though reluctantly, knowing the cost of such a transition, which is nonetheless, in terms of widening acquaintance with human life, inescapable. Though it is true that, historically speaking, Dorothy was less than two years younger than her brother, she was far younger than he

in social experience; she lacked his knowledge not only of the French scene (including his sexual experience there) but also his knowledge of Cambridge and London. In any case, the poem says only that the sister addressed at the end has not yet passed through the crucible of suffering already endured by the speaker, and the poem thus belongs to the genre "Initiate to Ephebe," regardless of its autobiographical origins.

Barrell's animus against the poem shows up in the vulgarity of his reprise of Dorothy's envisaged future: "Dorothy's wild ecstasies will simply mature, like fruit or cheese, into a sober pleasure. . . . Dorothy will grow up and sober up" (160, 162). The *Intimations Ode* alone would give the lie to such a summary of Wordsworth's convictions about maturity. Fallings from us, vanishing, blank misgivings, obstinate questionings of sense, as well as ecstasies, make up the child's experience, just as sense responses to "The clouds that gather round the setting sun" (*Ode* 1, 200) or, in *Tintern Abbey*, to the farms "green to the very door" (l. 17), are part of the experience of the adult. What Wordsworth narrates as loss and recompense, an ebb and subsequent flow, Barrell redescrines in Progressivist terms (which he ascribes to Wordsworth), presenting an experience of maturing from which women are excluded.

"We can say with reasonable confidence," Barrell asserts without a scintilla of evidence, "that it was important for Wordsworth that the ability of women to grasp the principles of abstraction should be conceded only at the level of a potential, not an actual, ability to do so".

Thus in "Tintern Abbey" Dorothy is promised future membership among the company of the intellectual [qualis mihi]; only for Wordsworth to withhold it for the time being, and perhaps indefinitely. . . . The prayer [Barrell adds] that [Wordsworth] begins to utter . . . "Oh! yet a little while, / May I behold in thee what I was once"—is no more or less than a prayer to nature to arrest Dorothy's development, and for his benefit. (161, 162)

Otherwise, Barrell concludes, Wordsworth could "no longer appeal to Dorothy as the Bank of England, underwriting the value and meaning of the coins and banknotes he issues" (163) in his abstract language. In short, as Barrell vulgarly concludes, "The polite needed the uneducated and irresponsible to know and to keep their place; if they themselves were to remain in exclusive possession of the top spot" (166). He does not perceive that what Dorothy is promised is membership among the company of the morally suffering, not among "the company of the intellectual."

Barrell's account of the poem rests, like Levinson's, on several assumptions about lyric and about evidence. It regards lyric as a naively mimetic form, in which historically identifiable characters ("Wordsworth" and "Dorothy") appear as in a play, acting out top spots and bottom spots, carrying into the poem not only biological attributes like their sex but also biological abilities to mature like fruit or cheese. Yet at the same time, and in the same breath, Barrell's theory regards lyric as a woodenly allegorical form, in this case one of sex war (which materialists address along with, or instead of, class war). In Wordsworth's poem the female presence must stand (in Barrell's view) for Woman and her brother must stand for Patriarchy. Finally, Barrell's theory regards lyric as a means for staging allegories of language, by which the critic is authorized to substitute for the story the poem actually tells—of the passage from innocence through social suffering to a sober recognition of the sadness of humanity's choral song—a different story about the poet's appropriation to himself alone of certain kinds of intellectual language.

These mistakes about lyric are not new ones. They are testimony of a tendency in modern readers, whose sensibilities have been trained on the social genres, to turn all lyrics into short stories peopled with novelistic details of sex, class, and social conflict, stories most absurd when they attempt to describe "absolute" lyric. (Emily Dickinson and female influences, Emily Dickinson's putative abortion ["Split the lark and you'll find the music"], and Emily Dickinson and the Civil War are only the most egregious examples of this recent biographical criticism of the lyric, managing to avoid the essential issues of Dickinson's poetry in favor of desperate attempts to historicize her in materialist fashion.) Levinson's reproachful indices of omission (since Tintern is in the guidebook Wordsworth used, since we know he knew about vagrants, why aren't these things in the poem?), and Barrell's insistence that Wordsworth must have endorsed a connection between gender and language because some of his contemporaries did, are both examples of a misplaced historicizing of lyric.

The principal question raised by these reinterpretations of the poem is what is to count as evidence and as method in reading a lyric. Accusing a lyric of "suppressing" what a critic was disappointed not to find within it (as if to say of a novel, "But where is its internal sonnet sequence?") is of course always possible; it is also always otiose. Lyric—to a far greater extent than the social genres—offers itself as an analogous, symbolic, algebraic account of experience, rather than as a mimetic one. This is because lyric

offers itself as a potential speech for its reader to utter, or *lied* for its hearer to sing. T. S. Eliot's formulation, adapted from Mill, that lyric is not heard, but overheard, is false except in the case of the dramatic monologue. Aside from the suspect position of the reader in such a formulation—the reader as eavesdropper—the model, borrowed from the soliloquy, is simply inappropriate. A lyric is not a monodrama (though Tennyson decided to write a monodrama in *Maud* and see how it came out; one need only compare *Maud* with *In Memoriam* to see the difference between monodrama, with its public dimension, and lyric). Nor is a lyric a dramatic monologue. A dramatic monologue, of course, is actively spoken to, and heard by, an audience implied from the beginning of the poem itself, whether the Bishop's sons or Andrea del Sarto's wife. *Tintern Abbey* is not perceived as a dramatic monologue, since no auditor is represented until the poem approaches its close.

No; a lyric is a *role offered to a reader*; the reader is to be the voice speaking the poem. This intrinsic constraint on what is said in a typical lyric—since the poem is to be spoken in propria persona by anyone who reads it, male or female, young or old, European or American—accounts for the generalizing diction of lyric. Lyric reposes on a presumed resemblance between readers (rejected by some modern critics as a false universalizing presumption; but a quite reasonable assumption until rather recently, given the size and social coherence of the historical audience for written lyric). It does not presume absolute resemblance between active speaker and reader-as-surrogate-speaker; what it says is that, *mutatis mutandis*, what a man might utter in love or grief can be voiced by a woman reader as her own, or what an Englishman might say about the passage of time might be voiced by a Frenchman as truthfully. In this, as I have said, it resembles the *lied*, where a woman can feel as her own the words of the male singer of a Schubert song cycle because the emotions therein (carried by music as well as words) are generalized and abstracted ones.

It is hard for critics who want to read for social decoding to realize that art, for a lyric poet, is not arrived at by a first-order mimesis. Poets have already, in deciding to write the usual sort of lyric, abstracted themselves from mimetic ambition. If Wordsworth's aim in *Tintern Abbey* is, as I believe, to write in longer form *My heart leaps up*, then he is constructing a geometrical figure for the ego over time, connected by lines between four points: the speaker at ten ("glad animal movements"), at, say, fifteen ("dizzy raptures"), at twenty-three ("five years" ago), and at twenty-eight ("now"). If these are the four different immersions in the land-

scape that generate the poem, nothing could be more irrelevant to them than the industrialization of Tintern and the vagrant-haunted Abbey; these had nothing to do with the poet's remarking of striking gulfs between the child's and the adolescent's and the young man's experience in the same natural scene. Only in the most recent visit of the four has Wordsworth traveled, guidebook in hand, to the town of Tintern and the Abbey; these sites as such, and the description of them in his present guidebook, are irrelevant to his theme of difference-within-continuity in an evolving personality. Wordsworth freely describes the two new aspects of personal growth that his experience has taken note of since the times of animal movements and of dizzy raptures—the awareness of the still, sad music of humanity and a sense of sublimity. Both are felt as disturbing and yet compensatory interruptions to the continuity of the ego (which passed from its first glad animal movements to adolescent raptures without any sense of an ego break). Both the ability to hear the sad music and the visitation of elevated thoughts spring from the speaker's acquisition of social maturity through social suffering, and can be analogized by any reader (whose own passage to social maturity will necessarily contain some sort of social grief and a consequent pressure toward the philosophic mind).

The implicit assumption of cultural materialists—that all art is, and should be, factually mimetic of its own historical moment of social experience, sufficiently particularized so as to distinguish it from comparable moments in other lives—simply fails to recognize the continuing force of various paradigmatic identity roles proffered by lyric to centuries of readers. The first imperative for a lyric poet, after his first imaginative invention (what Stevens called "the poetry of the idea"), is the finding of a way to specify psychological nuance within a generalizing and shared diction. The second is to find a structural figure (usually, in Wordsworth, a complex form of then-and-now) sufficiently abstract to be widely predicatable of others besides its speaker. The third is to find a "simple, sensuous, and passionate" material form for its generalized psychology and its generalizable structure: in lyric this material form is supplied by sense images ("pastoral farms, / Green to the very door," etc.). These sense images, and their accompanying verbs, adjectives, etc., give an appearance of the mimetic to something which is far from mimetic in intent. To investigate, and to criticize, the paradigmatic identity roles offered to the readers of lyric (a romantic lover, a religious woman,

a guilty sinner) could be one focus of an adversary position; at least one would be operating on the terrain proper to lyric, and not on that proper to the novel. But such a criticism would have to admit that the genre of lyric itself cannot exist without offering such identity roles. If the present paradigms are unsatisfactory, (and they have been much satirized—"Why so pale and wan, fond lover" or "My mistress' eyes are nothing like the sun"), then some notion of alternative paradigms might be offered. But advocating (like Levinson) Dickensian description within the restricted compass and structural concision of the lyric will not do.

As for Barrett's imputation of linguistic oppression to Wordsworth, surely *Tintern Abbey* must be the first post-Christian poem in English in which a man asserts that male and female experience are absolutely identical. That is, the woman is introduced first by the gender-neutral noun, "Friend," and only later as "Sister"; the speaker announces that her present experience as a passionate but socially inexperienced young person corresponds exactly to his own past experience when he was a passionate but socially inexperienced young person. He announces further that her future experience, when she has passed through the crucible of social sorrow, will correspond to his own present state. In short, Wordsworth assumes a necessary human ordeal (as Keats saw and said) by which one passes from "the chamber of maiden thought" into "dark passages." The two figures in the poem represent the younger sister of the speaker and Dark Passages, respectively, not, as Barrett seems to think, Woman and Patriarchy. Lyric has an interest in dehistoricizing the self, not to obscure its historicity but to make the claim that symbolic or allegorical language is as accurate—or more accurate—as a second-order mimetic means than first-order documentary language can be. The narrow conviction on the part of cultural materialists that allegory, symbol, and analogy represent the "suppression" of the social betrays a fundamental misunderstanding of the charismatic means of lyric poetry, which must schematize and reiterate, rather than describe and expatiate, if it is to remain true to its own principle of compact analogical representation.

There are ways of historicizing lyric, as I have said above, which should derive from the language in the poem, not from theories of language generally available in the poet's century, not unless there is evidence in the poem that the poet was availing himself of them; here, that would mean the speaker's using a language for his sister not already used for himself; or not asserting the identity of her experience and his own; or not foretelling a future for his

sister identical to his own present. The poet did none of these things in characterizing his speaker. He wrote, accurately, of a man who had been through things in the world that his sister was necessarily on her way to encounter.

If I were to look at the language of *Tintern Abbey* as a symptom of its historical moment, I would notice especially two things. One is the difference between the way the word "nature" is used in the second part and the way it is used in the third part (it does not appear in the first part at all). The word "nature" in the second part means "the natural world," and is not personified: "nature then . . . / To me was all in all" (ll. 72, 75); "I have learned / To look on nature . . . hearing oftentimes / The still, sad music of humanity" (ll. 88-91); "well pleased to recognize / In nature and the language of the sense / The anchor of my purest thoughts" (ll. 107-9). In part three, "nature" is personified as female. How did this change take place? I suggest it was enabled by the entrance of the thought of the speaker's sister, who becomes the genius loci. If we did not know that the following remarks were made of personified female nature, about whom would anyone with some knowledge of *The Prelude* think they were written?

'tis her privilege,
Through all the years of this our life, to lead
From joy to joy: for she can so inform
The mind that is within us, so impress
With quietness and beauty, and so feed
With lofty thoughts, that neither evil-tongues,
Rash judgments, nor the sneers of selfish men,
Nor greetings where no kindness is, nor all
The dreary intercourse of daily life,
Shall e'er prevail against us, or disturb
Our cheerful faith, that all which we behold
Is full of blessings. . . .

(ll. 123-34)

For me, at least, this passage has the savor of what we know, biographically, of Wordsworth's and Dorothy's association at Dove Cottage; and it reminds me forcibly of the moment in *The Prelude* where his sister's saving tenderness is the cause of the speaker's recovery from breakdown:

then it was
That the beloved Woman in whose sight
Those days were passed—now speaking in a voice
Of sudden admonition like a brook

That does but cross a lonely road; and now
 Seen, heard and felt, and caught at every turn,
 Companion never lost through many a league—
 Maintained for me a saying intercourse
 With my true self

.
 She, in the midst of all, preserved me still
 A Poet; made me seek beneath that name
 My office upon earth, and nowhere else.
 And lastly, Nature's self, by human love
 Assisted, through the weary labyrinth
 Conducted me again to open day. . . . ?

The close connection here between Nature's assistance and that of the speaker's sister is unmistakable. Nature could hardly have been so personified in *Tintern Abbey* without the entrance of the female auditor in the poem. "Nature never did betray / The heart that loved her" (ll. 122-23) because (we might say, speaking for the poet composing *Tintern Abbey*) does not simply place the speaker's sister in the position of a Nature-spirit and leave her there; she is fated to pass out of that role. When she is in the dark passages, it will be her turn to remember that her brother, in his truth telling, never betrayed her:

Oh! then,
 If solitude, or fear, or pain, or grief
 Should be thy portion, with what healing thoughts
 Of tender joy wilt thou remember me,
 And these my exhortations!

(ll. 142-46)

Nonbetrayal, even by nature, is grounded in steadfast and lifelong personal affections. Those affections are how we first know the Nature which is personified—which is lower-case "nature" invested with memory, feeling, affection, and continuity. Those life investments create the persistent comparatives that Barrell notes without explaining. The "something *far more deeply* interfused" (l. 96, italics mine) is linked to the cliffs "That on a wild secluded scene impress / Thoughts of *more deep* seclusion" (ll. 6-7, italics mine); in both cases, the scene is more than merely visual because it is informed by memory and attachment. The comparative "more" is one of the conventional signs, in poetry, of the celestial (see, e.g., Spenser's *Hymn to Heavenly Beauty*), and it stands here

for lower-case "nature" transformed to upper-case "Nature" not only by the addition of the speaker's long-term visual memory attached at many points in time to the same scene, but to that continuous visual memory being attached to a sustained human affection. Investigations such as these into the change in the conception of nature, and its connection both to philosophical thought (represented by the sadness of the social world) and to human attachment and memory (represented by the speaker's sister) might give some notion of how we could define the "something far more deeply interfused." If our thoughts are the representatives of our past feelings, then the "motion and [the] spirit, that impels / All thinking things, all objects of all thought, / And rolls through all things" (ll. 100-102) can only be called the sum total of visual and temporal consciousness and emotion as they are felt in one adult person and connected to specific loci of feeling and spots of time.

There are many things to say of this poem, whose every line could be praised, not only for its incomparable musical and syntactic management, but for its combination of the distinctively specific ("five years," "O sylvan Wye," etc.) and the widely applicable. It is a poem of habitual history like the nameless and unnamed acts of love which underlie the history of every long-lived personal relation; it is not a poem of the discrete material public events which we call "history." That some would have it be different from what it is seems perverse; it is like watching *King Lear* and asking (as some have done), "Where is Lear's queen?" To argue with the laurel (Hart Crane's phrase) is an act proper to poets but less rewarding, perhaps, in critics.

Notes

1. Marjorie Levinson, *Wordsworth's Great Period Poems: Four Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986); hereafter cited in the text as *WGPP*. John Barrell, *Poetry, Language, and Politics* (Manchester: Manchester University Press, 1989); hereafter cited in the text as *PLP*.
2. In "On Political Readings of *Lyrical Ballads*," in *Doing Things with Texts*, ed. Michael Fischer (New York: Norton, 1989), 364-91, Meyer Abrams discussed the readings of Jerome McGann (*The Romantic Ideology*), Heather Glen (*Vision and Discontinuity*), and Kenneth Johnson ("The Politics of 'Tintern Abbey'") together with those of Levinson (*Wordsworth's Great Period Poems*) as examples of the sort of new historicism that "typically 'discredits' or 'dismantles' a poem's 'manifest statement,' or 'contradicts its expressed doctrine.'" (His quotations are from Levinson, *passim*.) Abrams's essay is more theoretical and philosophical than mine here, but we agree in finding Keats a more satisfactory reader

of Wordsworth than the new historicists—in the necessarily generalized and private emphasis of the lyric; in the identity of experience predicated of the speaker and his sister; and in the doubt that all poetic "silences" are in fact "suppressions" or "cancellings." We also agree that the industrialization of Tintern is irrelevant to the speaker's interest in the development of his own self over time. Abrams exposes the predictable outcome of every mode of tendentiously ideological criticism that always knows what it will find.

3. *Tintern Abbey*, l. 20; quotations and line references for *Tintern Abbey* are from *The Poetical Works of William Wordsworth*, ed. Thomas Hutchinson, rev. Ernest de Selincourt (1936; reprint, London: Oxford University Press, 1959).

4. In fact, he scarcely identifies himself by gender, though I think we infer his gender from his two references to men—the first, when he defines the feelings of unremembered pleasure as ones that have "no slight or trivial influence / On that best portion of a good man's life" (ll. 32–33), the second, in a simile, when he says he bounded, in youth, "Wherever nature led; more like a man / Flying from something that he dreads than one / Who sought the thing he loved" (ll. 70–72). Strictly speaking, both of these generalizations could have been used by a woman, since neither is predicated hierarchically of the speaker. However, conceding the likelihood of the speaker's being male, it is still instructive to read the poem as if it were spoken, *sav.*, by George Eliot, judging how little would need to be changed of the feelings expressed.

5. It was actually "composed," i.e., written down, on the way to Bristol, which is below the Abbey, a fact of which Levinson makes heavy weather—though we know that Wordsworth composed in his head, walking, before he wrote passages down. Both processes can be called by the word "compose." The original subtitle had "written."

6. John K. Sherriff, *The Fate of Memory* (Princeton: Princeton University Press, 1989), 89.

7. *Prelude* (1805), 10.907–23, in *The Prelude: 1799, 1805, 1850*, ed. Jonathan Wordsworth, M. H. Abrams, and Stephen Gill (New York: Norton, 1979), 408.

1953年生まれ。1982年、京都大学文学部(独文学専攻)卒業。1991年、神戸大学大学院文化科学研究科博士課程(英文学専攻)単位取得退学。学術博士。京都大学大学院人間・環境学研究科助教授。イギリス小説を研究。1996年、第4回福原賞受賞。

- 著書『十九世紀イギリス小説の技法』(英宝社, 1996年)
『嵐が丘』の謎を解く』(創元社, 2001年)
『ヴィクトリア朝の小説』(共著, 英宝社, 1999年)
『ジョージ・エリオットの時空』(共著, 北星堂, 2000年)
『ギヤスケル小説の旅』(共著, 鳳書房, 2002年)
『越境する演劇』(共著, 英宝社, 2004年)
『プロンテ姉妹を学ぶ人のために』(共著, 世界思想社, 2005年)
ほか
訳書『小説の文体』(G・N・リーチ/M・H・ショー著, 共訳, 研究社, 2003年)

批評理論入門
中公新書 1790

2005年3月25日発行

著者 廣野由美子
発行者 早川準一

本印刷 あかつきBP
カバー印刷 大船整美堂
製本 小泉製本

発行所 中央公論新社
〒104-8320
東京都中央区京橋 2-8-7
電話 販売部 03-3563-1431
編集部 03-3563-3668
URL http://www.chuko.co.jp/

定価はカバーに表示しております。
落丁本・乱丁本はお手数ですが小社
販売部宛にお送りください。送料小
社負担にてお取り替えいたします。

©2005 Yumiko HIRONO
Published by CHUOKORON-SHINSHA, INC.
Printed in Japan ISBN4-12-101790-0 C1298

◎作品名は、作者がわかる場合、作者名の下位区分とし、2字下げして挙げた。
◎題や項として取り上げた項目については、当該の第・項のページ全体をイタ
リック体(例: 68-70)で示した。

●A行

- アイロニー 68-76, 81
芥川龍之介 36
『藪の中』 36
アグリッパ、コルネリウス 89,
136, 160, 194, 219
『オカルト哲学』 219
アナクローネ 54-55
アリストテレス 115, 123-124
『詩学』 123
アレゴリー 81
異化 92-95
意外な結末 109
イーザー、ヴォルフガング 134,
136, 139
意識の流れ 64
インダロ、カズオ 27
『日の名残』 27
イシャウッド、クリストファー
200
『フランケンシュタインの真
実』 200
一人称の語り(一人称小説)
22-23, 36, 55
イムレイ、ファニー 176
イメジャリー 81-87, 91
イン・メディアス・レース 55
ヴァイスハウプト 152
『ヴァレンタインとオルソン』
205
ウエルズ、ハーバート・ジョージ

- 132
ヴェルス、ジュール 132
ウエレック、ルネ i
『文学の理論』 i
ウォーカー、アダム 120
ヴォルナー、コント・デ 94, 98,
137, 214
『諸帝国の没落』 94, 98, 136-
137, 214
ウォルポール、ホレス 126
ウォレン、オースティン i
(『文学の理論』→ウエレック)
ウルストンクラフト、メアリ 65,
102, 105, 152, 158-159, 176-177,
183-184
『女性の権利の擁護』 158
『マリア、あるいは女の罪』
65, 159
『メアリ』 184
ウルフ、ヴァージニア 64
『ベネット氏とブラウン夫人』
64
エジソン社 198
『エジンバラ・マガジン』 118
エディプス・コンプレックス
156, 166-169
エリオット、ジョージ 64, 131,
170, 194-195
『ミドルマーチ』 131, 194
エレガント・ヴァリエーション

まえがき

小説はいかに読むべきか

小説の読み方には、小説の内へ入ってゆく方法と、小説から外へ出てゆく方法とがある。ルネ・ウエレック(René Wellek)とオースティン・ウォレン(Austin Warren)は『文学の理論』(一九四九)において、前者を「内在的」アプローチ、後者を「外在的」アプローチと呼んでいる。内在的アプローチとは、小説の形式や技法、テクニクの構造や言語を調べることで、しばしば形式主義(Formalism)と呼ばれる。それに対して、外在的アプローチは、文学テクニクが世界の一部分であるということを前提として、文学以外の対象や理念を探究するために文学テクニクを利用する。

近年では、外在的方法を基本とする批評理論が注目を浴びるようになり、文学テクニクの内へと向かう技法研究は、古色蒼然たるもののように見られる傾向がある。しかし、批評理論を知っているからといって、小説が読めるということにはならない。具体的な作品を抜きにして理論について語ることは、空しい。小説が言語によって書かれたものである以上、テクニクを中心にごくことなしに批評が先行することはありえないはずだからだ。もしテクニク

批評理論入門

従来のひとりの人間が、視覚を奪われた者であったということは、注目に値する。つまり、
 小説を視覚化することは、怪物を一方的に「見られる存在」に規定してしまうことには
 かならず、怪物の側から「見る」可能性を遮断してしまう。ところが小説では、怪物自身の
 視点から眺められた「怪物の語り」が、数章にわたって挿入されている。したがって「フラ
 シケンシュタイン」は、「語り」という小説形式特有の構造に立脚した作品であると言える。
 「フランケンシュタイン」は、長らく文学批評の世界で無視されてきて、過去二、三〇年の
 間に、にわかにも多方面から批評の対象として注目されるようになった。批評史が浅いゆえに、
 比較的文献資料が収集しやすかったこと、フェミニズム批評や文化批評をはじめ、さまざま
 な新しい理論を刺激する目立った要素が、作品に含まれていることも、この小説を取り上げ
 た理由の一部である。
 また、作品の内側に目を向けると、語りの方やプロット構成をはじめ、すぐれた技巧が
 凝らされていること、豊かな間テクスト性を秘めていることなど、この小説が分析対象とし
 てふさわしい理由は、数多く挙げられる。
 「フランケンシュタイン」を読むことは、小説とは何かという問題を追究することにつなが
 る。以下の本論で、それが次第に明らかになってゆくだろう。

まえがき i

I 小説技法篇 3

- 1 … 冒頭 4
- 2 … ストーリーとプロット 9
- 3 … 語り手 22
- 4 … 焦点化 34
- 5 … 提示と叙述 48
- 6 … 時間 54
- 7 … 性格描写 63
- 8 … アイロニー 68
- 9 … 声 76
- 10 … イメジャリー 81
- 11 … 反復 87
- 12 … 異化 92
- 13 … 間テクスト性 95
- 14 … メタフィクション 106
- 15 … 結末 109

II 批評理論篇 113

- 1 … 伝統的批評 116
 - ① 道徳的批評
 - ② 伝記的批評
- 2 … ジャンル批評 123
 - ① ロマン主義文学
 - ② ゴシック小説
 - ③ リアリズム小説
 - ④ サイエンス・フィクション
- 3 … 読者反応批評 133
- 4 … 脱構築批評 143
- 5 … 精神分析批評 155
 - ① フロイト的解釈
 - ② ユング的解釈
 - ③ 神話批評
 - ④ ラカンの解釈
- 6 … フェミニズム批評 169
- 7 … ジェンダー批評 178
 - ① ゲイ批評
 - ② レズビアン批評
- 8 … マルクス主義批評 184
- 9 … 文化批評 191
- 10 … ポストコロニアル批評 211
- 11 … 新歴史主義 218
- 12 … 文体論的批評 226
- 13 … 透明な批評 231



メアリー・ウルストンクラフト

彼女が創作にあたって、大いなる「影響の不安」を経験したことは間違いない。そういうわけで、「フランケンシュタイン」をメアリー・シェリーのファミリー・ロマンスとして読むことも可能であろう。女権拡張論者であった母ウルストンクラフトは、「女性の権利の擁護」(A Vindication of the Rights of Woman, 1792)において、女性には自らの意志を決定する権利があることを強く主張し、父ゴドウィンは「政治的正義の研究」のなかで、自由主義の立場から結婚制度に反対を唱えていた。彼らの娘メアリーと、ゴドウィンを心の父として信奉するパーシー・シェリーは、親の理論を過激な形で実践し、駆け落ちして同棲生活を始めたのだった。

しかしその結果、メアリーは父の激怒を買って勘当され、父の名にちなんで名づけた最初の息子ウィリアムを孫として認めてもらうことさえできず、上流社会から閉め出された。そのうえ幼い子供との死別に次々と遭遇したメアリーは、自分の怪物性を痛感したにちがいない。それゆえ、親から革新的な思想を受け継ぐと、子は親に捨てられ、怪物として社会から排除されるというファミリー・ロマンスが、「フランケンシュタイン」に反映していると見ることもできるだろう。また、エリザベス・ブロンフェン(Elizabeth Bronfen)は、メアリーの作品

に現われる両親の著作の影響を跡づけ、メアリーがいかにそれらを歪め作り直しているかを検証する。たとえば、ゴドウィンの小説「サン・レオン」(St Leon, 1831)——これは「フランケンシュタイン」の初版より後に書かれた作品であるが——では、主人公サン・レオンは禁じられた知識を得るために家族を捨て、永遠の孤独に閉ざされてしまう。しかし、サン・レオンが道を踏み外したことを悔恨しつつも探求自体にはやましさを感じていないのに対して、メアリーは人間に許された限界を超えた主人公フランケンシュタインを、徹底的に救いのない人物として描く。

また、ウルストンクラフトの小説「マリア、あるいは女の罪」は、母を亡くし継母に虐待され、だれからも愛情を得られなかったゆえに、あらゆる罪を犯した女の物語である。そこには、邪悪さは生まれつきのものでなく、社会から疎外された結果生じてくるものだという考え方が示されている。メアリーはこれをもとにして怪物の物語を組み立てているが、母の小説とは違って、そこではいったん社会から疎外された者はいかなることがあっても迎え入れられることはなく、共感を求めてもつねに拒絶される。このようにメアリーは、両親の作品をより厳しい容赦のない物語へと書き換えたのである。それは、メアリーが心の奥に巣くう両親に対する不安や願望から自らを解放するために書かねばならなかったファミリー・ロマンスだったと言えよう。

フロイト的批評では、作者の創作過程が分析対象とされる場合もある。第三版の序文でメ

アリーは、自分の作品を「醜いわが子」と呼び、これを世に送り出す意思を表示している。ここには、フランケンシュタインの怪物創造とメアリーの創作との間に、なんらかの類似関係があることが暗示されている。「フランケンシュタイン」の着想のきっかけは、シェリーやパイロンとともにスイスに滞在中、雨に降りこめられて家に閉じこもり怪談の本を読むうちに、自作の物語を書くことになったからだ、メアリーは説明する。同様に、フランケンシュタインも休暇中、雨降りの日に宿で足止めとなり、そこでたまたまアグリッパの本を見つけたことがきっかけで、生命の神秘を探究したいという情熱に火がついたのだった。

また、フランケンシュタインが生命の秘密を発見した瞬間と、メアリーが物語のテーマを発見した瞬間の状況も似ている。その瞬間について、フランケンシュタインは「闇のまっただなから突然一条の光が私にひらめいた」と語り、メアリーは「光のようにすばやく喜ばしい思いつきが、私にひらめいた」と述べる。どちらも材料を寄せ集めたところへ突然のインスピレーションがひらめいて、命を帯びたのだった。聖書における天地創造のように「初めに言葉ありき」ではなく、メアリーの創作は、まず白昼夢的なヴィジョンから始まったのである。フランケンシュタインは、完成した人造人間が美しいものになると頭のなかで計算していたが、それに生命を吹き込んだ瞬間、初めて真の怪物のイメージに遭遇したのだった。このように、作者と主人公の創造行為は、夢や神経症的行動と同様、抑圧された無意識が形をとって現われたものであることを暗示している点で、共通していると言えるだろう。つまりバー

バラ・ジョンソン(Barbara Johnson)が言うように、「フランケンシュタイン」は「フランケンシュタイン」という作品を書く経験についての物語」としても読めるのである(Johnson, pp. 247-248)。

②ユング的解釈

フロイトは人間の無意識と性との関係を強調したが、彼の弟子でスイスの精神医学者ユング(Carl G. Jung, 1875-1961)はそれに異を唱え、人間の無意識には、生まれながらにして民族や人類全体の記憶が保有されていると指摘し、それを「集団的無意識」(collective unconscious)と呼んだ。ユングによれば、優れた文学作品とは、フロイト派の言うように個人の抑圧された欲望の現われではなく、文明によって抑圧された人類全体の欲望を明らかにしたものである。ユングはまた、集団的無意識によって受け継がれてきた原初の心象や状況、テーマなどを「原型」(archetype)と呼び、それは夢や神話、文学などのなかに繰り返し現われるものであると考へた。ユングは「原型と集団的無意識」(一九五九)において、さまざまな原型のパターンについて論じているが、なかでも影(Shadow)・ペルソナ(Persona)・アニマ(anima)・アニムス(animus)などの原型は、人間が遺伝によって継承した精神の構成要素として位置づけられ、ユングの業績の中心をなす概念である(Guerin, pp. 180-182)。「影」とは、人間の無意識の暗い部分で、私たちが抑圧したいと思う人格の劣った側面をい

精神分析學

「pre-oedipal stage」(pre-oedipal stage) 精神分析學の初期段階を指す。この段階は、乳児が母親との関係を通じて、父親の存在を認識するまでの期間を指す。この時期には、母親が乳児の唯一の愛着対象であり、父親は母親の存在を介して間接的に認識される。この段階は、オディパル Complex の形成の前段階として重要な役割を果たす。

この時期は、母親との関係を通じて、父親の存在を認識するまでの期間を指す。この時期には、母親が乳児の唯一の愛着対象であり、父親は母親の存在を介して間接的に認識される。この段階は、オディパル Complex の形成の前段階として重要な役割を果たす。

精神分析学

この時期は、母親との関係を通じて、父親の存在を認識するまでの期間を指す。この時期には、母親が乳児の唯一の愛着対象であり、父親は母親の存在を介して間接的に認識される。この段階は、オディパル Complex の形成の前段階として重要な役割を果たす。

この時期は、母親との関係を通じて、父親の存在を認識するまでの期間を指す。この時期には、母親が乳児の唯一の愛着対象であり、父親は母親の存在を介して間接的に認識される。この段階は、オディパル Complex の形成の前段階として重要な役割を果たす。

II 批
 する一方で、イメージと自分自身との間の埋めたいギャップを感じ、疎外感を体験する。また、母親と自分、さらにその他の人々が、別々の存在であることを認識するようになる。これに引き続き、幼児は「エディプス・コンプレックス段階」(Oedipal stage)へと推移してゆく。この時期に、幼児は男女の区別がつくようになる。男児の場合は、自分が父と同性であることを知り、父に対してライバル意識を持つようになる。この時期は、幼児が言語の世界に入ってゆく時期とほぼ重なり合う。こうして男児は、母を失った疎外感を、代用としての言語によって埋める。もともと言語とは、物それ自体ではなく、物を代用によって示す記号体系であるため、エディプス・コンプレックスを経験した男児は、女児よりも速やかに言語の世界に入ってゆくというのが、ラカンの考え方である。いかにも性差別的なラカンの理論は、進めるきっかけにもなった。

さて、このようなラカンの理論を『フランケンシュタイン』に応用するとすれば、どのような解釈が可能だろうか。デイヴィッド・コリンズ(David Collins)は、フランケンシュ

タインの物語を、エディプス・コンプレックスを順調に乗り越えることのできなかつた男の話として読む。フランケンシュタインは少年のころから、記号体系に組み込まれる学問、たばら関心を持ち、魔術的な錬金術にのめりこんでゆく。母が死んだ直後、その喪失感を解決できないまま大学に進学したフランケンシュタインは、母と一体化する方法を学問研究のなかに求め、出産の実験に取り組むのである。どうしても母を断念できないフランケンシュタインは、母と似た女性エリザベスをその代用とすることもできず、この許嫁との結婚を回避し続ける。

フランケンシュタインが怪物を造った直後に見た夢は、精神分析的観点から見ると、非常に興味深い。夢のなかでフランケンシュタインは、インゴルシュタットに訪ねてきたエリザベスに会い、彼女を抱きしめるが、それは蛆虫の這う母の死体に変わる。悪夢から目覚める母の肉体、そして怪物とが、フランケンシュタインにとって密接につながっていることを暗示する。

このあとも、月光に照らされた窓から怪物がフランケンシュタインを見ているという場面が、繰り返し描かれる。光る窓は「鏡」を表わし、そこから見つめている怪物は、フランケンシュタイン自身の「鏡像」であると、コリンズは解釈する。怪物は、さながら鏡像段階

の幼児のように、にっこり笑いながら口をもぐもぐさせて不明瞭な音声を発している。鏡に映った自分の姿を見ることは、幼児にとって、自分の統一イメージを獲得する喜ばしい経験でもあるが、フランケンシュタインがそのとき見た鏡像は、バラバラの肉体の寄せ集めとしての自分の姿であった。つまり、エディプス・コンプレックスの克服を拒んで、あくまでも母の肉体の回復を追求し続けたフランケンシュタインは、一般の成長過程を逆行してゆくのであるが、鏡像段階に至っても自我の統一に失敗し、ふたたび根源的喪失感を体験するというジレンマに陥るのである。

自我の統一の問題は、フランケンシュタインだけではなく、怪物の側からも追求されている。すでに人間の姿を見て知っていた怪物は、初めて水たまりに映った自分の姿を見たとき、あまりの醜悪さに衝撃を受け、自分のイメージと自分を同一化することができない。しかし怪物は、家族や社会との関係や言語を獲得することによって、記号体系の世界に入ってゆくことを望み、そこから排斥されることに対して、苦悩するのである。つまり、フランケンシュタインと怪物は、自分の欠落を補うべく、逆方向の道筋を辿ろうとしたのだった。

6
フェミニズム批評
 feminist criticism

フェミニズム批評は、一九七〇年代以降、性差別を暴く批評として登場した。しかし、その立場や目的によって、批評方法は多岐にわたる。たとえば、男性作家が書いた作品を女性の視点から見直し、男性による女性の抑圧がいかに反映されているか、あるいは、家長制的なイデオロギーが作品をとおしていかに形成されているかを、明らかにするという方法もある。

これに対して、女性の書いた作品を研究対象とする立場が、「ガインクリティクス」(Gynocritics)である。文学伝統は男性中心に形成されてきたものであるため、男性文化によって無視されてきた女性作家の作品を再評価しようとしたりするのが、この批評の目的である。

また、幼児が言語の世界に入ってゆく仕組みを、男児のエディプス・コンプレックスとの関連から論じたラカンに刺激されて、彼の理論で軽視されている「女性と言語との関係」を探究しようとする立場もある。ことに一九七〇〜八〇年代フランスのフェミニズム批評では、言語の問題に焦点を当てる傾向が目立ち、女性作家の作品がいかに女性特有の言語で書かれているかについて検討が進められている。

フランケンシュタインの母キャロラインとその養女エリザベスは、柔和で愛情に満ち溢れ、まさに家庭の守護天使のごとき女性的属性を帯びている。それゆえ一見したところ、作者メアリ・シェリーは、男女の領域区分に関する同時代のイデオロギーを、容認しているばかりか、これらの女性像をおして、それを美化し推奨しているようにさえ見える。しかし、このような女性を母や恋人として持ちながら、結局ウィクター・フランケンシュタインが破滅したということは、何を意味するのだろうか。彼女たちの家庭的な愛情は、フランケンシュタインのような男を、外の世界の誘惑から守ることも、その傷を癒すこともできなかったのではないか。したがって作者は、社会的な問題の解決を私的領域に求めようとする二分論的なイデオロギーの欺瞞を、暴露しているとも言えるだろう。

フランケンシュタイン家の女たちは、みな互いに似ている。キャロライン、エリザベス、ジャステイヌは、いずれも窮状から救い出されてフランケンシュタイン家に入ったという境遇においても、その女性的属性においても類似している。キャロラインの亡きあと主婦の役割を代わって果たすエリザベスや、女主人を慕ってその言葉遣いや身振りを真似るジャステイヌは、ともにキャロラインの複製のような存在とも言える。ジャステイヌは、フランケンシュタインへの復讐の道具として怪物に殺され、彼女たちは文字通り自らの命を差し出してフランケンシュタイン家に恩返ししたのだ。だからこの作品は、女性が徹底的に抑圧され、再生や

代替の可能なものとして扱われる男性優位の世界を描き出していると言える。

この小説のなかに存在するもうひとつの女性的なもの——それは「怪物」であると、フェミニズム批評家たちは主張する。怪物は男によってこの世に産み落とされ、男を破壊させ人類に死をもたらすものとして嫌悪され、居場所を追われ、名前すら与えられない存在である。これは、ミルトンの神話に描かれたイヴの姿にはかならない。メアリ・シェリーは、女性を怪物に重ね合わせつつミルトンの神話を反復し、女性の楽園喪失の物語を描いているのだと、サンドラ・ギルバート (Sandra M. Gilbert, 1936-) とスーザン・グーバー (Susan Gubar, 1944-) は指摘している。

母性/産むこと

エレン・モアズ (Ellen Moes) は、「フランケンシュタイン」は、子供を産むことに対する母親の不安を描いた「出産神話」であるという。この作品には、メアリ・シェリー自身が籠もり、彼とともに駆け落ちしたが、そのときには彼の妻ハリエット (Harriet Shelley) も妊娠していた。メアリは一八一五年二月、未婚の母として女の未熟児を産むが、数日以内に赤ん坊は死んでしまう。まもなくメアリはふたたび妊娠し、一八一六年一月に息子ウィリアム (William) を出産する。このあとメアリの継母の連れ子クレア・クレアモント (Claire Clair-

mo) が、バイロンの愛人となって妊娠したため、シェリー夫妻は、スイスに滞在しているバイロンのもとへ、クレアとともに向かうことになった。このような状況のなかで、同年六月に、メアリは「フランケンシュタイン」の執筆を始めることになったのである。

しかし、創作中に次々と不吉な出来事が続いた。メアリの母ウルストンクラフトが未婚でアメリカ人の恋人との間にもうけた娘ファニー・イムレイ (Fanny Imray) が、自分の出生の秘密を知って、同年一〇月に自殺する。一月には、ハリエットがシェリー以外の男性の子を身籠もって投身自殺をした。そのあとメアリはシェリーと正式に結婚したが、そのときには三人目の子供を身籠もっていた。一八一七年五月に「フランケンシュタイン」を完成したあと、まもなくメアリは娘クララ (Clara) を出産する。しかし、一八一八年三月に「フランケンシュタイン」を出版した半年後、クララは一歳で死に、一八一九年には長男ウィリアムが三歳で死ぬ。同年のうちにメアリは四番目の子パーシー・フロレンス (Percy Florence) を出産し(結局生き残ったのは、この第四子のみである)、一八二二年には流産する。

つまり、最初に妊娠してからそれに引き続く数年の間、メアリはほぼずっと妊娠し続けていて、生まれた子が次々と死んでゆくという経験を続けたのだ。『フランケンシュタイン』は、まさに出産と死が入り交じる不安と恐怖のなかで書かれた作品なのである。メアリは、最初の赤ん坊を失ったあと、次のように日記に記している。

私の小さな赤ん坊が生き返った夢を見た。それは冷たくなっていったけれども、私たちが火の前でこすっていると、生き返った。目がさめてみると、赤ん坊はいなかった。私は一日中、小さな赤ん坊のことを考えて、気持ちが悪んでいた。(一八一五年三月一九日)

メアリの赤ん坊は、未婚の親に産み落とされ、名も与えられず育てられることもないまま死んだ。その遺体に生気を吹き込むというイメーヅから、私たちは怪物誕生のひとつを想起せずにはいられない。メアリ自身の母ウルストンクラフトは産後に死に、彼女は母の死因となった。またメアリの存在によって、彼女と同様母となるはずだったハリエット・シェリーは、破壊へと導かれた。メアリにとって、出産が恐怖と罪悪感を伴うおぞましいトラウマと化していたとしても、不思議ではない。そのおぞましさを、彼女は怪物誕生のドラマとして具現化したのかもしれない。そのように考えると、彼女が序文でこの小説を「醜いわが子」と呼んでいることも、特別な意味合いを帯びてくる。

一八世紀から一九世紀にかけては、名だたる作家で出産を経験した女性は、ほとんどいなかった。メアリ・シェリーやギヤスケル夫人 (Elizabeth Cleghorn Gaskell, 1810-65) はその例外で、大方の女性作家は、未婚か、あるいは結婚していても子供がいなかった。したがって、出産が文学のテーマとして女性によって描かれることは、まれだったのである。出産は女性にとって、母性の発露による歓喜と充足感に満ちた経験であるばかりではない。それに伴う

の召使いジャステイヌだ。作品中で、異性との関わりのない女性は、怪物の隣家の娘アガサと、ジャステイヌの二人だけである。しかも、アガサには夫や恋人はいなくても、父や兄との関わりがあるのに対して、ジャステイヌは男性との関係においていっさい描かれていない。彼女は母モリッツ夫人に苛められ、フランケンシュタイン夫人に救い出されて、同家の召使いとして引き取られる。ジャステイヌは、エリザベスの言によれば、女主人キャラクターに憧れ、その言葉遣いや物腰をそっくり真似させようとしたという。

そしてジャステイヌは、ウィリアム殺しの濡れ衣を着せられ、有罪判決を受ける。処刑を前にして彼女がエリザベスと会話を交わす場面は、ことに同性愛的鬱悶気が濃厚である。エリザベスはジャステイヌに、「いっしょに死にたい」、彼女なしには生きてゆけないと言う。ジャステイヌのほうは、「かわいなお嬢さま、最愛のエリザベス、私の大好きなただひとりのお友だち」と呼びかける。これらの熱烈な言葉は、たんに生死の別れを前にした興奮状態によって発せられたものではなく、そこに同性愛的な情念が含まれていると、レズビアン批評家フラン・マイケル (Fran Michel) は見るのである。

この作品が書かれた当時、女性同士の親密な関係はどのように見られていたのだろうか。母と娘、姉妹、同じ階級の女友達など、似た者同士の場合は、精神的で純粋な関係として許容されていたのに対し、階級や人種など社会的に異なる立場の女性同士の関係は、不純で淫らなものとして嫌悪されていた。そのような時代背景において見るとき、自分とは階級の異なるキャラクターやエリザベスに愛着を抱くジャステイヌは、当時の読者に疑惑を抱かせかねない人物であった。そうすると彼女は、たんなる冤罪の犠牲者としてのみならず、同性愛という不浄の罪ゆえに、死んでも当然の女性だということになる。

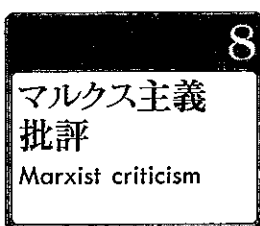
現に、作者の夫パーシー・シェリーは、エリザベスが手紙のなかでジャステイヌについて語っている部分に、次のような書き込みを加えている。

私たちの共和国制度の慣習は、周囲の大きな君主国に比べて、ずっと単純で幸福なものです。だから、ここに住む人々の階級の差は、よそほどはつきりしたものではありません。低い階級の人々も、それほど貧しくて蔑まれていられるわけではありませぬし、態度も品行方正です。ジュネーヴでは召使いといっても、フランスやイギリスの召使いとは、わけが違います。(第六章)

この部分はふつう、自由思想家パーシーによるイギリスの階級制度批判として読まれる。しかし、ジャステイヌとエリザベスの階級差を緩和することによって、二人の関係が同性愛であるという印象を避けるために、パーシーが妻の原稿に手を加えたという可能性も、否定できないのである。

少なくともパーシーとメアリは、身近にレズビアン存在を知っていた。それはほかならぬメアリの母ウルストンクラフトであった。ウルストンクラフトには、自分より階級の低い

ファニー・ブラッド (Fanny Blood) という親しい女の友人がいたが、その関係は同性愛的なものであったと推測されている。ウルストンクラフトの半自伝的な小説「メアリ」(Mary, 1888) に描かれている女主人公メアリとその友アンの関係も、かなり同性愛的鬱悶気が濃厚である。もちろんこの小説を読んでいたパーシー夫妻は、当時のレズビアン恐怖症に対して、かなり鋭敏になっていたにちがいない。



マルクス主義批評とは、革命や急進的な社会のヴィジョンを描いた作品のみを対象とする批評ではない。批評の実践者が、マルクス主義的な政治思想の信奉者である必要もない。それはあくまでも、文学作品を分析するための方法であり、いかなる作品でもその批評の対象となりうる。

マルクス主義批評の特色は、文学作品を「物」として扱うことである。文学テクニクとは、それ自体の内部からすべての意味を引き出せるような完結した存在ではなく、ある特定の歴史的時点に生じた「産物」であると、マルクス主義批評家は考える。したがって、ある文学テクニクが生まれてくるためには、その生産に不可欠の政治的・社会的・経済的条件が絡み合っているはずだ。その諸条件を探究し、それらとの関係において作品の意味を解明しようとするのが、マルクス主義批評の方法なのである。

時代と歴史的状況

そこで、マルクス主義批評的アプローチによって「フランケンシュタイン」を読むならば、まず、この小説が生まれた時代の歴史的状況を確認することから始めなければならない。初版が出た一八一八年は、ナポレオン (Napoleon Bonaparte, 1769-1821) の敗北によってフランス革命が終結した直後のころで、第三版が出た一八三二年は、イギリスで選挙法改正法案が通過する前年である。つまり、この作品が生まれた時代とは、フランス革命の影響によって、イギリスがかつてない政情不安定に陥っていた時期だった。メアリ・シェリーは、革命の鬱悶気が漲るイギリスの危機的状況のなかで生きていたということが、まずポイントになる。

次に、この物語の背景となる歴史的状況を確認してみよう。第1部の「時間」の節ですでに述べたとおり、作品では、冒頭に「一七〇一年」という日付があること、一世紀半以上前に清教徒革命が起きたという言及があることから、物語が語られている現時点が、一七九二年から一七九九年の間に設定されているとわかる。「1700 時間(時間標識)」。とすれば、物語が進行するのは、フランス革命の真っ最中だということになる。

にもかかわらず、この作品がフランス革命にまったく触れていないのは、奇妙である。マ

