



# ヴィクトリア朝英国小説における「書く」女性： チャールズ・ディケンズ、シャーロット・ブロン テ、ウィルキー・コリンズ、マリー・ブラッドンの 描く女性たち

宮川, 和子

---

(Degree)

博士 (学術)

(Date of Degree)

2006-03-25

(Date of Publication)

2012-11-07

(Resource Type)

doctoral thesis

(Report Number)

甲3776

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/D1003776>

※ 当コンテンツは神戸大学の学術成果です。無断複製・不正使用等を禁じます。著作権法で認められている範囲内で、適切にご利用ください。



# 博士論文

## ヴィクトリア朝英国小説における「書く」女性

ーチャールズ・ディケンズ、シャーロット・ブロンテ、ウィルキー・コリンズ、  
マリー・ブラッドンの描く女性たちー

神戸大学大学院文化科学研究科 文化構造専攻

宮川和子

ヴィクトリア朝英国小説における「書く」女性  
ーチャールズ・ディケンズ、シャーロット・ブロンテ、  
ウィルキー・コリンズ、マリー・ブラッドンの描く女性たちー

宮川和子

序論

本論第1章では、シャーロット・ブロンテ(Charlotte Brontë)の『ジェイン・エア』(*Jane Eyre*)と『ヴィレット』(*Villette*)及びチャールズ・ディケンズ(Charles Dickens)の『荒涼館』(*Bleak House*)の3作品を比較検討し、両作家間に潜在した対抗意識を考察する。第2章では『荒涼館』のレディ・デッドロック(Lady Dedlock)が書いた手紙に焦点を当てて論じる。第3章では『荒涼館』と『ヴィレット』を比較し、2人のヒロインであるエスタ・サマソン(Esther Summerson)とルーシー・スノウ(Lucy Snowe)のトラウマについて考察する。第4章ではウィルキー・コリンズ(Wilkie Collins)の『ムーンストーン』(*The Moonstone*)を扱い、第5章では、同じくコリンズの『白衣の女』(*The Woman in White*)を論じ、女性問題について考察する。第6章では、マリー・ブラッドン(Elizabeth Mary Braddon)の『レディ・オードリーの秘密』(*Lady Audley's Secret*)を扱い、女性と狂気について考える。

ここで、表題の『ヴィクトリア朝英国小説における「書く」女性』の中の「書く」という言葉が含むさまざまな意味について説明を加えたい。まず『ジェイン・エア』『ヴィレット』を書いたシャーロット・ブロンテを19世紀の苦闘する女性作家の代表格と捉え、実在の女性が作家として「書く」という意味を与えている。次に、『荒涼館』のエスタ、『ジェイン・エア』のジェイン、『ヴィレット』のルーシーは自分の半生記を語ることを通して「書いて」いるのであり、作中のヒロインが「書く」という意味がある。さらに『荒涼館』のレディ・デッドロックの手紙、『白衣の女』のマリアン(Marian)の日記、『ムーンストーン』のロザンナ(Rosanna)の手紙、というように女性の登場人物が「書いた」とその影響力という意味を含んでいる。最後に、『レディ・オードリーの秘密』では、自分の人生という物語を書こうとして挫折した女性の「書かれなかった」物語が見え隠れしており、「書く」という言葉は「書かない」「書けない」という意味もひそかに含んでいる。本論では6つの作品を論じながら、女性問題を考察

し、女性が「書く」ということの意味についても明らかにしてゆく。

次に、本論を成す6章のうち3つの章がディケンズの『荒涼館』を扱っていることについて理由を述べたい。女性問題を扱う上で、「徹底的に男性的な作家」(thoroughly masculine writer)<sup>1</sup>というレッテルを貼られがちなディケンズの代表作を取り上げることには疑問が生じるかもしれない。しかしながら、詳細に検討するならば『荒涼館』は女性問題を考察する上でふさわしい要素をいくつも含んでいる作品であることがわかるであろう。

エレン・モアズ(Ellen Moers)は、『荒涼館』がディケンズの代表的作品群の中で唯一の「『女性問題』小説」<sup>2</sup>(‘woman question’ novel)であると論じている。大法官裁判所の不公正、公共の衛生問題、議会の悪政などのような問題と同様に、女性問題が単なる「脱線」(“diversion”)として扱われているのではなくて、重要な社会問題として扱われている<sup>3</sup>。さらに、『荒涼館』に登場する女性たちは一つのグループとして見ると、ディケンズの描く他の女性たちと比べてはるかに力強く、独立心が旺盛であり、有能である<sup>4</sup>。『荒涼館』では、19世紀半ばに社会に進出しつつある女性のエネルギーという現実へのディケンズなりの姿勢を伝えており、その反応の性質は一般に認められている以上に深遠で広範なものと言えよう<sup>5</sup>。ミセス・ジェリビー(Mrs Jellyby)とミセス・パーディグル(Mrs Pardiggle)は、使命(a Mission)をもった女性に対する目立って辛辣なカリカチュアとなっており、「女性の適切な場所」(woman’s proper place)という問題へのディケンズの関心を示す最も顕著な手がかりとなる<sup>6</sup>。

「適切な場所」を探し求め苦闘しているという点では、エスタはその代表格と言える。一方でシャーロット・ブロンテの『ジェイン・エア』におけるヒロインのジェインもまたそうした女性の一人である。ジェインとエスタは、二人とも孤児であり愛情のない伯母に育てられ、ガヴァネスになるため寄宿学校に入るといのように、その境遇は酷似している。他方、二人の性格は正反対と言ってもよく、ジェインは、女性の情熱と反逆を具現したような人物であり、エスタは、従順な「模範生」である。ジェインの人物造型に変更を加えて創造した人物がエスタなのではないかと思われ、ディケンズが『ジェイン・エア』を意識しながら『荒涼館』を執筆していたことが推測できる。

シャーロット・ブロンテは『荒涼館』を第4章まで読んだ直後、「気立ての良い性格が戯画化されており、忠実な描写を欠いている」<sup>7</sup>とエスタに

対する辛辣なコメントを友人宛の手紙に書いている。その後出版された『ヴィレット』のヒロイン、ルーシーのサー・ネームが Snowe であり、snow という語を含んでいることに注目したい。エスタのサー・ネームである Summerson は、summer と sun と同音の son で作られ、夏と晴天のイメージを含んでいる。これは、ルーシーの名前が暗示する季節と天気とは正反対のイメージであり、シャーロットが意図的にエスタの名前をパロディにしたのかもしれない興味深い。他にも『ヴィレット』の中では、『荒涼館』を意識して書いたと思われる箇所がいくつも見つかる。本論第一章では『ジェイン・エア』『荒涼館』『ヴィレット』の3作品を比較しながら、両作家の間に潜在した対抗意識を考察し、両作家の女性観の違いを探りたい。

『荒涼館』の中で「適切な場所」がなく苦悩しているもう一人の女性とは、エスタの実の母親であるレディ・デッドロックである。彼女が昔、恋人のホードン大佐に書いた手紙の束は、人から人の手へ渡り様々なトラブルを引き起こす。こうした落ち着きのない手紙の動きは、レディ・デッドロックの不安定な人生を象徴しているようである。手紙が人から人へと移動し社会の秩序を混乱させる様子は、「解放された女性のエネルギー」に対するディケンズの反応がいかなるものであったかを暗示していよう。本論第2章では、レディ・デッドロックの書いた手紙に焦点を当て、作品の中での役割を考察すると同時に、ポウ(Edgar Allan Poe)の「盗まれた手紙」とも比較し論じる。

さて、『荒涼館』は全知の語りとエスタの第一人称の語りが交互に現れる。エスタの語りのパートでは、ディケンズは男性でありながら女性のように書くという苦労を強いられたはずである。作品執筆中「女らしい」書き方で書こうと努力すると、「骨折りと気づかい」を要すると、ディケンズ自身が告白している<sup>8</sup>。ディケンズはエスタという自己犠牲的な女性を描くことを通して、自己の意識をエスタの意識と一致させなくてはならず「無私無欲という倫理をずっと追求してゆくうちに、追求する者の心理が破壊されるという危機」<sup>9</sup>を経験したのであろう。『荒涼館』の中では、「同情、愛、献身的な世話」を「女性の家庭的領域」であるとする19世紀の一般的な女性観が明らかになっていると同時に、この女性観が女性の精神にいかに負担を強いているかということも垣間見せているのである。

ここで、エスタの「神経症的な性格」<sup>10</sup>に注意を払うと、エスタはデイヴィッド・コパフィールド(David Copperfield)やジェイン・エア(Jane Eyre)

とは比較にならぬほど神経症的傾向が目立っており、マイケル・スレイター(Michael Slater)が論じているように、シャーロット・ブロンテが創造したヒロインの中で『ヴィレット』のルーシー・スノウと同一の人物の категорияに分類されるだろう。ルーシーもエスタも、愛情を欠いた子供時代を過ごしたため心理的に深いダメージを受けており、彼女たちの語りには不自然な沈黙が見出され、癒えない傷を示す感情的・心理的特徴が顕著である。こうした語りは、19世紀の社会規範が女性に押し付けていた枠組みとも関連するであろう。神経症的な傾向というルーシーとエスタの共通点は注目に値し、2人のトラウマや精神的成長を追求することは有意義であると考えられる。第3章では2人のヒロインを比較し論じる。

第4章と第5章では、コリンズ(Wilkie Collins)の『白衣の女』(*The Woman in White*)と『ムーンストーン』(*The Moonstone*)を論じる。コリンズは、女性が社会的に犠牲になっているという問題に対して敏感であり、そうした状況を描き批判したという点でも、論じるに値する作家である。こうしたコリンズの小説の性格は、ゴシック小説の影響によるところが大きいであろう。コリンズがよく扱うテーマである「秘密、違反、非嫡出」(secrecy, transgression, and illegitimacy)<sup>11</sup>は、ゴシック小説が扱ってきたテーマであり、とりわけ女性が書いたゴシック小説の伝統とかかわりが深い。1790年代に、ゴシック小説というジャンルを流行させたアン・ラドクリフ(Ann Radcliffe)のような作家たちによる「女性のゴシック」(the female Gothic)<sup>12</sup>は、家庭内での女性の犠牲を反映したようなプロットを作り出している。つまり、ヒロインが幽閉される城は、家庭という悪夢のようなイメージと重なり、威圧的な悪党は男性的権威を表象するというように<sup>13</sup>。

コリンズの作品はゴシック的要素を含んでいるとはいえ、それは「女性の犠牲についての物語」<sup>14</sup>を語っているだけではなく、「女性による転覆(feminine subversion)のプロット」<sup>15</sup>をも併せ持っている。それは、フェミニズム批評家が19世紀の女性の作品に認めるパターンと似たものである。ギルバートとグーバー(Sandra Gilbert and Susan Gubar)は、『ジェイン・エア』(*Jane Eyre*)を読み、荒れ狂い放火する狂女であるバーサ・メイソン(Bertha Mason)というゴシック的な人物を、ブロンテ小説のサブテキスト、すなわちテキストの背後に隠れた意味を表現するものと見ている<sup>16</sup>。こうした隠れたサブテキストは、コリンズの代表的作品の中にも見出されるだろう。

『白衣の女』では、極悪非道の夫パーシヴァル・グライド(Percival Glyde)

が、妻を精神病院に監禁した上、彼女を妻ではなく、妻にそっくりの精神障害の患者であると公言し、妻の財産を奪おうとする。このプロットは、女性とその財産を夫の管理下に置くことで、女性の社会的なアイデンティティを奪うという、法的、経済的システムの批判を表していると解釈できよう<sup>17</sup>。第4章では、家父長制的権力がいかに女性に犠牲を強いるかということと同時に、制度を揺るがすような女性たちの活躍を通じて、女性による「転覆」についても考察するつもりである。

『ムーンストーン』は、科学的検証によって真理を発見するという、理性の勝利について語る男性的物語がその主なプロットであるとすれば、その背後にはゴシック小説的な「転覆の言説」(the subversive discourse)と結びつく女性的物語が潜んでいると言えよう<sup>18</sup>。この小説では、「女性のゴシック」(the female Gothic)の要素が抑圧されるかと思えばまたよみがえるのであり、たとえばロザンナ・スピアマン(Rosanna Spearman)が絶望し身を投げた流砂の中に埋められた手紙が、その一例である。この手紙は、彼女の肉体のように完全に埋められることはなく、再び現れて社会規範を覆す作用をもつ。さらに、『ムーンストーン』は女性問題に加えて、植民地支配の問題を考察する上でも多くのヒントを与えてくれるであろう。

第六章では、ブラッドンの『レディ・オードリーの秘密』を取り上げ、女性と狂気の問題について考察する。ショーウォーター(Elaine Showalter)は、狂気に関する女性的観点を見るためには、ヴィクトリア朝の女性の日記と小説に注目すべきであるとしている<sup>19</sup>。ショーウォーターが挙げているのは、フローレンス・ナイティンゲール(Florence Nightingale)の日記、シャーロット・ブロンテの心理小説、マリー・ブラッドンのセンセーション小説(sensation novels)<sup>20</sup>であり、これらは女性のライフ・サイクルの危機を理解するために、ヴィクトリア朝の精神医学の説明よりももっと微妙で複雑な方法を与えてくれると述べている。これらのテキストが、女性の狂気を社会的コンテクストの中で捉えなおしており、女性に与えられた役割そのものの限界への挑戦となっているからだ<sup>21</sup>。ブラッドンを始めとする女性作家たちは、鬱病や神経衰弱が、やりがいのある仕事も希望もなく、仲間づきあいを欠いていることから引き起こされると示唆している。

シャーロット・ブロンテ『ヴィレット』のルーシー・スノウは独房監禁の状態を自分に強いて神経衰弱の状態に陥る。一方、レディ・オードリーはブリュッセル(Brussels)の近くの“Villebrumeuse”にある私設精神病院に

監禁される。“Villette”がベルギーの町の名前であることを想起するならば、“Villebrumeuse”という名前は“Villette”を意識してまねたものかもしれない。『レディ・オードリーの秘密』の作者マリー・ブラッドンが『ヴィレット』から刺激を受けて、女性の狂気についてさらに深く追求しようとしたということは十分考えられる。

ショーウォーターはレディ・オードリーの狂気について疑問を提示している。レディ・オードリーの秘密とは遺伝性の狂気のことなのだろうか。あるいは、狂気とは、単に女性の自己主張、野心、私利追求、不法行為に対して社会が貼り付けるレッテルのことなのだろうか、と<sup>22</sup>。第6章では、レディ・オードリーの狂気を通じて、社会が女性に押し付ける規範と、女性の本来の姿とのずれについて考察したい。

---

註

<sup>1</sup> Suzanne Graver, “Writing in a ‘Womanly’ Way and the Double Vision of *Bleak House*,” *Dickens Quarterly*, 4 (1987), 54.

<sup>2</sup> Ellen Moers, “*Bleak House*: The Agitating Women,” *The Dickensian* (1973): 13.

<sup>3</sup> Moers 13.

<sup>4</sup> Moers 13.

<sup>5</sup> Moers 13.

<sup>6</sup> Moers 13.

<sup>7</sup> Letter to George Smith, 11 Mar. 1852, in *The Brontës: Their Lives, Friendships and Correspondence in Four Volumes*, The Shakespeare Head Bronte, III, 322.

<sup>8</sup> Michael Slater, *Dickens and Women* (Stanford: Stanford University Press, 1983) 320.

<sup>9</sup> Graver 13.

<sup>10</sup> Slater 256.

<sup>11</sup> Tamar Heller, *Dead Secrets: Wilkie Collins and the Female Gothic* (New Haven & London: Yale University Press, 1992) 2.

<sup>12</sup> Heller 2.

<sup>13</sup> Heller 2.

<sup>14</sup> Heller 3.

<sup>15</sup> “subversion”という語について簡単な説明を与える。

“subversion”はイデオロギー(ideology)という概念と対照して最も良く理解されている。イデオロギーは、支配的文化によって支配的文化のために社会全体に広められたイメージ、テーマ、アイディアのレパートリー(repertoire)として定義されている。このコンテクストでは、“subversion”は社会秩序を読み解く上で抑圧され禁止されてきた解釈、すなわち秩序に対して抵抗するような解釈を明確化することを示していよう。文学では、“subversive content”は作品全体の主題となる内容として公然と示され得よう。もしくは“subversive content”は、テクニクの構造内で記されているイデオロギーの規範に対する、積極的な抵抗として、1人か2人の作中人物によって表明されるであろう。迫害や検閲といった条件下では、“subversion”はやむなく密かなものとならざるを得ない。

(*Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms* ed.



---

Irena R. Makaryk (Toronto: University of Toronto Press, 1993) 636 を参照。)

<sup>16</sup> Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven: Yale University Press, 1979), 336-371.

<sup>17</sup> Heller 3.

<sup>18</sup> Heller 11.

<sup>19</sup> Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980* (London: A Virago Book, 1987) 61.

<sup>20</sup> センセーション小説(sensation novels)とは、約 1860 年以降大いに流行した小説の一ジャンルである。このジャンルによって、ゴシック小説の恐怖が近代イギリスの中産階級という場へ移植された。その語り方は強い衝撃を与えることを狙って各章をはらはらさせる場面で終わらせるという形を取り、それゆえこのジャンルは「神経にまで達する」という評判を与えられた。プロットは共通して家庭内の犯罪の秘密、重婚、狂気、殺人（とりわけ毒殺）を伴い、しばしば実際に起こった犯罪事件からインスピレーションを得ている。しかしながら、「センセーション」というレッテルは軽蔑的なものであり、「センセーション小説家」と自称する作家はまれであった。このジャンルで人気を博した作品は、コリンズ(Wilkie Collins)の『白衣の女』(*The Woman in White*)(1860)、『ムーンストーン』(*The Moonstone*)(1868)、ウッド(Mrs. H. Wood)の『イースト・リン』(*East Lynne*)(1861)、ブラッドン(M.E. Braddon)の『レディ・オードリーの秘密』(*Lady Audley's Secret*)(1862)、リード(C. Reade)の『硬貨』(*Hard Cash*)(1863)である。現代の探偵小説はその起源をセンセーション小説にたどることができよう。

センセーション小説の説明については、*The Oxford Companion to English Literature* ed. Margaret Drabble (Oxford: Oxford University Press, 2000) 915 を参照した。

<sup>21</sup> Showalter 61.

<sup>22</sup> Showalter 72.

## 第1章

### シャーロット・ブロンテとチャールズ・ディケンズの隠された対抗意識 — 『ジェイン・エア』から『荒涼館』そして『ヴィレット』へ<sup>1</sup>

#### I Charles Dickens と *Jane Eyre*

1850年代初頭は男女同権主義を標的にする言説があふれていた。パンチ(*Punch*)の諷刺漫画はブルーマーをはく女性を嘲笑し、女性が団結して男性並みに地位を向上させようという動きを戯画化し攻撃した<sup>2</sup>。一方、1840年代後期から1850年代初期にかけて、女性作家は多くの読者を獲得しつつあり、彼女たちの活躍は、男性作家にとって風刺するための空想などではなく、競争心を駆り立てる、気がかりな現実となっていた。英国に住んでいたナサニエル・ホーソーン(Nathaniel Hawthorne)は、50年代半ばに“d-d mob of scribbling women”<sup>3</sup>と手紙に書き、作家としての自分の地位が女性作家たちに脅かされている、という不安を述べた。こうした時代状況の中、特定の男性作家と女性作家の間に対抗意識が潜在したであろうことは十分考えられる。自分の作品の中で相手の作品を批判し、模倣や変更などの操作によって密かに揶揄するということもあったのではないだろうか。主にチャールズ・ディケンズの『荒涼館』(*Bleak House*)<sup>4</sup>とシャーロット・ブロンテの『ジェイン・エア』(*Jane Eyre*)<sup>5</sup>及び『ヴィレット』(*Villette*)<sup>6</sup>という三つの作品を取り上げ比較しつつ、二人の間に潜在した対抗意識を探りたい。

当時、ディケンズは『ハウスホールド・ワーズ』(*Household Words*)の編集者として、エリザベス・ギャスケル(Elizabeth Gaskell)を始めとする女性作家の才能に敬意を払うべき立場にあった。しかし、慈善事業や社会改革の集会で出会う女性たちにいらだちを感じていたことは、BHの次のような部分を読めばわかる。

Miss Wisk informed us, with great indignation, ... that the idea of woman's mission lying chiefly in the narrow sphere of Home was an outrageous slander on the part of her Tyrant, Man (BH 479)

この箇所では、女権拡張論者であるミス・ウィスク (Miss Wisk) が戯画化されて描かれている。それは“great indignation”や“an outrageous slander”というように、感情的かつ攻撃的な言葉で彼女の態度やセリフが描写され、

彼女への反感を刺激するよう計算されていることから明白だ。さらに Wisk という名前が whisker を連想させる綴りをもっていることから、彼女を男性化した女性とみなし嘲笑していることがわかる。

このミス・ウィスクを描いている箇所を、*JE* からの引用と比較したい。ジェインはソーンフィールド屋敷にガヴァネスとして滞在し、しばらくすると屋上から景色を眺めては、未知の世界にあこがれ次のように考えていた。

“it is narrow-minded in their more privileged fellow-creatures[men] to say that they [women] ought to confine themselves to making puddings and knitting stockings, to playing on the piano and embroidering bags”(*JE* 109)

ジェインの思考はまじめな情熱であふれているが、ミス・ウィスクの主張と内容が似ているため、二つの引用を並置すると、ジェインの思考が茶化されているように見えてしまう。女性の解放を謳いあげ、当時危険視までされた *JE* をディケンズは読んでいたのだろうか。

ピーター・アクロイド(Peter Ackroyd)の伝記によれば、ディケンズが *JE* を読んだことを否定したという内容のメモが残っているらしい。その一部を紹介すると、「ディケンズは『ジェイン・エア』を読んだことがない。ああいう流儀の作品はすべて認めていないから、これから先も読むつもりはない、と彼は言った」<sup>7</sup>。

しかしながら、数少なくない批評家が、ディケンズが *JE* を読んでいたはずである、と論じていることに注意したい。まず、エレン・モアズ(Ellen Moers)は“he [Dickens] certainly knew Jane Eyre”と断言している<sup>8</sup>。*BH* の物語の半分が“a strong-minded spinster”つまりエスタ (Esther Summerson) の一人称の語りで語られているという形式に注目し、この形式は *JE* に対する競争意識から思いついたのであろうと論じている。

次に、スザン・シャトー(Susan Shatto)はエスタの語りとジェインの語りにある言葉の上での類似点をいくつか指摘した上で、ディケンズが *JE* を注意深く読んだ証拠であると述べている<sup>9</sup>。(7, 45-46, 47, 225) シャトーが示す類似点の一例を示すため *JE* と *BH* からの引用を検討したい。

To this crib I always took my doll: human beings must love something, and, in the dearth of worthier objects of affection, I contrived to find a

pleasure in loving and cherishing a faded graven image, shabby as a miniature scarecrow. It puzzles me now to remember with what absurd sincerity I doated on this little toy; half-fancying it alive and capable of sensation. (JE 28) (emphasis added)

My dear old doll! I was such a shy little thing that I seldom dared to open my lips, and never dared to open my heart, to anybody else. It almost makes me cry to think what a relief it used to be to me, when I came home from school of a day, to run upstairs to my room, and say, 'O you dear faithful Dolly, I knew you would be expecting me!' and then to sit down on the floor, leaning on the elbow of her great chair, and tell her all I had noticed since we parted. (BH 62) (emphasis added)

上記の二つの引用を比較すると、ジェインもエスタも人形を人間のように見立て、心を通い合わせる友達のように感じているという内容の共通性にまず気づかされる。さらに、下線部の構文の類似にも注目したい。“to remember...”“to think...”というように“to”に導かれた不定詞を“it”で受け、さらに不定詞の中で回想する際、感嘆の“what”を効果的に使っているなどの類似点が見つかる。こうした共通点から、ディケンズが JE を注意深く読み、学び取った可能性が高いと思われる。

さらに、アニー・サドリン(Anny Sadrin)はジェインとエスタの置かれている状況が似ていることを指摘している。二人とも「孤児」であり「厳しく無慈悲で愛情のない伯母」に育てられ、ガヴァネスになるための教育を受けるため「寄宿舎学校」へ送られる<sup>10</sup>。その後、恋愛成就の希望はいったんくじかれるが、最終的にはしあわせな結婚生活を送るという結末も同じである。一方で、二人の性格は正反対といってもよいものであり、ジェインが「強情で反抗的、率直」であるとすれば、エスタは「従順で、我慢強くて内気」である。このように、二人のヒロインを比較すると、ディケンズが先行作品を模倣しかつ変更したという可能性が高く、ディケンズがジェインを書き換えてエスタという女性像を作り出したのではないかと思われる。

こうしたジェインとエスタの性格の違いは、シャーロットとディケンズの女性観の違いをある程度反映していると言えるだろう。ジェインはシャーロットの分身であると解釈でき、ジェインを通じて、シャーロットは自己の内面にある情熱や怒りを表現し、当時の女性の置かれた苦境を訴え、改善を叫んでいたのである。一方、エスタは『ディヴィッド・コパーフィ

ールド』(*David Copperfield*)に登場するアグネス同様、やさしくて献身的なヒロインのグループに属し、ディケンズの求める理想の女性像と重なり合う。シャーロットの描く女性の現実の姿は、ディケンズの理想とはあまりにもかけ離れたものであつただろう。ディケンズが、*JE* を読んでいない、と言ったのだとすれば、それは *JE* の中にある当時としては過激な女性観に対する反感から出た発言なのではないだろうか。さらに後輩の女性作家から自分が学んだということを認めたくないという競争心もあつたのではないかと思われる。

## II Charlotte Brontë と *Bleak House*

さて、シャーロットは *BH* を読みどんな反応を示したであろうか。*BH* の第4章までを読んだ直後、友人への手紙にこう書いている。

“I liked the Chancery Part, but when it passes into the autobiographic form, and the young woman who announces that she is not ‘bright’ begins her history, it seems to me too often weak and twaddling; an amiable nature is caricatured, not faithfully rendered, in Miss Esther Summerson.”<sup>11</sup>

第一人称で書かれたエスタの語りに対しては「気立てのよい性格が戯画的に描かれ、忠実な描写を欠いている」など辛らつなコメントである。こうしたコメントは、とりわけ *BH* 第3章に対する反応ではないかと思われる。この章は、“I have a great deal of difficulty in beginning to write my portion of these pages, for I know I am not clever. I always knew that”( *BH* 62) というエスタの書き出しで始まり、冷酷な伯母に育てられたエスタが、その後寄宿舎学校で学び、後見人ジャーディス (Jarndyce) の屋敷へ引き取られるまでの経緯が述べられている。こうした状況は、ジェインがゲイツヘッド館 (Gateshead Hall) を出てローウッド学校 (Lowood school) へ行き、その後ロチェスター (Rochester) の屋敷で雇われるまでの状況と似ている。一方、ジェインの状況の変化は自分の意思によるが、エスタの場合はジャーディスの計らいによる、という点が違う。つまり *BH* の第3章は、*JE* のゲイツヘッド館とローウッド学校の部分を「戯画」化したものとして読むことも可能である。シャーロットはそのことに気づいたのではないだろうか。

その後出版された *VL* の中でヒロイン、ルーシー (Lucy) のサー・ネームが Snowe であることは興味深い。Snowe は snow という語を含み、冷た

い印象を与えているのに対して、*BH* のエスタに与えられたサー・ネーム *Summerson* は *summer* という語と、*sun* と同音の *son* との合成で作られ、暖かなイメージを与えるものであり、対照的である。ヒロインにこのような名前をつけたことについて、シャーロット自身は“*As to the name of the heroine, I can hardly express what subtlety of thought made me decide upon giving her a cold name*”としている<sup>12</sup>。しかしブラックオール(*Jean Frantz Blackall*)が指摘しているように、彼女は実はヒロインの命名について、「ごまかして」いたのかもしれない、ディケンズを意識していたのかもしれないのである<sup>13</sup>。その根拠のひとつとして、ブラックオールはエスタとルーシーにつけられたニックネームの類似性をあげている<sup>14</sup>。エスタはジャーディスから“*Old Woman*” “*Little Old Woman*” “*Cobweb*” “*Mrs Shipton*” “*Mother Hubbard*” “*Dame Durden*”といったニックネームで呼ばれる。

アクストン(*William Axton*)は、こうしたニックネームがエスタから「アイデンティティ」を奪い、彼女を「ハウスキーパー」の匿名性へ還元するものであると指摘し、さらに、これらがフォークロアや童謡に現れる魔女や滑稽な老婆、未亡人を指しているのも、誰からも愛されないというエスタの恐怖心と関連している、としている<sup>15</sup>。(159-160)

一方、ルーシーもまた友人のジネヴラ (*Ginevra*) からいくつかのニックネームを与えられている。それらは“*old Crusty*” “*old Diogenes*” “*Mother Wisdom*” “*Timon*” “*grandmother*”などであり、人間嫌いで風変わりなひとというイメージを与えるものである。自分を“*Loverless and inexpectant of love*”(VL 119)と考えるルーシーが自己に対して抱く否定的なイメージを反映している。このようにルーシーもエスタもアウトサイダー的なニックネームで呼ばれ、それらが二人の中に潜む性格をも暗示するものになっていることは、単なる偶然の一致とは思えない。

このように、ブラックオールがエスタとルーシーのニックネームの類似性や名前のコントラストを指摘し、*BH* の *VL* に対する影響を論じているのは興味深い。が、*JE* をも比較の対象に入れるべきではなかつたらうか。ジェインもまた、“*you elf!*”(JE 245) “*provoking puppet*” “*malicious elf*” “*sprite*” “*changeling*”(JE 274)のようにロチェスターから呼ばれ、いたずらものの風変わりな妖精というイメージを与えられている。こうしたニックネームをヒントとして、ディケンズがエスタのニックネームを作り出したという可能性はある。それならば、ルーシーとエスタのニックネームの類似の背後

には、ディケンズが *JE* から示唆を得て思いついた着想を、シャーロットがさらに発展させた、という相互関係を読み取ることもできる。

ただし、エスタとルーシーのニックネームが似ているとはいえ、ニックネームを与える側の人物の重みが違うことにも注意したい。エスタのニックネームはジャンディスから与えられているため、権威や拘束力をもっている。一方、ルーシーにニックネームを与える人物は浅薄なジネヴラであり、ルーシーがニックネームの拘束力から解放される余地ははるかに大きい。ここでも先行作品の部分的な模倣と変更が見られ、シャーロットのディケンズへの対抗心が潜在していると思われる。

### III Vashti vs. Esther

『ジェイン・エア』『荒涼館』『ヴィレット』という、3つの作品がすべて旧約聖書 Esther 記と関連があることは注目に値する。エステル記にはワシュティ (Vashti) とエステル (Esther)<sup>16</sup>という二人の王妃がでてくる。ワシュティは宴席に姿を現し、その美しさを見せるよう王に命じられるが拒絶する。このため王の怒りを買ってワシュティは追放され、代わりにエステルが王妃の座を占める。シャーロットの創造したヒロインが反逆の王妃ワシュティに似ており、ディケンズのヒロインがエステルに近いということを論じ、両作家の女性観の違いや対抗意識を考察したい。

まず *JE* では、ジェインがソーンフィールド屋敷にガヴァネスとして雇われ、その屋敷の主人ロチェスターから、ある日お茶の席にやってきて話し相手をするように命じられる。このときロチェスターは次のようにジェインに言う。“I know what my aim is, what my motives are; and at this moment I pass a law, unalterable as that of the Medes and Persians, that both are right.”(*JE* 137)

このセリフは、エステル記第1章19節と関係がある。

Therefore, if it pleases the king, let him a royal decree and let it be written in the laws of Persia and Media, which cannot be replaced, that Vashti is never again to enter the presence of King Xerxes. Also let the king give her royal position to someone else who is better than she. (Esther 1:19)<sup>17</sup>

上記の二つの引用を比べると、王の命令に背いて追放されたワシュティとはロチェスターの妻であるバーサ (Bertha) に対応し、ワシュティに替

わって新たに王妃になる女性とはジェインに対応しているようだ。少なくともロチェスターの頭の中にはそういう考えがあったことが暗示されている。しかしジェインは、ロチェスターの話聞き“*That sounds a dangerous maxim, sir; because one can see at once that it is liable to abuse*”(JE 137)と言って彼を諷めている。このときジェインは自分で気づかないうちに、ロチェスターが犯そうとしている重婚の罪を非難してもいるのである。

その後、ロチェスターとの結婚式を挙げようとするまさにその時、ロチェスターにバーサという妻がいることをジェインは知る。この発覚によって、ジェインとロチェスターの関係が、実は対等なものではなかったということがはっきりし、ジェインはソーンフィールド屋敷から逃げ出す。こうしたジェインの行動から、ジェインはエステルよりも反逆者ワシュティに近いことがわかる。

次に *BH* とエステル記との関連を考察したい。ヒロインの名前がエスタであることが、王妃エステルの役割や性格を受け継いでいることを象徴している。とりわけエスタと後見人ジャーディスの関係が、エステルと後見人モルデカイとの関係と対応していることは注意を引く。王妃エステルの成功は、モルデカイの助言に従い行動したことによるが、エスタもまたジャーディスと協力しながら、制度悪の犠牲者たちを救おうとする。このように、王妃エステルの性格と役割をエスタに与えることで、反逆的なワシュティの要素をもつジェインとの違いが際立つものとなっている。

それでは、*VL* ではエステル記に反応している箇所があるだろうか。第23章に「ワシュティ」という章が設けられていることは、注目に値する。“*the shadow of a royal Vashti*”(VL 257)と表現される舞台女優について次のような描写がなされている。

*Suffering had struck that stage empress; and she stood before her audience neither yielding to, nor enduring, nor in finite measure, resenting it: she stood locked in struggle, rigid in resistance. (VL 258)*

ここでは、「ワシュティ」が邪悪であるが力強く、魅力的な反逆者として描かれている。この「闘争」し「抵抗」する姿とはシャーロットの作り出したヒロインたちの姿でもある。*BH* のエスタには決してないであろう、反逆するものの苦悩を芸術にまで昇華させ、“*Death*”(VL 258)と同じくらい純粋なものとして謳いあげている。



このように、シャーロットとディケンズの女性観の違いは、聖書に対する反応の仕方についても大きな違いとなって現れている。両作家がエステル記についての全く異なる解釈を示していることで、互いの先行作品へ挑んでいるのだとも考えられよう。

#### IV Jane の饒舌、Esther の沈黙/饒舌、Lucy の沈黙

次に、3人のヒロインの語りの特徴を比較して互いの類似点と相違点を探り、作品間のつながりを考察する。まずジェインは、自分の心理について語る時、率直であり感情を素直に表現している。ソーンフィールド屋敷でパーティが開かれ、イングラム嬢(Miss Ingram)とロチェスターの仲睦まじい様子を目のあたりにする時でも、ジェインは“I have told you reader, that I had learnt to love Mr. Rochester: I could not unlove him now, merely because I found that he had ceased to notice me ....”(JE 185)のように、あふれんばかりの恋愛感情を語っている。

こうしたジェインの語りを次のエスタの語りと比較したい。

I have omitted to mention in its place, that there was some one else at the family dinner party. It was not a lady. It was a gentleman. It was a gentleman of a dark complexion – a young surgeon. (BH 233)

“some one else”とはエスタが好きになり最後に結婚するウッドコート(Woodcourt)であり、名前も明かされていない。先ほどの率直なジェインの語りとは対照的に、エスタの内気な面を強調するための演出であろうか。しかしながら、“I have omitted to mention...”と告げることによって、実はウッドコートのことが気になってしかたがなかった、と告白しているようなものだ。これは「沈黙」というよりも、黙っていたということをおぼろげに話す「饒舌」な語りであるとも言えよう。

さて、VLのルーシーの語りも沈黙の多いことに気づかされるが、エスタの沈黙とは異なることを論じたい。若い医師ドクター・ジョン(Doctor John)がルーシーのゴッドマザー、ミセス・ブレトン(Mrs. Bretton)の息子グレアム(Graham)であることをルーシーは何ヶ月も黙っている。黙っていた理由についてルーシーは次のように説明している。

“To say anything on the subject, to hint at my discovery, had not suited my habits of thought, or assimilated with my system of feeling. On the contrary, I had preferred to keep the matter to myself.”(VL 175)

発見した事実を胸に秘めておく方が気に入っていたというルーシーの説明は、彼女の沈黙が周囲の理解を拒絶する類のものであることを暗示している。ギルバートとグーバー(Gilbert and Guber)は「独房監禁の状態に置かれ内的な混乱や狂気を経験したことがあるものは黙っているほうが賢いとルーシーが考えている」<sup>18</sup>からという説明を与えている。さらにエスタのウッドコートに対する気持ちに比べて、ルーシーのドクター・ジョンへの気持ちは「はるかに曖昧」<sup>19</sup>であり、複雑な感情を簡単に言語化することなどできない、という主張も窺えよう。

このように、3人のヒロインの語り方は、ジェインの「率直さ」とエスタの「内気さ」のように全く対照的と思われる場合もあれば、エスタとルーシーの「沈黙」のように共通点があってもその動機が異なっている場合もある。さらに別の例も検討したい。

ロチェスターとともに果樹園の小道を散歩しているとき、彼はジェインに花を渡す。

“Jane, will you have a flower?”

He gathered a half-blown rose, the first on the bush, and offered it to me.

“Thank you, sir.”(JE 216)

この箇所を、次のBH第17章からの引用と比較したい。ウッドコートが旅立つ前にエスタに花束を残していくが、それは次のような形で述べられている。

At last, when she [Caddy] was going, she took me [Esther] into my room, and put them [the flowers] in my dress.

‘For me?’ said I, surprised.

‘For you,’ said Caddy, with a kiss. ‘They were left behind by Somebody.’(BH 294)

花束を置き忘れたひとの名前は明かされず、キャディの口を借りて“Somebody”と表現されているだけである。この引用の直後、キャディの説明から“Somebody”とは旅に発った医師、ウッドコートであるとのほめかされる。ウッドコートからの花束をドライフラワーにして大切に保管していたとエスタが告白するのは第36章になってからである。エスタにとって「隠すこととごまかすこと」は、「女らしくない」と考えられる行為・思

考・感情を巧みに隠蔽するための戦略でもあろう<sup>20</sup>。感情を隠すことで「慎ましい女性」を演じようとしているエスタは、自分の感情を素直に表現しているジェインとは対照的である。

さて、ルーシーの場合はどうであろうか。第13章からの次の引用では、ルーシーも白すみれの花束の贈り主の正体を明かしていない。

...a certain little bunch of white violets that had once been silently presented to me [Lucy] by a stranger (a stranger to me, for we had never exchanged words), and which I had dried and kept for its sweet perfume between the folds of my best dress, lay there unstirred;...(VL 119)

名前を明かさず“a stranger”と述べている理由を、“we had never exchanged words”と説明している。これは、エスタが恥じらいを装ってわざとウッドコートの名前を隠しているのとは違う。しかし、第31章になるまで贈り主がポール (Paul) であることを黙っているのは不自然であろう。ドクター・ジョンへの執着心を断ち切る以前、ルーシーがポールに抱いていた感情の性質を知る鍵になりそうな箇所であるが、ルーシーはこの点を明確にしていない。

このように、3人のヒロインの語りは独自の個性と魅力をもっているが、各々が互いに独立して存在しているのではない。先行作品の語りの特徴の模倣と変更という操作が垣間見え、「同化と批判の混合」<sup>21</sup>となっており、両作家の間に潜んでいた対抗意識が窺える。

シャーロットは、実生活では時にはガヴァネスとして生活の資を稼ぎ、牧師の父親や夫に奉仕するというように、苦勞の多い、自己犠牲的なヴィクトリア朝女性の典型であった。それに対して、ディケンズは大成功を収めたヴィクトリア朝中産階級の都会的男性の典型であり、両作家は対照的であるとも言えよう<sup>22</sup>。しかしながら、作品を書くという場では、地方の周縁的存在であるシャーロットが、大作家ディケンズに対してペンを使い善戦している。書くという土俵の上では、男女の区別にかかわらず対等に戦うことができる、ということをシャーロットは示しているのである。

## V 2人の *Mistresses* と1人の *Directrice*

*JE* では最後にジェインはロチェスターの元へ戻り、“I am my own mistress”(JE 435)と言って自分の思い通りの生き方ができると宣言する。

一方、*BH*の最終章ではエスタが“the mistress of Bleak House”(BH 932)すなわち「荒涼館の主婦」となったと語られる。このように“mistress”という言葉の使い方にも、ヒロインの生き方の違いが表れているようだ。ジェインは自分の自由意志を最も尊重し、エスタは「家庭の天使」の具現となり物語は締めくくられている<sup>23</sup>。

ディケンズは流行作家としても雑誌の編集者としても、ベストセラー小説がいかにより多くの読者に影響を与え、社会を変革する力を持ち得るかを知っていたはずである。*JE*の大成功によって多くの女性読者の意識が変わり「解放」や「独立」に目覚めることに、彼が不安を抱いたということは推測できる。事実 1850 年以降、社会における女性の地位を改善するための運動が組織化され始めた<sup>24</sup>。その中には、ガヴァネスの地位を向上させるという動きもあった。エスタはガヴァネスになるための教育を受けながら、一度もガヴァネスとして生活の資をかせぐということがなかったのも、大きな意味があるように思われる。

一方、ルーシーは“Directrice”(VL 486)つまり女学校の校長として経済的な独立を果たすが、彼女を見守り学校経営を手助けしたポールの生死は曖昧にされたまま物語は幕を閉じる<sup>25</sup>。ルーシーにとってポールは愛情深い庇護者であると同時に、彼女の独立を脅かす存在でもある。VL の曖昧な終わり方は、ルーシーのポールに対する矛盾した感情とも関連するのだろう。ヴィクトリア朝中期、男性と共存しながら女性が自立することの難しさをも物語っている。

#### 註

<sup>1</sup> *Jane Eyre, Bleak House, Villette* の出版時期については下記の略年表を参照のこと。

1847 年	<i>Jane Eyre</i> 出版される。
1852 年 2 月	<i>Bleak House</i> 第 4 章まで出版される。
8 月	<i>Villette</i> 執筆が軌道に乗り始める。 <i>Bleak House</i> 第 19 章まで出版される。
1852 年 11 月	<i>Villette</i> の執筆完成。 <i>Bleak House</i> 第 29 章まで出版される。
1853 年 1 月	<i>Villette</i> 出版される。 <i>Bleak House</i> 第 39 章以降が執筆されようとする。

<sup>2</sup> たとえば *Punch*, xxi (1851),189. ブルーマーをはいた女性が夫にピアノの練習を勧めている挿絵によって、男女の役割の逆転が戯画化されている。ブルーマーをめぐる『パンチ』の反応については、富山太佳夫『ポパイの影に』(東京：みすず書房、1996) 41-75 頁を参照。

- <sup>3</sup> 1855年にWilliam D. Ticknorに宛てた手紙の中の言葉。Fred L. Pattee, *The Feminine Fifties* (New York: Appleton-Century Co., 1940) 110から引用。
- <sup>4</sup> 以下本論においてBHと簡略し、このテキストからの引用はBHの記号とともにページ数を示す。なお、テキストはCharles Dickens, *Bleak House* (Harmondsworth: Penguin Books, 1971)を使用。
- <sup>5</sup> 以下本論においてJEと簡略し、このテキストからの引用はJEの記号とともにページ数を示す。テキストはCharlotte Brontë, *Jane Eyre* (Oxford: Oxford University Press, 2000)を使用。
- <sup>6</sup> 以下本論においてVLと簡略し、このテキストからの引用はVLの記号とともにページ数を示す。テキストはCharlotte Brontë, *Villette* (Oxford: Oxford University Press, 1984)を使用。
- <sup>7</sup> アクロイドによれば、ディケンズの邸宅であるギャズヒル・プレイス(Gad's Hill Place)で、1858年にディケンズが発言し、その直後だれかが記憶からメモしたものが残っているらしい。原文は“Dickens had not read *Jane Eyre* and said he never would as he disapproved of the whole school”となっている。Peter Ackroyd, *Dickens* (London: A Minerva Paperback, 1991) 885.
- <sup>8</sup> Ellen Moers, “*Bleak House: The Agitating Women*,” *The Dickensian* (1973): 22.
- <sup>9</sup> Susan Shatto, *The Companion to Bleak House* (London: Unwin Hyman, 1988) 7, 45-46, 47, 225.
- <sup>10</sup> Anny Sadrin, “Charlotte Dickens: The Female Narrative of *Bleak House*,” *Dickens Quarterly* (Louisville, Ken) 9:2, June 1992, 48.
- <sup>11</sup> Letter to George Smith, 11 Mar. 1852, in *The Brontës: Their Lives, Friendships and Correspondence in Four Volumes*, The Shakespeare Head Bronte, ed. Thomas James Wise and John Alexander Symington (Oxford: Shakespeare Head Press, 1932) III, 322. 以下、本書からの引用はSHBと記す。
- <sup>12</sup> Letter to W.S. Williams, 6 Nov. 1852, SHB, IV, 18.
- <sup>13</sup> Jean Frantz Blackall, “A Suggestive Book for Charlotte Brontë?,” *Journal of English and Germanic Philology*, 76 (1977), 382-383.
- <sup>14</sup> Blackall 372-374.
- <sup>15</sup> William Axton, “Esther’s Nicknames: A Study in Relevance,” *Dickensian* 62 (1966): 159-160.
- <sup>16</sup> 混乱を避けるため、BHのEstherはエスタと表記し、聖書Esther記のEstherはエステルと表記する。
- <sup>17</sup> *The Learning Bible* (New York: American Bible Society, 2003)の英語訳を参照。
- <sup>18</sup> Sandra Gilbert and Susan Guber, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven: Yale University Press, 1979) 419.
- <sup>19</sup> Jeremy Tambling, *Confession: Sexuality, Sin, the Subject* (Manchester: Manchester University Press, 1990) 141.
- <sup>20</sup> Suzanne Graver, “Writing in a ‘Womanly’ Way and the Double Vision of *Bleak House*,” *Dickens Quarterly*, 4 (1987), 3.
- <sup>21</sup> Sander L Gilman, *Nietzschean Parody: An Introduction to Reading Nietzsche* (Aurora: The Davies Group Publishers, 2001) 52.
- <sup>22</sup> Robert Newsom, “*Villette* and *Bleak House*: Authorizing Woman,” *Nineteenth-Century Literature*, 46, (1991), 55.
- <sup>23</sup> エスタが完全に「家庭の天使」像の枠組みに収まるのかという点については

---

まだ再考の余地がある。この点については第3章でさらに深く論じるつもりである。

<sup>24</sup>1850年から1870年の間になされた女性の地位改善の試みは、数の上でも重要さの点でも急速に伸びた。詳しくは、バンクス夫妻（河村貞枝訳）『ヴィクトリア時代の女性たち—フェミニズムと家族計画』（東京：創文社、2002）40-57頁を参照。

<sup>25</sup>玉井暁氏は、*VL*の二重の結末が結婚と死という二つの可能性を同時に孕んでいるがゆえに、テキストに「多義的なダイナミズム」を与えていることを論じている。『ブロンテ姉妹を学ぶ人のために』（京都：世界思想社、2005）211-228を参照。

## 第2章

### 『荒涼館』における手紙と女性

#### 序

ディケンズ中期の大作『荒涼館』(*Bleak House* 1853)は、エドモンド・ウィルソン(Edmund Wilson)が述べているように「社会的寓話」(a social fable)であり「探偵小説」としても読むことができる<sup>1</sup>。『荒涼館』は全知の語り手が語る部分とエスタ(Esther Summerson)が一人称で語る部分から構成されており、ミステリーのプロットは主として全知の語り手に織り込まれている。その中心はレスタ卿(Sir Leicester)の奥方レディ・デッドロック(Lady Dedlock)の過去の秘密がいかに暴かれて行くか、ということにある。謎解きの過程ではレディ・デッドロックが昔の恋人であるホードン大佐(Captain Hawdon)に宛てて書いた手紙が重要な役目を果たしている。手紙が人から人の手へ渡り、手紙の所有者は力を手にする一方で手紙に呪縛された存在となるという筋書きは、ポウ(Edgar Allan Poe)の「盗まれた手紙」("The Purloined Letter" 1845)のプロットを思わせる。両作品を比較検討し、『荒涼館』の全知の語り手の部分が探偵小説の原型とも言える「盗まれた手紙」と同様の構造を内包することを証明し、『荒涼館』が構造上も「探偵小説」のジャンルに入ることを論じたい。

さらに、『荒涼館』と「盗まれた手紙」との相違点についても考察する。両作品の違いは結末に顕著に表れており、レディ・デッドロックの手紙は書いた本人のみならずレスタ卿やその一族を破滅へ至らしめるほどの威力を発揮する。事件がスムーズに解決し、高貴な女性をスキャンダルから守った「盗まれた手紙」とは違う。両作品の相違点から、『荒涼館』における手紙と女性のエネルギーとの関係についても論じたい。

#### I 『荒涼館』と「盗まれた手紙」の関連性

ヴァン・ボヘーメン・サーフ(Christine van Boheemen-Saaf)によれば、ディケンズは1842年にフィラデルフィアでポウに会い『グロテスクとアラベスクの物語』(*Tales of the Grotesque and Arabesque*)のためにイギリスの出版社を見つけることを約束したという<sup>2</sup>。「盗まれた手紙」が出版されたのはこの会合の後であるが、その後もディケンズはずっとポウと連絡を取り合っており、「盗まれた手紙」を読んでいないということはありません。すなわち、ディケンズが「盗

まれた手紙」から影響を受けた可能性が高く、『荒涼館』と「盗まれた手紙」に共通性が見出されるのも不思議なことではない。

まず両作品の共通点である手紙の所有者の交替から考察する。『荒涼館』ではレディ・デッドロックの書いた手紙が、クルック(Krook)からタルキングホーン(Tulkinghorn)へ、タルキングホーンからバケット警部(Inspector Bucket)へと所有者が交替する。最初の所有者クルックは「自然発火現象」(Spontaneous Combustion)によって焼死し、次の所有者タルキングホーンは一時的にレディ・デッドロックに対して優位に立つことができるが、結局彼がスパイとして雇っていたフランス女オルタンス(Hortense)によって射殺される。

一方「盗まれた手紙」では、問題の手紙は「さる高貴な方」から「D大臣」、「D大臣」からデュパン(Dupin)へと手紙の所有者が交替する。警視総監が手紙の影響力について次のように説明する。

[T]he disclosure of the document to a third person, who shall be nameless, would bring in question the honor of a personage of most exalted station; and this fact gives the holder of the document an ascendancy over the illustrious personage whose honor and peace are so jeopardized.<sup>4</sup>

すなわち、手紙は二つの効果をもっている。一つは、手紙の内容が暴露されることによって「さる高貴な方」の名誉と安全が危険にさらされるということ。二つ目は手紙を所有する者が「さる高貴な方」に対して優位に立つことができるという点である。こうした二点が『荒涼館』でレディ・デッドロックの書いた手紙が有する影響力と同様のものであることは興味深い。

## II 「盗まれた手紙」と精神分析理論

ラカン(Jacques Lacan)による「盗まれた手紙」分析は、問題の3者すなわち「さる高貴な方」—ラカンに従えば「王妃」<sup>5</sup>—と D 大臣そしてデュパンとの関係を考察する上で有益である。ラカンは「盗まれた手紙」を「第一場面」と「第二場面」とに分割し要約している<sup>6</sup>。まず、王宮の私室で演じられる「第一場面」では、「王妃」が一人でいるときある手紙を受け取るが、「王」の入室により困惑する。王妃は机の上に手紙を開いたままにしておくが、宛名のある方が上になり内容はわからないままになっており、手紙は王の注意を引かない。この時 D 大臣が入室し、彼の山猫のように鋭



いまなぎしから手紙は逃れることができない。大臣は問題の手紙とほぼ同じ外観の手紙を取り出し、それを読むふりをして問題の手紙の横に置く。そして少しおしゃべりした後、問題の手紙に手を伸ばす。王妃はそれに気づいていたが、王の注意を引くのを恐れ、何もできない。

「第二場面」は、大臣の事務室である。大臣がしばしば夜中に家を留守にするのを利用して警察は頻繁にここに通り、邸宅とその周辺を徹底的に探し回るが、手紙を見つけることができない。そこでデュパンが大臣の家に行くが、手紙を探しているのを大臣に悟られぬよう緑色の眼鏡をかけている。デュパンは部屋の中を物色し、暖炉のマントルピースの真ん中につるされた紙製の紙差しの箱の中にあるしわだらけの手紙に気づき、それが問題の手紙であると確信する。その放置された手紙は、外観が目的の手紙とは正反対であったが、大きさは全く同じであったからである。

デュパンは故意に嗅ぎ煙草入れを忘れて行き、その翌日、問題の手紙と同じ外観の手紙を携え煙草入れを取りに行く。買収しておいた男が街頭で打った空砲の音を聞きつけた大臣が窓の方へ行ったすきに、デュパンは手紙を奪いにせの手紙を紙差しに入れて大臣の家を去る<sup>7</sup>。

さて、今述べた二つの場面において見られる三角関係をラカンは次のように分析している。

**The first is a glance that sees nothing: the King and the police.**

**The second, a glance which sees that the first sees nothing and deludes itself as to the secrecy of what it hides: the Queen, then the Minister.**

**The third sees that the first two glances leave what should be hidden exposed to whoever would seize it: the Minister, and finally Dupin.**

第一は何も見ないまなぎしである—王であり警察である。

第二は、第一のまなぎしが何も見ていないのを見て、第二の隠しているものが覆われているのを見て、と思い込むまなぎしである。これは、王妃でありまた大臣である。

第三は、以上二つのまなぎしによって、その二つのまなぎしがものを横取りしようとしている人間に対して隠すべきものを剥き出しにしているのを見て、まなぎしである。これは大臣であり、最後にデュパンである。<sup>8</sup>

さらにラカンはこの関係を三匹のダチョウにたとえている。つまり二匹目のダチョウは、一匹目が頭を砂の中に突っ込んでいるので自分は見られていないと信じているが、実は三匹目が二匹目の背中を静かにむしっている、

という三すくみの関係である<sup>9</sup>。この関係をラカンが「相互主観的な複合」(the intersubjective complex)と読んでいる<sup>10</sup>。

### Ⅲ 『荒涼館』における手紙の循環と三すくみの関係

これまで見てきた三すくみの関係は『荒涼館』でも見られる。場面は、デッドロック家のロンドンの屋敷である。レディ・デッドロックとレスタ卿の目の前で、法律顧問のタルキングホーンが訴訟に関する書類を読んでいる。偶然、机上の書類を見たレディ・デッドロックは衝動的に尋ねる。“Who copied that?”<sup>11</sup>タルキングホーンは彼女の常ならぬ口調に驚くが、レスタ卿はうたた寝をしていて何が起こったのか気づかない。やがてレディ・デッドロックは気分が悪くなり退室する。レスタ卿は悪天候ゆえに彼女は体調が悪いのだというくらいにしか考えないが、タルキングホーンは彼女の挙動に不審の念を抱き問題の書類を写した代書人の身元を確認すべく調査を開始する。

この場面で三すくみの関係が形成されている。つまり、第一の視線はレスタ卿であり彼は何も見ていない。第二はレディ・デッドロックであり、彼女はレスタ卿が何も見ていないのを見て、秘密は隠れたままになっていると信じている。第三はタルキングホーン。彼は、誰であろうと秘密を知ろうとする者に対して、最初の二人によって秘密がさらけ出されるがままに放置されているのを見ているのである。

さてその秘密とは、例の代書人の身元にかかわっている。彼の本名はホードンでありレディ・デッドロックの昔の恋人である。公式には彼は溺死したものと誤って報告され、ネモ(Nemo)という偽名を使って生きていたが、そうとは知らないレディ・デッドロックは彼の筆跡を見て衝撃を受けたのだ。結局、ネモはクルックの下宿で死体となり発見される。あとに残されたのは一束の古い手紙のみであり、その手紙こそレディ・デッドロックがその昔ネモに書いたものなのであった。

この「手紙」は欲望の対象となり、その循環が数々のトラブルを引き起こす。ネモの死後、家主のクルックが手紙を自分のものとして所有する。ガッピー(Guppy)はその手紙を奪うために、友人のジョブリング(Jobling)をウィーヴル(Weevle)という偽名の下に、かつてネモの住んでいた部屋に住まわせクルックを見張らせる。ジョブリングの報告からクルックが文字の一つ一つを目で見て写し取ることはできても、意味を読み取ることはで

きないことがわかる。クルックは手紙を読んでもらうためにジョブリングに手紙を手渡す約束をしているが、ガッピーはにせの手紙の束をクルックのもっている手紙とすりかえるつもりでいる。ここでガッピーのセリフを引用する。

**I tell you what. The first thing to be done is, to make another packet, like the real one; so that, if he should ask to see the real one while it's in my possession, you can show him the dummy. (506)**

にせものを本物とすりかえるというガッピーの企みは、「盗まれた手紙」で大臣やデュパンが使った手口と同じものである。「盗まれた手紙」では、手紙をにせものとすりかえられたと気づかない大臣が、いずれ破滅することが示唆されている。

しかしながら、『荒涼館』では手紙のすり替えを待たずしてクルック自身が勝手に自滅してしまい、ガッピーの企みは頓挫してしまう。手紙を受け取る約束の晩、クルックの肉体は「自然発火」を起こすのである。「自然発火」は邪悪な肉体の中の腐った体液(“the corrupted humours of the vicious body itself”)(512)によって生じるものとされ、不正を行うあらゆる地位の役人と同じ死をクルックは遂げたのだという語り手の説明が入り、ここでは「社会的寓話」としての『荒涼館』の性格が前面に押し出されている。そのため「探偵小説」としての謎解きのプロットは一時中断させられ、手紙の行方もしばらくわからなくなる。

しかし、クルックの死後彼の親戚であると称しスモールウィード(Smallweed)家の人々がクルックの家にやって来て、紙くずを捜し始める。タルキングホーンがいつのまにかスモールウィード老人の顧問弁護士となっており、紙くずの中からスモールウィードが発見した手紙は結局タルキングホーンの手に落ちる。

かくして、レディ・デッドロックの秘密を握り彼女に対して優位に立ったタルキングホーンは、レスタ卿や彼の親戚連中、そしてレディ・デッドロックのいる前で、他の誰かのゴシップであるように装いつつ、レディ・デッドロックの話をする。

**Now this lady preserved a secret under all her greatness, which she had preserved for many years. In fact, she had early in life been engaged to marry a young rake – he was a captain in the army – nothing connected**

with whom came to any good. She never did marry him, but she gave birth to a child of which he was the father. (629)

言うまでもなく“this lady”とはレディ・デッドロックであり、彼女と婚約していた“a captain in the army”とはホードン大佐、生まれた子供とはエスタ(Esther Summerson)であることをほのめかしている。自分が秘密を握っていることを暗に示し、レディ・デッドロックを脅しているのだ。

この後、タルキングホーンは彼の部屋でレディ・デッドロックと話し合いの場を持ち、彼女の過去のことをしばらくは誰にも言わないでおくと告げる。レディ・デッドロックはタルキングホーンの意のままになって生き続けなくてはならないということを知り、このスキャンダルがメイドのローザ(Rosa)に害を及ぼすのではないかと恐れ彼女に屋敷を去らせる。このレディ・デッドロックの振る舞いを、タルキングホーンは“a violation of our agreement”(715)と受け取り、次のように警告する。

Our agreement is broken. A lady of your sense and strength of character will be prepared for my now declaring it void, and taking my own course. (716)

「自由な判断に従い行動する」(“taking my own course”)と言いつつ、具体的にどうするかということにははっきり説明していない。まるでレディ・デッドロックを宙吊り状態にして苦しめようとしているかのようだ。さらに、彼は、いつレスタ卿に秘密を打ち明けるのかということについても明確な答えを与えるのを避けている。

All things considered, I had better decline answering that question, Lady Dedlock. If I were to say I don't know when, exactly, you would not believe me, and it would answer no purpose. It may be tomorrow. I would rather say no more. You are prepared, and I hold out no expectations which circumstance might fail to justify. I wish you good evening. (717)

なぜタルキングホーンは、このように曖昧な答えしか与えないのだろうか。レディ・デッドロックにゆっくりと苦痛を与え彼女に対する自分の優位を確かめたいということもあるかもしれない。それと同時に手紙が彼に与えている影響についても考察したい。

ここで再び「盗まれた手紙」に戻り、大臣とタルキングホーンの態度を

比較する。大臣も彼が所有する手紙を、実際には決して使おうとはせず、このことについてラカンが次のような説明を与えている。

...it is clear that if the use of the letter, independent of its meaning, is obligatory for the Minister, its use for ends of power can only be potential, since it cannot become actual without vanishing in the process....The ascendancy which the Minister derives from the situation is thus not a function of the letter, but, whether he knows it or not, of the role it constitutes for him.

手紙の意味とは無関係に、手紙を使用することが、大臣にとって義務的なものであるとすれば、支配力を目的としたこの使用法は実行に移した場合たちどころにその効力が消えるものであるから、あくまでも潜勢的な性質をもっているのは明らかである・・・

大臣が状況から得ている支配力は、従って、手紙に起因しているのではなくて、彼がそのことを知ろうと知るまいと、手紙が大臣に与えている役割に起因しているのだ。<sup>12</sup>

この説明はタルキングホーンに適用できよう。タルキングホーンが力を行使するという目的のために手紙を使うや否や手紙の効力は消え去ってしまうのである。それゆえ、彼ができるのは秘密をレスタ卿に打ち明けるという意図をほのめかし、レディ・デッドロックを不安な宙吊り状態にしておくことなのだ。

タルキングホーンは、長年忠実な法律顧問としてレスタ卿に仕えてきた身である。彼が秘密を暴露することでどのような結果が引き起こされるか予想もつかない。レディ・デッドロックがデッドロック一族から追放されるかもしれないし、あるいはタルキングホーンの行いがレスタ卿の怒りを買って、タルキングホーン自身が今の安定した地位を失うかもしれないのだ。つまり「手紙が構成している矛盾と醜聞の記号」<sup>13</sup>が重大であるがゆえに、タルキングホーンは決定的な行動を取ることができなくなっている。かくして「手紙」がタルキングホーンにある役割を与え、彼の行動を規制しているのである。すなわち「所有者」が「所有物」によって支配されているのだとも言えよう。

結局、タルキングホーンは帰宅後オルタンスに射殺されてしまう。タルキングホーン(Tulkinghorn)の名前は“king” “horn”を含むように彼にファリック(phallic)な力が与えられていることが示唆されている。その彼が、女性であり外国人であるという周縁的な登場人物の砲弾に倒れるということは重要な意味をもつ。一時的にせよ女性の力によって男性中心主義

(phallocentrism)が覆される瞬間である。さらにタルキングホーンは法律を生業とし言葉や論理を操って生きて来た人間であるが、それがオルタンスの熱情のもとに一撃にして破滅させられる。ここでは熱情がロジックを上回り、ロゴス中心主義が疑問に付されている。しかしながら、オルタンスはバケット警部の登場によってその力を抑え込まれてしまう。

バケット警部はタルキングホーン殺人事件の捜査を進める。バケットの説明によれば、殺人事件の起こった晩にタルキングホーンを訪れた者が三人いた。それはオルタンスとタルキングホーンに憤りを抱いている射撃場主のジョージ(George)、そしてレディ・デッドロックである。

レディ・デッドロックは階段でジョージとすれ違い、そのことに気づいていたが、ジョージは“I saw a shape so like Miss Summerson’s go by me in the dark”(766)と言うだけでその女性がレディ・デッドロックだったとは気づかない。さらに、オルタンスは階段の上方からレディ・デッドロックを見ていたのであり、三人は極めてお互いに近い位置にいたのである。ここにおいて、三すくみの関係が再度見出される。すなわち第一の視線はジョージであり、彼はレディ・デッドロックの正体に気づかない。第二はレディ・デッドロックであり、彼女はジョージが彼女の正体に気づいていないと知り、彼女のひそかな訪問が誰の注意も引いていないと信じる。さて、第三はオルタンス。彼女はレディ・デッドロックの秘密の行動がむき出しになっているのを見ており、レディ・デッドロックに殺人の罪を着せようと決意する。

オルタンスは、LADY DEDLOCK と書いた手紙をバケット警部に送り、さらにレスタ卿には LADY DEDLOCK, MURDERESS と書いた手紙を送る。ところが、オルタンスはバケット警部の家に下宿しており、バケットの妻であるバケット夫人によって見張られていた。もちろんこれらの手紙がすべてオルタンスによって書かれているのも、バケット夫人が見ていたのである。ここにおいてオルタンスは、以前レディ・デッドロックが占めていた位置である三すくみの二列目に来ることとなる。かくしてバケット警部はオルタンスという真犯人を挙げ、レスタ卿からの懸賞金百ギニーはバケットのポケットに入る。

この懸賞金の問題は注目に値する。「盗まれた手紙」の中でも、デュパンは5万フランの報酬と引き換えに、見つけた手紙を警視総監に渡している。ここで、どのような方法でデュパンが「手紙の象徴的回路」<sup>14</sup>から逃

れることができるかという問題に関するラカンの主張に注意を向けたい。ラカンに従えば、金は「どのような意味作用をも無化する最も破壊的な意味表現（シニフィアン）」<sup>15</sup>である。ラカンはデュパンを精神分析医にたとえている。精神分析医も意味表現（シニフィアン）を扱うのであり、その意味表現（シニフィアン）が一時的に精神分析医とともにとどまる。この意味作用を無化し、精神分析自体が意味表現（シニフィアン）の巡路から脱出するために金銭は最も効果的な方法となる<sup>16</sup>。バケットの場合も同様であり、手紙を所有したためにクルックやタルキングホーンが被った「記号の呪い」<sup>17</sup>を免れるためには、百ギニーを受け取る必要があったのである。

このように『荒涼館』にラカン理論を適用することで、手紙の移動に伴い三すくみの関係が形成され、そのたびに一番力を持つもの、すなわち三すくみの三列目に位置するものが、タルキングホーンからオルタンスそしてバケットというように交替することがわかった。こうした役割交替は「盗まれた手紙」でも見られるものであり、『荒涼館』が「盗まれた手紙」とある種の構造を共有していることが明らかになった。かくして『荒涼館』が「探偵小説」のジャンルに入ることが証明されたのである。

#### IV 『荒涼館』の手紙の行方と悲劇的結末

これまでは、主として『荒涼館』と「盗まれた手紙」との共通点に注目してきたが、この章では両作品の違いについて考察する。デリダ(Jacques Derrida)は、ラカンによる「盗まれた手紙」分析を批判している。すなわちラカンが精神分析的解釈の適用に都合がよいように「目に見えぬ枠付け」<sup>18</sup>を行っている結果、「二つの三角形をはみ出すすべてのものを除外」<sup>19</sup>してしまう可能性を指摘している。「盗まれた手紙」から間主観性に基づく三角関係が二つ取り出されたことはすでに述べたが、それ以外の要素についても考察する必要がある。同様に、『荒涼館』分析もラカン理論が適用可能な、ある一定の枠組みの中で論じてきたが、この枠を超えた部分にも目を配らなくてはならない。

手紙によってもたらされた結末は、「盗まれた手紙」と異なり『荒涼館』では悲劇的である。両作品の結末の差は、部分的にはデュパンとバケットの性格の差にも起因するであろう。二人とも「名探偵」の役目を与えられているものの、デュパンは「探偵」の仕事をいわばゲーム感覚で楽しんで

おり、バケットは社会全体の秩序の番人という役目も与えられ、当時の社会的ルールからの逸脱に対し目をつぶってられない、という面がある。そのため「盗まれた手紙」では、手紙が無事に王妃のもとにたどり着くことが暗示され、秘密は決して王のもとには伝えられない。一方『荒涼館』ではレディ・デッドロックに昔ホードンという恋人がいたこと、最近ホードンの下宿や墓地を訪れていたことなどをバケットがレスタ卿に告げる。

さらに、レスタ卿をゆすって金をせしめることをもくろんだスモールウィードが手紙についてこう述べる。“They were letters from the lodger’s sweetheart, and she signed Honoria.”(787) レスタ卿は大変な衝撃を受けるが、彼の心の中ではレディ・デッドロックに対する同情や愛情の方がまさっている。彼がほとんど口をきけない状態に陥った後も、石板に“Full Forgiveness. Find—”(820)と書いて、レディ・デッドロックを受け入れようとする。この時点で、手紙はその効力を失い行き場を失ったかに見える。すなわちバケットは少なくとも彼の力の及ぶ範囲内では、手紙を「<掟>の秩序」<sup>20</sup>に戻すのに成功したのである。

しかしながら、バケットの影響力の及ばない範囲では、手紙の破壊的な力は決して衰えることがない。しかもこの力はオルタンスの存在によってさらに強化される。ここでオルタンスがレディ・デッドロックの分身であることを論じておきたい。その理由は四つあり、一つ目は彼女の名前“Hortense”とレディ・デッドロックのファースト・ネーム“Honoria”が、“h, o, r”の三文字を共有していること、二つ目はレディ・デッドロックに変装したオルタンスは、ジョー(Jo)少年がレディ・デッドロックと間違えるほどレディ・デッドロックに似ていたこと、三つ目は性格の類似性、そして四つ目はオルタンスがレディ・デッドロックの代理人として、彼女の欲望を行動に移しているということである。たとえば、彼女をじわじわと苦しめるタルキングホーンに対してレディ・デッドロックが殺意を抱いていたことは十分推測できる。この殺意が最大値に達したとき、オルタンスは現実タルキングホーンの心臓を打ち抜いたのである。

さらにオルタンスが書いた手紙はレディ・デッドロックを死へと駆り立てる役目を果たしている。オルタンスはレディ・デッドロックに殺人の罪を着せるため、バケット、レスタ卿、そして昔からデッドロック家に仕える女中頭のラウンスウェル夫人(Mrs Rouncewell)にも手紙を送りつける。バケットとレスタ卿宛の手紙は、バケットが真犯人を割り出し、オルタンス



を逮捕した時点で効力を失う。しかしながら、ラウンスウェル夫人宛の手紙はバケットの注意を逃れる。この手紙の中には、タルキングホーンの死体発見に関する新聞記事の切抜きが入れられ、しかもその下の部分に LADY DEDLOCK, MURDERESS と書き加えられていた。ラウンスウェル夫人は、殺人の容疑で拘留されている息子ジョージを何とか救いたいという気持ちから、受け取った手紙をレディ・デッドロックに見せる。レディ・デッドロックは自分が殺人犯として疑われていると思いつむ。

加えて間の悪いことにガッピーが現れレディ・デッドロックに次のような情報を持ってくる。

I strongly suspect...that those letters I was to have brought to your Ladyship were not destroyed when I supposed they were. That if there was anything to be blown upon it is blown upon. (814)

クルックの自然発火とともに消滅したと思われていた手紙が実はまだ存在しており、スキャンダルがあればすでに密告されているという情報がガッピーによってほのめかされている。ここでは、バケットが押さえたはずの手紙が依然としてその効力をもっていることがわかる。レディ・デッドロックは秘密が暴露されたと思い、屋敷を出てホードンの墓のそばで死ぬ。このようにバケットは完全に手紙をその適切な進路へ戻すことはできず、部分的に失敗している。

かくして『荒涼館』では、レスタ卿の卒中とそれに続く言語障害、そしてレディ・デッドロックの死という悲劇を生み、円満な解決には至らなかった。こうしたバケットの部分的な失敗は、手紙が適切な進路をたどらなかったということに加えて、オルタンスの情念のように合理性だけでは捉えられないものが『荒涼館』の世界には存在するということと関連するであろう。

## 結び

『荒涼館』は、「盗まれた手紙」と同様の構造を含んでいることが証明された一方、合理的説明だけでは捉えられない部分があることがわかった。たとえば、オルタンスはレディ・デッドロックに理屈を超えた悪意を抱き、レディ・デッドロックを陥れる手紙を何通も書く。そのうち一通がバケットの注意を逃れ、恐ろしい効力を発揮する。

レディ・デッドロックは、過去の秘密が明るみになったと思い、昔の恋人ホードンの墓へ向かう。雪の中を長時間歩き回り墓の前で息絶えるという彼女の行動は、デッドロック一族の名を汚したという罪悪感だけでは説明できないものがある。おそらく彼女の中にホードンへの強い愛情が、理屈を超えてずっと生きていたのであろう。レディ・デッドロックが実の娘エスタに書いた最後の手紙の中にある“The place where I shall lie down, if I can get so far, has been often in my mind”(865)という言葉がそのことを物語っているのではないだろうか。

レディ・デッドロックを救えなかったというバケットの失敗は、彼が女性心理に疎いせいもあっただろう。レディ・デッドロックがレンガ職人の妻ジェニー(Jenny)と衣服を交換していたことに気づかず、最初のうち誤ってジェニーの後を追っていたのは、服装だけで貴婦人を見分けられるという固定観念のためでもある。このことがレディ・デッドロックの発見を遅らせ彼女を死へ至らせた。そもそも最初からレディ・デッドロックが何を求めているかが推測できたら、ホードンの墓へ先回りしていたことだろう。

タルキングホーンも有能な弁護士であるが、オルタンスに射殺されたように、『荒涼館』には不条理さがあふれている。バケットやタルキングホーンの敗因は、こうした不条理さが彼らの合理性を上回っていたということでもあろう。このように、『荒涼館』は探偵小説の要素をもちながら、探偵小説の枠組みにはまりきらない非合理的部分を併せ持ち、通常の実験を超えたものとなっている。こうした点にこそディケンズ小説のダイナミズムが存するのであり、緻密なプロットを構築する意志と、豊かな作家的想像力とがせめぎあう様子が垣間見えるようである。

---

《註》

<sup>1</sup> Edmund Wilson, “Dickens: The Two Scrooges” in *The Wound and the Bow: Seven Studies in Literature* (Athens: Ohio University Press, 1947) 31.

<sup>2</sup> Christine Van Boheemen-Saaf, “‘The Universe Makes an Indifferent Parent’: Bleak House and the Victorian Family Romance” in *Psychiatry and the Humanities, Volume 6: Interpreting Lacan*, ed. Joseph H. Smith, M.D. and William Kerrigan, Ph.D. (New Haven and London: Yale University Press, 1983) 256.

ボヘーメン・サーフによれば、19世紀に探偵小説が誕生したことは、当時の人々の科学力信仰、そして起源についての不安と関連している。ボヘーメン・サーフの『荒涼館』解釈の一部をここに紹介すると、レディ・デッドロックの秘密を探り明かそうとする父的存在としてのタルキングホーンが、新しいタイプの父的存在バケットに取って代わられることを述べ、バケットが19世紀の科学力への信仰に基づく新しいタイプのヒーローであるとしている。

他にラカン理論の影響下に『荒涼館』を分析したものとしては Katherine Cummings の“Rereading *Bleak House*: The Chronicle of a ‘Little Body’ and its Perverse Defense” in *Telling Tales: The Hysteric’s Seduction in Fiction and Theory* (Stanford: Stanford University Press, 1991)がある。カミングズは、エスタの語り矛盾した二つの観点を提供していることを述べている。一つは法と秩序の名のもとに父権社会が維持してきた「真理」に忠実であろうとし、もうひとつは女性らしさをパロディー化し父親たちを笑いものにしてしていると論じている。ただし本稿ではエスタのこうした二面性については論じていない。

<sup>3</sup> Boheemen-Saaf 256.

<sup>4</sup> Edgar Allan Poe, “The Purloined Letter” in *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe* (New York: Vintage Books, 1975) 209.

<sup>5</sup> Jacques Lacan, “Seminar on The Purloined Letter,” trans. Jeffrey Mehlman, *French Freud, Yale French Studies*, 48(1972) 41. 邦訳に関しては佐々木孝次訳「《盗まれた手紙》についてのゼミナール」(『エクリ』東京：弘文堂、1972)を参照。

<sup>6</sup> Lacan 41-42.

<sup>7</sup> Lacan 41-43.

<sup>8</sup> Lacan 44.

<sup>9</sup> Lacan 44.

<sup>10</sup> Lacan 44.

<sup>11</sup> Charles Dickens, *Bleak House* (Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1971) 61.

以下、本書からの引用は括弧内にページ数を示す。

<sup>12</sup> Lacan 63.

<sup>13</sup> Lacan 63.

<sup>14</sup> Lacan 68.

<sup>15</sup> Lacan 68.

<sup>16</sup> 若森栄樹『精神分析の空間』(東京：弘文堂、1988) 115-116.

<sup>17</sup> Lacan 61.

<sup>18</sup> Jacques Derrida, “Le Facteur de la Vérité” in *The Post Card*, trans. Allan Bass (Chicago: The Chicago University Press, 1987) 483. 邦訳に関しては、清水正・豊崎光一訳「真理の配達人」(現代思想臨時増刊号 10 巻第 3 号 1982)を参照。

ラカンはポウの作品に枠付けし単純化しているというデリダの批判に対して、Barbara Johnson はデリダもラカン批判においてラカンが明言していないことをしているかのように述べて、枠付け(“framing”罪に陥れる、はめる、の意あり)を行っている論じている。一例を挙げれば、デリダはラカンが「手紙」にファロスの特権的地位を与えていると批判しているが、実際にはラカンは「ファロス」という言葉を使っていないなどの点がある。詳しくは Barbara Johnson, “The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida” in *The Critical Difference* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1980) 110-146 を参照。

<sup>19</sup> Derrida 483.

<sup>20</sup> Lacan 69.

### 第3章

#### 『荒涼館』と『ヴィレット』

#### — エスタとルーシーが語るトラウマの物語 —

#### 序

ショシャナ・フェルマン(Shoshana Felman)は、「あらゆる女性の人生が、明らかな形にせよ暗黙裡にせよ、トラウマの物語を含んでいる」と述べ、さらに「トラウマは容易に思い出すことができないから、容易に告白することなどできない」とも論じている<sup>1</sup>。このように、トラウマと女性の語りには存在する沈黙との関連性を指摘しているのは注目に値する。ヴィクトリア朝の小説に現れる二人のヒロイン、『荒涼館』(*Bleak House*, 1852-1853)のエスタ・サマソン(Esther Summerson)と『ヴィレット』(*Villette*, 1853)のルーシー・スノウ(Lucy Snowe)は物語の語り手でありながら、あえて沈黙することで大切な情報を隠すという点が似ている。この二人のヒロインの語りとトラウマの関係について考察し、さらに二人がトラウマをどのように乗り越えたかを比較しながら論じたい。

第1章では、「家庭の天使」像の典型であるエスタを、自立する女性ルーシーと対照的にとらえ、両者の違いに焦点を当てて論じた。この章では、むしろ2人のヒロインの共通性に注意を向けて、「家庭の天使」の枠組みを逸脱したエスタのしたたかな部分や、自立した女性であるルーシーの隠された弱い部分にも目を向けてゆく。

#### I エスタとルーシーのトラウマ

まず、トラウマという語句についてその意味を確認しておく。トラウマとは「神経症を決定的にする条件となるようにみえるような、主体にとって受け入れることのできない事件」である<sup>2</sup>。二人のヒロインにとってのトラウマが何かということをもまず考えたい。

『荒涼館』のエスタは幼少期、厳しくて冷酷な養母ミス・バーバリー(Miss Barbary)に育てられている。決して笑顔を見せることのない、冷たい養母との間によそよそしい距離感を感じ、エスタは子供心に苦しんでいた。エスタにとって忘れることができないのは、誕生日に養母から言われた言葉である。「おまえの母親は、おまえの顔に泥をぬり、おまえはその母親の顔に泥をぬった」<sup>3</sup>と責められ、「いまわしい誕生日の最初から恥さらしの

身になったのだから、物の本に書いてあるとおり、他人の罪の報いが自分の頭の上に加えられないように、毎日お祈りしなさい」と、あたかもエスタが生まれたことが罪悪であるような残酷な言葉を投げつけられる。エスタの母親とは、養母の妹であり、今は准男爵レスタ卿(Sir Leicester)の奥方レディ・デッドロック(Lady Dedlock)である。レディ・デッドロックには、かつてホードン大佐(Captain Hawdon)という恋人がおり、二人が正式に結婚する前に、娘、エスタが生まれたのである。このため養母から「おまえのように暗い影をになって生まれてきた者」は「服従と克己と勤勉を身につけなくてはいけない」(BH 65)と命じられ、傷ついたエスタは自然な自己を抑圧するようになる。成長したエスタが男女間の恋愛に対して屈折した反応を示すようになるのは、こうした幼少期が影を落としているのである。

一方、『ヴィレット』のルーシーは、トラウマとなるどのようなつらい経験をしたのであろうか。ルーシーは、名付け親であるブレトン夫人(Mrs. Bretton)の家に滞在している短期間は幸せな時を過ごしていたが、その後もといた親戚の家へ戻ることになる。ブレトン家を去ってからの8年間について、ルーシーは次のように語っている。

However, it cannot be concealed that, in that case, I must somehow have fallen over-board, or that there must have been wreck at last. I too well remember a time – a long time, of cold, of danger, of contention. To this hour, when I have the nightmare, it repeats the rush and saltness of briny waves in my throat, and their icy pressure on my lungs....In fine, the ship was lost, the crew perished.<sup>4</sup>

ここでは、ルーシーがどのような苦労をしてきたかは具体的に知らされず、「難破」「海水」「氷」「乗組員の死」などに譬えて表現されているばかりである。これら一連の言葉から、「貧困」「病」「死」「孤独」といったイメージを喚起するが、実際に何が起こったのかは読者の推測に委ねられている。冒頭のフェルマンの言葉である「トラウマは容易に思い出すことができないから、容易に告白することなどできない」という主張が思い出され、ルーシーの苦悩の深さが思いやられる。さらに、「自分自身に頼る以外になかった」(VL 36)という言葉や「独立独行の努力をせねばならなくなった」(VL 36)などの表現が示唆しているように、こうした経験を通じて他人をあてにせず、一人で強く生きてゆくという姿勢ができあがったことがわ

かる。それは、自分の中にある感じやすく弱い部分を隠し通そうとする心の動きに通じるものだ。このように自然な自己を抑圧するという点で、『荒涼館』のエスタと似ている。

## II 花束の贈り主についての沈黙

エスタとルーシーという二人のヒロインのトラウマが、彼女たちの語りにどのような特徴を与えているかを考察する。彼女たちの語りにはいずれも、好きな男性について語るとき、「沈黙」や「遠まわしな言い方」が増えるという特徴がある<sup>5</sup>。このような語りは、エスタの場合、「非嫡出子であるために価値ある男性と結婚するにはふさわしくないという確信」を持ちながら、同時に「そうした確信が誤りであってほしい」とも願うという、矛盾する心理によるものだろう<sup>6</sup>。さらに、エスタにとって「隠すこととごまかすこと」は、「女らしくない」と考えられる行為・思考・感情を巧みに隠蔽するための方策であるとも解釈できる<sup>7</sup>。

『荒涼館』第 17 章で、ウッドコート(Woodcourt)が旅立つ前にエスタに花束を残していく場面が、どのように語られているかを考察したい。

At last, when she [Caddy] was going, she took me [Esther] into my room, and put them [the flowers] in my dress.  
'For me?' said I, surprised.  
'For you,' said Caddy, with a kiss. 'They were left behind by Somebody.'  
'Left behind?' (BH 294)

花束を置き忘れたひとの名前は明かさず、キャディの口を借りて「だれかさん」(Somebody)と表現されている。キャディの説明から、その「だれかさん」とは旅に立った医師ウッドコートであるとほのめかされるだけである。ウッドコートからの花束をドライフラワーにして大切に保管していたとエスタが告白するのは第 36 章になってからであり、エスタが本当の気持ちを隠していたことがわかる。そこには、自分がウッドコートにふさわしくないというエスタの恐れが伺えると同時に、「隠す」ことによって「慎ましい女らしい女性」を演じようという手段が見え隠れしているようである。エスタは本来の姿を抑圧しなくてはならない状況に置かれており、「エスタの自己が二つに分裂している」というヴァン・ボヘーメン・サーフ(Christine van Boheemen-Saaf)の指摘は的を射たものである<sup>8</sup>。

次にルーシーの場合の語りの特徴について考察したい。彼女も、白すみ

れの花束の贈り主の正体を長いあいだ明かさない。次は 13 章からの引用である。

[...] a certain little bunch of white violets that had once been silently presented to me by a stranger (a stranger to me, for we had never exchanged words), and which I had dried and kept for its sweet perfume between the folds of my best dress, lay there unstirred; [...].  
(VL 119)

「見知らぬ人」(a stranger)と述べて贈り主の名前を隠し、「言葉を交わしたことがないから、わたしにとって見知らぬ人だった」と言い訳までしている。第 31 章になって初めて送り主がポール(M. Paul Emanuel)であったことがポール自身の口から明かされる。

ここでは花束の贈り主についての沈黙の意味が、エスタとルーシーでは異なるということに注意を向けたい。エスタの沈黙が周囲のひとたちから同情や理解を得るためのものであるとすれば、ルーシーの沈黙はむしろ周囲の理解を拒絶する類のものである。ギルバートとグーバー(Sandra M. Gilbert & Susan Gubar)は、ルーシーの無口な語りについて「独房監禁の状態に置かれ内的な混乱や狂気を経験したことのあるものは黙っているほうが賢いとルーシーが考えている」<sup>9</sup>からという説明を与えているが、たとえ説明しても他者に理解されないというルーシーの諦観があるのだろう。他方、「理性」と対話する場面ではルーシーは“*But if I feel, may I never express?*”と問いかけており、それに対して「理性」が“*Never!*”と答えている。(VL 229)ルーシーの心の中では「感情」(emotion)と「理性」(reason)がせめぎあっているのであり、このように内的な葛藤に悩まされている点ではルーシーはエスタと同じ苦しみを共有しているのだとも言えよう。

### III エスタのアイデンティティ探求と制度との相克

エスタとルーシーが共有する「心理的な葛藤」という問題について考察を深めたい。エスタの場合「人形の埋葬」「病中に見た夢」「病後の顔の変化」といったアクシデントが象徴するものを探りつつ、エスタが心理的な危機をいかに切り抜けたかを見てゆきたい。

エスタが 14 歳近くなった頃、養母ミス・バーバリーが死にグリーンリーフ寄宿学校へ行くこととなる。その時大切にしていた人形ドリーを「埋葬」する。ドリーはエスタが唯一心を開いて話をするのできる友達であっ

た。「美しい肌とばら色のくちびる」をもつこの人形は「無条件にひとから愛されたい」というエスタの願望の具現であり、エスタの“selfishness”のシンボルである<sup>10</sup>。人形を埋葬することによって「自己愛」を抑圧したのだが、この「埋葬行為」は不完全なものであり、その後何度も人形のイメージがエスタに取り付く。

例を挙げれば、法律事務所の事務員ガッピーから求婚されエスタは断るが、その後精神的に混乱する。

“I was in a flutter for a little while; and felt as if an old chord had been more coarsely touched than it ever had been since the days of the dear old doll, long buried in the garden.” (BH 178)

このように埋葬された人形とは、生まれたことに罪悪感をもち恋愛にも結婚にもふさわしくないと信じているエスタの抑圧された自然な感情でもある。ガッピーの求婚という事件によって触れてはならないものに触れられたかのようにエスタは動揺する。

エスタにとってひとつの転機となるのは、伝染病にかかり苦しむ数週間である。病中、エスタは様々な幻覚や悪夢に悩まされるが、たとえば「暗い湖を渡り」「過去のあらゆる経験を向こう岸に置き去りにする」(BH 543)というイメージは、過去と決別し新しい自分に生まれ変わるという意識につながっている。病に陥って直後メイドのチャーリーにエスタは“I am blind”(BH 497)と告げるが、このように一時的に目が見えなくなることでむしろ「あるがままの世界と直面するのに必要な洞察力」<sup>11</sup>がエスタに備わるのである。このことはエスタが病中見る夢の分析からも明らかとなる。

たとえばエスタは自分が燃え上がるネックレスの一部になっているという悪夢を見るが「こんな恐ろしいものの一部になる」ことを「情けなくつらい」と感じる。(BH 544) 「ネックレス」とはジャーディス氏が“Wiglomeration”(BH 148)という表現を使って批判する社会のあり方にも通じるものだ。この表現が意味しているのは、リチャードの就職問題ひとつにしても大法官裁判所の被後見人というだけで、法律事務所から法廷弁護士、大法官とその部下まであちこちのお偉方が数珠繋ぎ式になって鼻を突っ込んでくるという、仰々しい空騒ぎであり不合理な制度である。これまでのエスタは、こうした馬鹿げた制度の犠牲者であるミス・フライトやジョー少年に同情し手助けしていたが、この病を境に制度悪や偽善を積極的



に批判する役割を与えられるのである。

こうしたエスタの役割の転換は、訴訟事件にのめりこむリチャードを説得したり、弁護士ヴォールズを批判したりするなど、社会的領域での活躍が増えることから明らかである。ヴォールズを批判するエスタの言葉に注意を向ければ、リチャードを見つめる目つきについて“as if he were looking at his prey and charming it”(BH 591)のように獲物をねらう爬虫類のように描写され、観察力の鋭さを物語っている。全財産が裁判の費用で消え訴訟は自然消滅となり、リチャードが死ぬ直前“he [Vholes] gave one gasp as if he had swallowed the last morsel of his client”(BH 924)とエスタは語り、ヴォールズが文字通りリチャードを食い物にしたのだとわかる。誤った裁判制度によって私腹を肥やす弁護士のあり方にエスタは疑問を投げかけているのだ。

このように病という経験を経て、偽善を見抜き社会を批判する役目をエスタは与えられる。さらに、エスタの顔の変化がエスタの内面に劇的な変化をもたらしたことについても考察したい。病から回復しエスタは自分の変わり果てた顔を鏡の中に見る。

“Then I put my hair aside, and looked at the reflection in the mirror, encouraged by seeing how placidly it looked at me. I was very much changed – O very, very, much.” (BH 559)

おびただしい量の頭髮に囲まれた恐ろしい顔は、何人かの批評家が示唆するようにフロイトの言う「メデューサの首」のイメージであり、見るものを石に変えてしまう<sup>12</sup>。こうした顔を最初は「手で顔を覆って逃げ出したくなる」ほど“strange”と感じるが、やがて“familiar”なものとしてエスタは受け入れる。ある意味でエスタが表面上「淑女」のようにふるまうのをやめた瞬間でもある。控えめに「女らしく」ふるまい「人から愛されるよう努力する」(BH 65)という呪縛から解放され、本来の自分に向き合う勇気を与えられたのだ。

鏡の中に自分の変わり果てた顔を見た直後、ウッドコートからもらった花束をずっとしまっておいたことをエスタは打ち明け、これから先もしまっておくことに決める。この時“I could have loved him”(BH 559) “I could have been devoted to him”(BH 559)と述べ、ウッドコートへの恋愛感情があったことを認めている。伝統的な女性像である「男性の欲望の対象」では

なくて、エスタが「自律的な欲望する主体」となっていることが示されている<sup>13</sup>。

このように本来の自己に気づきエスタの精神的な成長が見られるが、内面の葛藤が完全に解決されたのかという疑問も残っている。ジャーディス氏から「荒涼館の主婦になっていただけませんか」という手紙をもらい求婚され、エスタは再び混乱する。このときエスタは鏡の中に人形ではなく自分の分身を見るのである。

“By and by I went to my old glass. My eyes were red and swollen, and I said, ‘O Esther, Esther, can that be you!’ I am afraid the face in the glass was going to cry again at this reproach, but I held up my finger at it, and it stopped.” (BH 668)

ここでは自然な自己が現れてもすぐさま抑圧し、自分の中の葛藤とまともに向き合っていない。エスタがジャーディス氏に依存すればするほど、自然な自分を出すことが難しくなるのである。結局、エスタの本当の気持ちに気づき、エスタを救ったのはジャーディス氏であった。彼は、エスタとウッドコートが住むための家を購入し家具もそろえ、二人が結婚できるよう手助けする。

「荒涼館」の主婦となり7年が過ぎ、エスタは“The people even praise Me as the doctor’s wife”(BH 935)と語る。ここでは自分を「医者のおかみ」という役割に還元し、みなから好かれているのもすべては夫のおかげであると述べている。自己を抑圧した控えめな語り口であり、エスタが依存的立場にあることを露呈している。だが一方で、エスタの語る声は二重になっており「模範的な女性」であることに反発している部分もあり、ターヴィドロップ老人のその後について語る口調は辛らつで「淑女」にふさわしくないものだ。ターヴィドロップ老人が「相変わらず礼儀作法のお手本」を示しており、ひいきにしているピーピィに「古いフランス製の時計」を遺産として与えるつもりだが、実は「その時計は老人のものではない」(BH 934)ことまで明かして「礼儀作法のお手本」というほめ言葉がアイロニカルなものであることを暴露している。「病」「顔の劇的な変化」という経験を通じて、エスタは世の中の偽善を見抜き批判する力が与えられたのであり、その力が健在であることはこうした描写に現れている。

#### IV 修道女の幽霊とルーシーの成長

次に、『ヴィレット』のルーシーが精神的葛藤とどう対決したかを考察したい。エスタの場合は非嫡出子であるという問題が大きな影を投げかけており、それゆえに苦悩の原因が具体的でわかりやすいものであった。一方ルーシーの苦悩は、ショーウォーター(Elaine Showalter)が指摘しているように「外部からのみならず彼女の内部からも生じて」いるのである<sup>14</sup>。

「ルーシーの独房監禁は自らに課した面も一部あり、それは働いて自活したいと決意している彼女が支払わねばならぬ代価である」とも述べている<sup>15</sup>。「独房監禁」を自らに課す存在の象徴として修道女の幽霊が出現するが、その幽霊とのかかわりからルーシーの精神的な変化を見てゆく。

数百年も前、一人の修道女が生き埋めになったという伝説があり、その修道女の幽霊が何度もルーシーの前に現れる。強い感情に捕らわれた時に現れてルーシーを混乱させる。グレアムによれば「幻覚症状」であり「長期にわたる精神的葛藤の結果として生まれたもの」と診断される。(VL 249) この「修道女」が初めて姿を現すのは、ルーシーがグレアムからの手紙を夢中で読んでいるときである。「幽霊が出そうなその部屋の真ん中に、全身黒と白の姿を」ルーシーは見る。「スカートは真っ直ぐで狭くて黒」く、「頭は白い布で巻かれ、白いヴェールをかぶって」いる。(VL 245)

この「修道女」は、ギルバートとグーバーの解釈によれば「黙って従い、拘束を受け入れ、黒っぽい衣服をまとい、顔を隠し、性愛的感情をなくしてしまいたいというルーシーの欲望の投影」であり、さらに「独身女性にふさわしいとして社会的に受け入れられる生活、つまり奉仕・克己・純潔の人生を送るルーシーの姿を象徴している」<sup>16</sup>。修道女を見たルーシーは叫び声を上げ気分が悪くなり、マダムの居間へ逃げ込む。グレアムからの手紙を読む幸福感に酔いしれる一方で、そのような自分を罰するもう一人のルーシーがいたのであろう。「修道女」を見たルーシーの恐怖は、自分の中で抑圧していた自然な感情の発露に対する恐怖心でもあったのだ。

次に「修道女」に出会うのは、ルーシーがグレアムから届いた5通の手紙を埋葬したその直後である。“I stood about three yards from a tall, sable-robed, snowy-veiled woman.”(VL 297) この時ルーシーは「あなたはだれ？なぜ私のところへ来たの？」と「修道女」に話しかける。この問いかけは、おそらくルーシー自身に対する問いかけでもあったろう。自分の心の中にある葛藤を見極めようとする積極的な気持ちがある。手紙を埋葬し

たその夜、ルーシーの考えたことは「独立」の夢についてであった。それは、マダム・ベック(Madame Beck)が現在経営しているような学校を自分も経営したいということであり、自己実現と自己放棄をうまく調和させようと努力しているのがわかる。

三度目に修道女を見るのはポールとともにいる時である。修道女は「一種の怒りをこめた性急さで」二人の顔のすぐそばをかすめて過ぎる。「背が高」く「しぐさは激し」い。(VL 368)このときの修道女の描写はより人間的になり、恐ろしさはずっと減少する。「彼女が過ぎるとともに、風はむせび泣き、冷たい雨が激しく降り注いだ」(VL 368)という表現からわかるのは、修道女に対するルーシーの恐怖心よりも、修道女のもつ「悲しさ」「孤独」へと焦点が移行しているということだ。

その後、ポールにはジュスティーンヌ・マリ(Justine Marie)という恋人が昔いたこと、結婚に反対されマリは女子修道院に引っ込んで修道中に亡くなったことをルーシーは知る。ルーシーはマリの肖像画から修道女の幽霊を連想するが、一方でマリのような少女たちはマダム・ベックの学校にもいると考える。「粘液質で一青白く、遅鈍で、不活発だが、気立ては優しく、毒にも薬にもならぬという連中」(VL 397)の一人として想像される。ここでは、「修道女」とルーシーははっきり切り離されており、ルーシーは「修道女」を客観的に見るができるようになっている。

やがて、ルーシーとポールとの間にゆっくりと愛が育つが、マダム・ベックやシラー神父(Père Silas)が、陰謀によって二人を引き裂こうとする。ポールが西インド諸島へ発つことになっても、マダム・ベックはルーシーをポールに合わせようとしめない。この時初めてルーシーはマダム・ベックに反逆するのだ。ルーシーをなだめようとするマダム・ベックに対して、ルーシーは“No!”と言い“neither you nor another shall persuade or lead me”(VL 447)と断言する。その後一晩眠ることができず、ルーシーは鏡に映った自分を見る。

Entering by the carré, a piece of mirror-glass, set in an oaken cabinet, repeated my image. It said I was changed; my cheeks and lips were sodden-white, my eyes were glassy, and my eye-lids swollen and purple.  
(VL 448)

ルーシーは、鏡の中に映った自分が変わったのを認める。この外見の変化

は、彼女の内面もまた変化しつつあることを象徴しているのだろう。すなわち、従順で忍耐強いルーシーから反抗的で情熱的なルーシーへの変化である。

翌晩、ルーシーを眠らせようと、マダム・ベックはアヘン剤の入った飲み物をルーシーに飲ませるが、その効果は「昏睡」ではなくて「興奮」をもたらす。学校という監獄から抜け出し、ルーシーはヴィレットの夜の町を自由に歩きまわるうちに、これまで気づかなかった自分の中の本質的な部分を発見し始める。たとえば、グレアムに対する見方は次のように変化する。

Graham's thoughts of me were not entirely those of a frozen indifference, after all. I believe in that goodly mansion, his heart, he kept one little place under the skylights where Lucy might have entertainment, if she chose to call. ( VL 457)

グレアムのルーシーに対する気持ちが、優しく暖かいものであったことを認め、彼女の中に自己肯定の気持ちが生まれる。ルーシーもまたグレアムのために心の中のある場所をとっておいて、テントのように折りたたんで終生大切にもっていようと思う。

さらにルーシーはマダム・ベックやシラー神父の一団がいるのを発見する。「ジュスティーン・マリ」が来ると聞いたルーシーは、修道女を連想するが、実際に現れるのは寄宿学校を出たばかりの若い娘である。この娘は孤児で金持ちの相続人であり、ポールがこの娘の後見人を引き受けている。ルーシーは、彼女がポールの婚約者であろうと誤解し、この時生まれて初めて「嫉妬」(VL 468)をおぼえる。これまで感情を抑制し、常に冷静にふるまおうと努めてきたルーシーが、初めて自分の心の本質に直面し、正直な感情をさらけ出した瞬間でもある。ヴィレットの夜の町を散策し様々な人やものを見聞する間に、ルーシーは自分の中に隠れていたいくつかの顔を発見することができたのである。その後学校まで徒歩で帰り、大寝室のベッドにたどりつく。

ルーシーが、最後に「修道女」を見るのは大寝室のルーシーのベッドの上である。“My head reeled, for by the faint night-lamp, I saw stretched on my bed the old phantom – the Nun.”(VL 470) ルーシーは「修道女」をベッドから引き離し、振り回してバラバラにし、踏みつける。ギルバートとグーバ

一によればこのときルーシーは「彼女の純潔と拘束のシンボルを破壊」したのである<sup>17</sup>。細長い「修道女」は長い黒いストラをまとわせ、巧妙にヴェールをかぶせた長枕であるとわかる。その後、ミス・ファンショーからの手紙である「修道女」の幽霊はアマル伯爵(M. le Comte de Hamal)が変装した姿であったと知る。「修道女」の幽霊から解放されたルーシーは、「奉仕・克己・純潔」を押し付ける社会的規範に縛られて孤独で身動きの取れない過去のルーシーではない。ポールとの愛を育み学校経営という夢を実現させるための努力をし、自分の義務と欲望をうまく調和させようとしている。

### 結び

『荒涼館』のエスタと『ヴィレット』のルーシーを比較し、二人のヒロインのトラウマを探ると同時に、それを乗り越える生き様を考察した。エスタもルーシーも自然な自己を表出できず、葛藤を抱えて苦悩する姿は同じである。沈黙の多い二人の語りには傷ついた女性が語ることの難しさが示されていた。同時に二人はこうした障害を乗り越えて行くたくましさもまた共有していた。

結末では、エスタとウッドコートが結婚して幸せになるという筋書きは、ジャーディスが思いついたものであり、エスタが最後まで父権の支配から自由になっていないのではないかという疑問が残る。他方、エスタの言葉には鋭い知性とユーモアのセンスが窺え、父権におもねるように装いながら批判しているという面にたくましさを感じられる。

「荒涼館の主婦」となったエスタと逆に、ルーシーは学校を経営し自立するという夢を実現させるが、それはポールの手助けによるものである。父性的存在に反逆しながらも依存しているというアンビヴァレントな面が浮かび上がる。ポールの生死が明らかにされないという『ヴィレット』の曖昧なエンディングには、ルーシーの独立を希求する気持ちと、ポールに依存し甘えたいという相反する二つの気持ちの揺らぎが反映されているのではないだろうか。

---

#### 註

<sup>1</sup> Shoshana Felman, *What does a Woman Want?* (Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1993) 16.

<sup>2</sup> R.シェママ編（小出浩之他訳）『精神分析事典』（東京：弘文堂、1995）40 「外

---

傷」の項を参照。

<sup>3</sup> Charles Dickens, *Bleak House* (Harmondsworth: Penguin Books, 1971) 65. 以下、本書からの引用は括弧内に *BH* の記号とともにページ数を示す。

<sup>4</sup> Charlotte Brontë, *Villette* (Oxford: Oxford University Press, 1984) 35. 以下、本書からの引用は括弧内に *VL* の記号とともにページ数を示す。

<sup>5</sup> エスタとルーシーの語りにある沈黙については、第1章ですでに指摘している。この章でも二人のトラウマを扱う上で不可欠の部分であるため、重複するが再度論じている。

<sup>6</sup> Alex Zwerdling, “Esther Summerson Rehabilitated,” *PMLA* 88 (1973): 434.

<sup>7</sup> Suzanne Graver, “Writing in a ‘Womanly’ Way and the Double Vision of *Bleak House*,” *Dickens Quarterly*, 4 (1987), 3.

<sup>8</sup> Christine van Boheemen-Saaf, “‘The Universe Makes an Indifferent Parent:’ *Bleak House* and the Victorian Family Romance” in *Interpreting Lacan*, ed. Joseph H. Smith and William Kerrigan (New Haven and London, Yale University Press, 1983), 242-243.

<sup>9</sup> Sandra Gilbert and Susan Guber, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven: Yale University Press, 1979) 419.

<sup>10</sup> Zwerdling 434.

<sup>11</sup> Sadrin, Anny. “Charlotte Dickens: The Female Narrative of *Bleak House*,” *Dickens Quarterly* (Louisville, Ke) 9:2, June 1992, 56.

<sup>12</sup> Boheemen-Saaf 246. Sadrin 55.

「メデューサの首」とはフロイトによれば母親の性を象徴している。詳しくは Sigmund Freud, “Medusa’s Head”(1922). *The Complete Psychological Works*. Vol. 18. London: The Hogarth Press, 1975. 273-274 を参照のこと。

<sup>13</sup> Sadrin 54.

<sup>14</sup> Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980* (London: A Virago Book, 1987) 71.

<sup>15</sup> Showalter 71.

<sup>16</sup> Gilbert and Guber 426.

<sup>17</sup> Gilbert and Guber 435.

## 第4章

### 『白衣の女』における家父長制と女性 —揺らぐ男女の境界線—

#### 序

コリンズ(Wilkie Collins)の傑作とされる『白衣の女』(*The Woman in White* 1860)は、次のようなウォルター(Walter Hartright)の語りから始まっている。“This is the story of what a Woman’s patience can endure, and what a Man’s resolution can achieve.”<sup>1</sup>この一文からウォルターが男女間にはっきりとした境界線を引いていることがわかる<sup>2</sup>。「女性」を“patience” “endure”と結びつけ、「男性」を“resolution” “achieve”と結びつけて女性が受動的な存在であり男性は能動的な存在とみなしている。このような認識は家父長制を支える支配/被支配の構造を支える上でまことに都合のよいものであるが、『白衣の女』の中には、「男性的な女性」も「女性的な男性」も少なからず登場し、男女間の境界の揺らぎが認められ、それと共に家父長制の基盤も揺らいでいる。さらに、それにかかわる様々な陰謀が巡らされている。その結果パーシヴァル卿(Sir Percival)は偽りのアイデンティティを獲得するのに成功し、ローラ(Laura Fairlie)とアン(Anne Catherick)のアイデンティティも交換される。こうした「犯罪」と家父長制の虚偽がいかんにして暴かれてゆくかを見て行きながら女性が単に犠牲者であるのみならず「転覆力」をもつことについて考察すると共に、物語の結末が近づくにつれ、揺らいでいた男女間の境界線が明確になり、最初ウォルターが設定した男女の二項対立が再び確固たるものとなり、ウォルターが家父長制的権力に接近している意味についても考察したい。

#### I 男性の「女性性」

『白衣の女』の中には「女性性」をもつ男性の登場人物が何人か描かれている。最も顕著な人物がフェアリー氏(Mr Fairlie)であるが、フォスコ伯爵(Count Fosco)やウォルターもまた一時的に「女性化」されている。

まず、フェアリー氏から検討したい。ウォルターが絵画教師として雇われることとなり、リマリッジ館(Limmeridge House)を訪れる。第一日目、彼は館主であるフェアリー氏に出会うが、ウォルターによって、足は“effeminately small”(39)と形容され、しかもその足には“little womanish



bronze-leather slippers” (39)を履いている、と語られている。彼の容貌については次のように描かれている。

“...he had a frail, languidly-fretful, over-refined look — something singularly and unpleasantly delicate in its association with a man, and, at the same time, something which could by no possibility have looked natural and appropriate if it had been transferred to the personal appearance of a woman” (39-40)

男の顔と思っても妙にそぐわないのであるが、その顔を女性に移しても不自然であり、男性の顔の中に「女性性」が入り込み、侵食し、男の顔でもなく女の顔でもなくなってしまったかのように描かれている。声については、甲高い声と物憂げな話し方が不調和に結びつき、“a querulous croaking voice”(40)であるとされる。このように、外観も声も「女性的なもの」が「男性的なもの」と結びつき、ウォルターに不快感を与える。

そういうフェアリー氏は自分の神経の状態について次のように愚痴を言う。

“In the wretched state of my nerves, movement of any kind is exquisitely painful to me....In the wretched state of my nerves, loud sound of any kind is indescribable torture to me. You will pardon an invalid? I only say to you what the lamentable state of my health obliges me to say to everybody.” (40)

フェアリー氏は自分の神経がひどい状態であること、健康がすぐれないとすることを繰り返し訴える。かくしてフェアリー氏の中では、2つの特性—「女性的であること」と「神経質」—が結びつき、D.A. Millerが論じているように“nervousness”が「女性性」(“femininity”)の記号表現(シニフィアン)として働いているのである<sup>3</sup>。

フォスコ伯爵についてはどうであろうか。伯爵の一挙一動については、ブラックウォーター・パーク(Blackwater Park)で一緒に生活していたマリアン(Marian Halcombe)の日記の中で語られるが、伯爵の身のこなしについて彼女は次のように述べている。

“Fat as he is, and old as he is, his movements are astonishingly light and easy. He is as noiseless in a room as any of us women; and, more than that, with all his look of unmistakable mental firmness and power, he is as nervously sensitive as the weakest of us. He starts at chance noises as

inveterately as Laura herself.”(222)

肥っているにもかかわらず、女性のように音を立てず優雅に動き、か弱い女性と同じくらい神経質で繊細である。ここでもやはり「女性性」と「神経質」が結びついている。

最後に、ウォルターの場合だが、彼は絵画教師という職業の性質上、若くて美しい女生徒たちに接する機会が多い。しかし、仕事場では若い女性に対して抱く自然な性愛的感情を抑圧するように自らを訓練してきたのがわかる。

“I had trained myself to leave all the sympathies natural to my age in my employer’s outer hall, as coolly as I left my umbrella there before I went up-stairs.” (64)(emphasis mine)

かくして“a harmless domestic animal”(64)のように若い女性たちの中に身を置き、教師という職業を遂行するためにウォルターは自らを意識的に「去勢」することを習慣としてきたのである。

こうした自己抑制にもかかわらず、リマリッジ館で絵画教師をするうちに、女生徒の一人でありマリアンの異父姉妹であるローラに激しい恋心を抱いてしまう。そうしたウォルターの心の動きに気づいたマリアンは、ローラが婚約している身であることをウォルターに告げる。ウォルターはリマリッジ館を去り、中央アメリカ調査隊の製図工として働くことになる。ウォルターが英国を去る前に、弁護士ギルモア(Gilmore)に出会うが、ギルモアはウォルターのあまりにも変わり果てた姿に驚く。

“His face looked pale and haggard — his manner was hurried and uncertain....A momentary nervous contraction quivered about his lips and eyes....” (157)

ウォルターはローラに対する性愛的感情を抑圧することによって「男らしさ」もまた同時に抹殺してしまったかのように見える。「女性性」のシニフィアンである“nervousness”が、ウォルターの顔の筋肉の動きにはっきりと刻印されている。

このように、フェアリー氏、フォスコ伯爵、ウォルターの3人の登場人物を観察することで、男女間に設定される境界線の揺らぎともいえる「男性の女性性」が繰り返し描かれているのがわかる。

## II 女性の男性性

前章では、「男性の女性性」について検討してみたが、この章では「女性の男性性」について考察したい。『白衣の女』の中に出てくる女性の中で顕著に「男性性」をもった人物はマリアンである。マリアンもまたフェアリー氏同様、ウォルターの語りで紹介される。ウォルターがリマリッジ館を訪れた初日、マリアンに初めて出会うが、彼はまずマリアンの後姿を描いている。距離を置いて背後から眺めたマリアンのスタイルを“the rare beauty of her form...the unaffected grace of her attitude”(31)と絶賛している。ところが、マリアンがウォルターの方を向き接近するにつれて、ウォルターの印象は変わってゆく。“The lady is dark....The lady is young....The lady is ugly!”(31)というように変化する。さらにマリアンの顔や頭髪についてこう語っている。

“The lady’s complexion was almost swarthy, and the dark down on her upper lip was almost a moustache. She had a large, firm, masculine mouth and jaw; prominent, piercing, resolute brown eyes; and thick, coal-black hair, growing unusually low down on her forehead. Her expression—bright, frank, and intelligent—appeared, while she was silent, to be altogether wanting in those feminine attractions of gentleness and pliability, without which the beauty of the handsomest woman alive is beauty incomplete” (32)

顔の色は浅黒く、「口髭」のような産毛が上唇に生えている。ウォルターが男性の特性と考えているはずの“resolution”がマリアンの“resolute brown eyes”に現れている。口も顎も「男性的」であり、表情は女性的な魅力を欠いている。こうした「男性性」の強く現れた顔が、スタイルの良い女性の身体の上に置かれているのを見て、ウォルターはどうしようもない不安に襲われる。

やがて、ウォルターはローラと恋に落ちるが、ローラが婚約していると知らされ、リマリッジ館を去る日が来る。次の引用は、マリアンと別れの挨拶を交わす場面の描写である。

“I [Walter] could add no more. My voice faltered, my eyes moistened, in spite of me.

She [Marian] caught me by both hands—she pressed them with the strong, steady grasp of a man....” (125)

この場面では男性であるウォルターが、意に反して口ごもり、涙ぐんでしまう。逆に女性であるマリアンは男のように力強くウォルターの両手を握り締める。語りの冒頭部におけるウォルターの認識がここでは逆転しているようである。

これまで挙げたいくつかの例から、マリアンが男性性を強くもつ女性であることは明らかとなった。前章と併せて考えるならば、女性性を持つ男性や、女性化された男性、そして男性性をもつ女性などが次々と登場し、ウォルターによって引かれた男女間の境界線がぼやけてゆくのがわかる。19世紀英国の家父長制が、男に「男らしく」あり、女に「女らしく」あることを要求する構造をもっていたことを思えば、コリンズの創造したこうした登場人物はこの「制度」を少なからず侵食していると言えるであろう。

ただし、マリアンと家父長制の関係については複雑な面がある。強者の側にある性の特徴を身体的・精神的にもちながらも、女性である以上は社会的弱者の側にいるからである。こうしたマリアンと家父長制との関係についてさらに追求してみたい。

### III マリアンと家父長制の曖昧な関係

マリアンが男性性をもった女性であることは明らかになったが、彼女は、女性を抑圧し男性を優位に置く家父長制とどう関わっているのだろうか。

まずマリアンはあまり女性を高く買っていない。

“How can you expect four women to dine together alone every day, and not quarrel? We are such fools, we can't entertain each other at table. You see I don't think much of my own sex, Mr Hartright....” (33)

このように女性を侮蔑し、女性を劣った性であると語るとき、マリアンは自分でも気づかないうちに、男性を優位に置く「家父長制」にとって都合のよい発言をしているのである。

ウォルターとローラが恋に落ちたときも、マリアンは二人の仲を裂こうとする。

“You must leave Limmeridge House, Mr Hartright, before more harm is done. It is my duty to say that to you....” (71)

ここでは、マリアンが家父長制の権力の代弁者となっている。ローラの父親は死んでおり、父親代わりの叔父であるフェアリー氏はローラの結婚を“family worry”(177)と呼び、無関心でありながら叔父としての義務があるから仕方なく関わっていると言わんばかりである。このように父親的存在が希薄なりマリッジ館にあって、マリアンが父親的権力を行使せざるを得ない立場にあることは認めねばならない。

とはいえ、マリアンは飽くまでも父親の代理に過ぎない。ローラとパーシヴァル・グライド卿(Sir Percival Glyde)との婚約は、ローラの亡父であるフィリップ・フェアリー氏(Mr Philip Fairlie)が臨終のベッドで決めたことなのである。ローラの部屋には父親の小さな肖像画が掛けてあり、ローラもその肖像画を見ながら、“I can never claim my release from my engagement”(165)と告げる。このように父親は死んだのちも娘を支配し続けている。

マリアンはウォルターに次のような結婚観を述べる。

“Till you came here, she was in the position of hundreds of other women, who marry men without being greatly attracted to them or greatly repelled by them, and who learn to love them (when they don't learn to hate!) after marriage, instead of before.” (72)(emphasis mine)

マリアンの言葉に表れているのは、たいていの女性は愛情のないまま結婚するが、結婚後愛することをおぼえるものだという結婚観であり、家父長制的秩序を擁護する保守的なものである。一方で、注目に値するのは“when they don't learn to hate!”の部分であり、ここにマリアン個人の本音が潜んでいるようである。愛情のないまま結婚して、その後相手を好きにならない可能性、それどころか憎むことをおぼえる可能性もあることを匂わせている。さらに、このローラの身を案じる、マリアンの真情とも言える部分が括弧で覆われているのも気になるところであり、マリアンが公的な意見を述べる場合と私的な場で真情を述べる場合とで違いがあり、マリアンの声が二重に分裂している。

マリアンが家父長制の代弁者という役目を離れた、私的な場面でどのような本音をもっているかということをもさらに彼女の日記から検討したいが、彼女の日記には自分とローラを引き離す男たちや、結婚制度に反発している記述がある。

“Men! They are the enemies of our innocence and our peace — they drag us away from our parents’ love and our sisters’ friendship — they take us body and soul to themselves, and fasten our helpless lives to theirs as they chain up a dog to his kennel”(183)

犬を犬小屋につなぎとめるように女性の人生を縛り付けるものとして、このマリアンの言葉は、結婚制度を猛烈に批判している。これは、先ほど引用した「結婚してから相手を好きになればいいのだし、みんなそうなのだから仕方がない」という内容の発言と明らかに違う。

次の引用はそうしたマリアンの内的分裂がはっきり現れている箇所である。結婚しても決してあなたを愛する妻にはなれないと、激しい言い方でローラがパーシヴァル卿に宣言するのを聞いたマリアンの反応である。

“She looked so irresistibly beautiful as she said those brave words that no man alive could have steeled his heart against her. I tried hard to feel that Sir Percival was to blame, and to say so; but my womanhood would pity him, in spite of myself.” (173)(emphasis mine)

ここではマリアンの中にある女性的な部分である“my womanhood”と彼女の本質的部分である“myself”の二方向に分裂しているのがわかる。“my womanhood”とは「こういう時女性はこう感じるべきだ」という、教育によって後天的に獲得されたもの、“myself”は自分が本当に感じていることであると解釈できるだろう。

ローラの結婚の日が近づくにつれてマリアンは次のように日記に書く。

“Before another month is over our heads, she will be *his* Laura instead of mine! *His* Laura! I am as little able to realize the idea which those two words convey — my mind feels almost as dulled and stunned by it — as if writing of her marriage were like writing of her death.” (187)

マリアンの日記のこの部分に表れているのは、マリアンの真情であり、ローラに対する強い独占欲、ローラが結婚したあとの絶望感がはっきり現れている。とりわけ「結婚」を「死」にたとえている部分からは、はっきりとした結婚否定も感じられる。

このように、マリアンは家父長制の代弁者であり擁護者としての役割を果たす一方で、家父長制に対する厳しい批判者・攻撃者ともなっているのである。

#### IV アン・キャセリックのもつ「転覆力」<sup>4</sup>

ここで、パーシヴァル卿を脅かし、狂ってもいないのに「精神病院」に閉じ込められていたアンについて考察したい。アンは家父長制の最大の犠牲者であり、そうした制度の虚偽を最も鋭敏に感じ取っているはずである。父権を振りかざす者たちの嘘を見抜いて嫌悪を感じると同時に嘲笑もしている。そういう意味で彼女は制度にとって脅威である。

まず、ウォルターとアンの最初の出会いの場面を考察する。ウォルターが絵画教師の職を得て、リマリッジ館へ発つことになるその前の晩のことである。ウォルターがハムステッド(Hampstead)からロンドンへ戻る途中、白衣の女つまりアンに背後から肩をたたかれる。

“every drop of blood in my body was brought to a stop by the touch of a hand laid lightly and suddenly on my shoulder from behind me.” (20)

軽く手で肩に触れただけで、ウォルターの全身の血を凍りつかせるほどの、このアンの「魔力」はどこから来るのであろうか。Tamar Hellerは「男を麻痺させるメデューサの表象となりうる力」<sup>5</sup>がアンにあることを指摘している。確かに、ウォルターのおびえ方は尋常ではなく、「女性性」に対して抱く原初的な恐怖・不安が形をとって現れたものがアンであると解釈することは可能であろう。パーシヴァル卿の顧問弁護士であるメリマン(Merriman)はアンについて“A dangerous woman to be at large, Mr Gilmore; nobody knows what she may do next.”(156)と述べる。こうした発言は、自由を与えられた女性が父権社会の秩序—それがどれほど歪んで偽りに満ちたものであろうとも—にとっていかに脅威であるかを物語っている。このように「危険」で転覆力のあるものであるからこそ、男たちは「精神病院」に監禁しようとし、あるいは結婚制度の枠組みの中で管理しようとするようになるのである。フォスコ伯爵は彼の手記の中で次のように語る。

“I remember that I was married in England—and I ask, if a woman’s marriage obligations, in this country, provide for her private opinion of her husband’s principles? No! They charge her unreservedly to love, honour, and obey him.” (628)

当時、英国では結婚後、妻は自分の意見を表に出さず、ただ無条件に夫を敬い従うべき存在の位置におかれ、しばしば家庭という監獄に閉じ込めら

れていた。ところが、ウォルターに出会った時のアンはまさしく「精神病院」という監獄から逃亡していたのである。アンはロンドンへ行く手助けをするようウォルターに依頼する。

“Only say you will let me leave you when and how I please—only say you won’t interfere with me. Will you promise?” (23)

このアンの言葉には、他者の干渉を避け、飽くまでも自分の“independence”を守ろうとする意思が感じられる。こうしたアンの願いに対して、ウォルターは「魔力」にかかったように“Yes”と答えてしまう。“Yes”と答えたことについて回想しながらウォルターは次のように述べる。

“One word! The little familiar word that is on everybody’s lips, every hour in the day. Oh me! and I tremble, now, when I write it.” (23)

ウォルターが“Yes”と言ったことを思い出ただけで、なぜこれほどのセンセーションを感じるのでしょうか。「精神病院」から逃亡した女性の手助けをしたことに対する後悔とも、閉じ込められていた女性に完全な自由と独立を与えたことに対する恐れとも異なる不安、つまりアンの能動的な力に屈して、ウォルター自身が受動的な存在に還元され、彼の「男性性」が危機にさらされているということが無意識のうちに察知して「体が震える」ほどの恐怖を感じたのではないか。

ロンドンまでアンと歩きながら、“It was like a dream. Was I Walter Hartright?” (23)と考えるほどウォルターは混乱し、彼のアイデンティティが脅かされている。“patience” “endure”という言葉と結びつけて考えるほど、「女性」を受動的な存在であると日ごろ考えていたウォルター本人が、見知らぬ女性の言いなりになっているのである。言い換えれば、男であるウォルターが「女性的」な「受動的」な存在になっている。

ところで、アンの母親、キャセリック夫人(Mrs Catherick)は物欲に目が眩み、パーシヴァル卿の「犯罪」つまり登録簿に偽の記述を書き加えてアイデンティティを変える手助けをする。パーシヴァル卿は年4回、キャセリック夫人に大金を支払うかわりに、二つの約束を守らせる。すなわち一切を口外しないということ、そしてパーシヴァル卿の許可なしにウェルミンガム(Welmingham)を離れないという約束である。ここでも、「危険」な女性をある一定の場所に閉じ込めるというパターンが見られる。



ある時キャセリック夫人がしばらく町を離れたいと申し出るが、パーシヴァル卿はきつい言葉でその要求を撥ね付ける。腹を立てたキャセリック夫人はアンが聞いているところでこう言う。

**“a low imposter whom I could ruin for life, if I chose to open my lips and let out his secret.”** (549)(emphasis mine)

その翌日やって来たパーシヴァル卿から“idiot”と言われアンは逆上し次のように言う。

**“Beg my pardon, directly,” says she, “or I’ll make it the worse for you. I’ll let out your Secret. I can ruin you for life, if I choose to open my lips”**  
(549)(emphasis mine)

上に挙げた二つの引用を比べるなら、母親のしゃべった言葉の内容をはっきりと理解しないながらもアンが繰り返したことがわかる。キャセリック夫人の言葉のもつ影響力を、アンは直感的に察知したのであろう。意味もわからぬまま繰り返されたその言葉は呪文のような効力を発揮し、こっけいなまでにパーシヴァル卿を脅かす。ここでは、理屈よりも直感によって人を動かさしめるアンの方が示唆されてもいる。

アンという言葉から自分の「秘密」をアンも知っているものと思ひ込み、パーシヴァル卿はアンを精神病院に閉じ込める。アンが精神病院から逃亡したあと、パーシヴァル卿がフォスコ伯爵に言った言葉—“She’s just mad enough to be shut up, and just sane enough to ruin me when she’s at large...”(p.337)—からもわかる通り、彼は野に放たれた状態のアンに対して脅威を感じている。

「秘密」が発覚するということによって、パーシヴァル卿の破滅を意味するだけでなく、制度そのものの意味が疑問に付されることであろう。結婚登録簿に書き加えた、たった数行の記述によって「准男爵」の身分を獲得した男が、パーシヴァル・グライド卿(Sir Percival Glyde)と名乗り、世間も長くそれを信じ、そうした虚偽の上に秩序が保たれてきたのである。ローラの父親も偽のアイデンティティを獲得した男を娘の結婚相手として選んだということになる。この事実は、父親たちもまた誤りを犯していたことを明らかにし、世間に存在する家父長制的秩序の意味を問い直すということにもなる。このように考えると、アンが“Secret”という言葉に

よって脅かしているのは、パーシヴァル卿のみならず、家父長制そのものでもあるということになるだろう。

## V ウォルターの「再男性化」、マリアンの「再女性化」

ローラへの恋をあきらめ、リマリッジ館を去ったときのウォルターは神経が衰弱し弱弱しい状態であったが、中央アメリカから帰国したときは別人のように力強くなっているように描かれている。

“From that self-imposed exile I came back, as I had hoped, prayed, believed I should come back—a changed man. In the waters of a new life I had tempered my nature afresh. In the stern school of extremity and danger my will had learnt to be strong, my heart to be resolute, my mind to rely on itself. I had gone out to fly from my own future. I came back to face it, as a man should.” (415)(emphasis mine)

中央アメリカの荒野での疫病・インディアンの襲撃、メキシコ湾での船の難破という三つの死の危険を脱して、全く違った人間となって帰国したのだと述べるウォルターによって男の属性として規定された“resolution”が“my heart to be resolute”という風に表されている。

しかしながら、「難破」「インディアン」「疫病」は、どれも具体的・詳細な描写を欠いているせいか、リアリティが伝わらないし、ウォルターのいう“a changed man”も「虚構」のように感じられる。

確かに、ウォルターはパーシヴァル卿の「秘密」を発見し、その結果パーシヴァル卿は焼死する。さらに大悪党フォスコ伯爵を追い詰めてローラのアイデンティティを取り戻すための証拠を手にする。だが、パーシヴァル卿の「秘密」の発見は登録簿のコピーが別の教会に保管されていたことなど、運と偶然が味方してくれたという部分が大きい。フォスコ伯爵を窮地に追い詰めることができたのも、友人ペスカ(Pesca)の力があってのことである。

ウォルターが「男らしさ」を回復して帰国したというのが「虚構」であるとすれば、この「虚構」を支えるための戦略として「男性的」な女性として描かれていたマリアンを、ウォルターの語りの中で「再女性化」することが必要となる。

マリアンがウォルターの語りの中で「再女性化」される準備段階として、マリアンのフォスコ伯爵に対する「敗北」というエピソードがある。まず、

このエピソードを考察したいと思うが、エピソードについての理解を深めるためにマリアンのフォスコ伯爵に対する複雑な感情を検討したい。

フォスコ伯爵が「女性性」をもっていることは第一章で述べたが、その一方で「父親的権力」を行使している面もあり、フォスコ伯爵の中では奇妙にも「女性性」と「強い父親像」が共存しているようにみえる。例を挙げれば、フォスコ伯爵の妻マダム・フォスコ(Madame Fosco)は昔“the Rights of Women”(236)を唱道するほどの強い女性であったが、今は自分の意見を一切言わず、ただ夫のために煙草を巻くための夫の「道具」のような存在になってしまっている<sup>6</sup>。

マリアンはフォスコ伯爵について“a man who could tame anything”(219)と述べているが、マリアン自身も最初のうちは上手に操られていたのである。

“He flatters my vanity, by talking to me as seriously and sensibly as if I was a man.”(225)

こうしたフォスコ伯爵の接し方から、女性一般を見下しているマリアンに「男に対するように話しかける」ことによって彼女の自尊心をくすぐるといふ、彼流の戦略が垣間見える。「女は女らしくしろ」と命じて嫌われるよりも、「男性扱い」することによって自分を好きにさせ、自分にとって都合の良い女性に変えてゆく。マリアンはフォスコ伯爵を半ば自発的に半ば意に反して好きになってゆく。マリアンはこれほど、敵に回したくないと思える人物に出会ったのは初めてである、といいながらもその理由ははっきりしない。

“Is this because I like him, or because I am afraid of him?” (226)

このマリアンの言葉には、フォスコ伯爵に対する好意と恐れとが入り混じった複雑な感情が表れている。

さて、マリアンがチフスにかかって生死の境を彷徨うが、その間マリアンがつけていた日記をフォスコ伯爵は無断で読み、詳細に検討したあと、マリアンの記述の後にフォスコ伯爵自身の手記を書き込む。その中には“Admirable woman!” (343) “the charming outbursts of womanly feeling” (343) など彼女を称える言葉が並ぶ。さらに自分の書いた手記を“grateful, sympathetic, paternal lines” (344)と表現している。この“paternal”という言葉

によってフォスコ伯爵が自分に「父権」を与えていることが示唆される。Heller はフォスコ伯爵の言葉を「女性の作家の作品についてコメントする男性批評家の言葉」とであると指摘している<sup>7</sup>。

フォスコ伯爵たちの陰謀が成功したあと、ウォルターはマリアンやローラと墓地で再会する。その後、ウォルターはロンドンの貧民街のそばの家を仮名で借り、マリアンとローラをウォルターの姉妹にして同居する<sup>8</sup>。そして、召使がやっていた家事をマリアンがする。

‘What a woman’s hand *are* fit for,’ she said, ‘early and late, these hands of mine shall do.’ (441)

マリアンがかつて日記に書いていた“My hands always were, and always will be, as awkward as a man’s.”(233)を思い起こすならば、「手」までもが半ば強制的に「女性化」されていることに気づくであろう。

しかも、その後マリアンは泣いてしまう。

“I [Walter] saw the big tears rise thick in her eyes, and fall slowly over her cheeks as she[Marian] looked at me” (441)

ここに描かれているのは泣いている女性であり、Elizabeth Langland が述べるように“signifier of her new femininity”<sup>9</sup>である。かつてマリアンは自分の涙について“they [my tears] come almost like men’s tears” (166)と書いていたことを想起すべきであろう。

さらに、ウォルターは“*That sublime self-forgetfulness of women, which yields so much and asks so little, turned all her thoughts from herself to me*” (558)と述べて、マリアンを絶賛するが、ここにも何かトリックがあるようだ。自分の欲望を限りなく抑圧して、人のために献身することが女性の美德であるとする父権社会にとって都合のよいイデオロギーの押し付けが感じられる。こうしたウォルターの虫のよい言葉の中でマリアンは女性の美德の権化とされてしまい、“the good angel”(643)に還元される。

こうしたマリアンの「再女性化」に伴って、ウォルターの方は弱い女性の犠牲者たちを守るヒーローとして闘うという構図ができあがり、小説前半部とは打って変わって男性的権力に焦点が合わされてゆく。

## VI ローラの「退行現象」とウォルターの社会的身分の上昇

帰国後、ウォルターのローラに対する感情は次のように変化する。

“The sad sight of the change in her from her former self, made the one interest of my love an interest of tenderness and compassion, which her father or her brother might have felt, and which I felt, God knows in my inmost heart.” (464)

ローラが陰謀によってアンとして精神病院に監禁されたり、アイデンティティを剥奪されたことで“profaning marks”(443)がローラの顔に刻印される。そのせいで、ウォルターは昔の恋情とは別の「父や兄がもつような愛情」を抱くようになり、それに伴ってかつて身分違いのローラと恋に落ちたために階級社会の秩序の中での劣等性を強く感じさせられたウォルターの「男性性」が際立つことになる。ローラへの恋心を捨て去ることで自分の中の「男性性」を抹殺していたウォルターはローラに対する愛を父親的なものに変貌させることで、ローラを「子供のように」(489)扱うことで彼女の優位に立つことができ、かつまた「男性性」をとりもどすことができるのである<sup>1011</sup>。

ところが、ローラが次第に回復し、昔のローラらしさが戻ってくる。すると、ウォルターの心の中に昔のローラに対する感情が蘇り、ウォルターに危機がもたらされる。

“Our hands began to tremble again when they met. We hardly ever looked long at one another out of Marian’s presence. The talk often flagged between us when we were alone. When I touched her by accident, I felt my heart beating fast, as it used to beat at Limmeridge House....” (570)

「手の震え」「心臓の高鳴る鼓動」「視線のこわばり」これらは「女性性」のシニフィアンである“nervousness”を示している。中央アメリカで再び獲得したとウォルターが誇っていた「男性性」がいわば危機にさらされていて、この危機に対処するためウォルターが取った方法はローラと結婚することであった。

ウォルターはローラと結婚する理由をマリアンに説明するが、その内容はこうである。フォスコ伯爵と闘いローラを守る上で有利な立場に自分を置くためには、ローラと結婚し「妻」のために戦っているという大義名分を必要とするのだという説明である。この説明からわかるのは、自分を法的にも社会的にもローラの「保護者」という立場に置こうとするウォルタ

一の意図である。それによって、帰国後ローラとの間にできた新しい「父と娘」のような関係を持続させ強化し、飽くまでもローラの優位に立とうとする。しかし、ローラと結婚しローラのアイデンティティを回復させれば自身の社会的地位を上昇させたいという野心は「ローラを守るために結婚する」という大義によって隠されてしまっている。

最終的には、ウォルターの期待通りローラのアイデンティティは取り戻され、墓碑銘から“Laura, Lady Glyde”(635)の文字が削り取られ、その代わりに“Anne Catherick, July 25th, 1850”(636)の一行が彫り込まれる。ウォルターとローラの間には息子が生まれ、その息子はリマリッジ館の相続人となる。このように、ウォルターが階級の違いにもかかわらずローラと結婚し、家父長的権力へ接近することを可能にしたのは、Ann Cvetkovichが示唆するように、ローラが迫害を受けていたためであり、さらに、その事実をウォルターが明らかにしたためである<sup>12</sup>。アンの精神病院からの逃亡やローラが精神病院への監禁、そしてアンとローラのアイデンティティの交換などセンセーショナルな出来事の連続は、結局、男性が犠牲者の女性を助けるというプロットを生み出し、“male power”<sup>13</sup>の強化に役立っているように見える。

## VII 結末再考

結末に近づくにつれて、男女の役割が再認識され、家父長制を擁護する方向へ物語が向かっている。ウォルターのローラを救うための大活躍、ローラとの結婚、息子の誕生というエピソードが続き、最終的には家父長制を強化し存続させるような結末となっているのは、どのような社会的背景によるのだろうか。

ここで、Lillian Nayderの意見を紹介する<sup>14</sup>。「コリンズは女性たちが結婚後財産権と嫡出性を失い、ある意味で社会的に葬られることを明らかにしている。しかしながら、妻の身分というものは、必要悪であり生まれつき依存的な女性を扶養し女性解放の危険を妨げる方法であることを主張している」。ここで言う「女性解放の危険」とは、「1857年の離婚法 (“Divorce Act”)によって女性に与えられる性的・経済的自立についての不安」<sup>15</sup>であり『白衣の女』ではパーシヴァル卿の母親のような女性、すなわち「私生児の後継者を生むことで家父長的秩序を混乱させるおそれのある女性の姦通者」<sup>16</sup>が増えることへの恐れを指している。確かにコリンズは、こ

うした恐れが広がっていた社会的背景を踏まえそれに迎合する形で、結末を体制維持的なものとしたのであろう。

しかしながら、コリンズ自身の伝記的事実に注意を向ければ、彼が「妻の身分」を「必要悪」と捉えるような考え方をしていたとは考えにくい。結婚制度に軽蔑的な態度を取り独身生活に満足を示し“Haven't much time for marriage myself”<sup>17</sup>と彼自身も述べている。実際、マーサ・ラッド(Martha Rudd)とキャロライン・グレイヴズ(Caroline Graves)という二人の女性と結婚せずに関係を続けていた<sup>18</sup>。マーサ・ラッドとの間には三人の子供を設け、遺書で認知し財産の半分を譲っている。キャロライン・グレイヴズは他の男性と結婚したが、コリンズの元に戻り彼が死ぬまで共に暮らしていた。

このように当時の社会規範に囚われることなく男女関係に関して自由な考え方をもっていたコリンズが、「男性的権力」を完全に強化した形で幕を閉じることがあり得るだろうか。もう一度小説の締めくくりの部分を検討すると、ウォルターがすべてを語り終わったとき“The pen falters in my hand”(643)と書いている。ここでウォルターは、ギルバートとグーバー(Sandra Gilbert & Susan Gubar)のいう“metaphorical penis”<sup>19</sup>を再び放棄し、自分の語りの中で装ってきた男性性を失ったのだとも考えられよう<sup>20</sup>。さらに、最後の“let Marian end our Story”(643)という一文ではペンを再びマリアンに手渡す準備ができていることを宣言し、ペンによる創造力が男性固有のものではないということを認めている。『白衣の女』が女性の語り手マリアンと男性の語り手ウォルターとの共同作業によって構築されてきた物語であるという基本的な姿勢が“our Story”という表現に窺え、ここにコリンズの理念が表明されているのではないだろうか。

## 結び

『白衣の女』の前半部は家父長制の虚偽を暴くと共に、その基盤を揺るがすことに費やされている。男性的な女性や女性的な男性を登場させることで家父長制を支えるジェンダーの役割を混乱させ、妻を監禁し迫害する悪党を描いて結婚制度のあり方に疑問を投げかけている。

パーシヴァル卿の「犯罪」の共犯者となったキャセリック夫人はパーシヴァル卿について次のように言う。

“I shall not call him by his name. Why should I? It was not his own. He never had a name....” (541)

パーシヴァル卿には最初から名前などなく、身分を書き換えるために「犯罪」を遂行したのだとすれば、非嫡子を人間扱いしない制度にこそ問題があるのである。しかしながら、ローラの父親フィリップ・フェアリー氏が、いわば家父長制存続のために「父権」を行使して「名前のない」パーシヴァル卿を娘の婚約者と決めたのは皮肉であるというほかはない。

フォスコ伯爵とパーシヴァル卿の陰謀によってローラは生きているのに公的には死者とされる。財産に目が眩んでローラのアイデンティティを剥奪し、“the dead-alive”(429)の状態にするような残酷非道な男を、ローラの父親が結婚相手として選んだということになる。父親もまた過ちを犯していたということであり、その父親が死後も娘の運命を支配し続けるほどの権力を与えられていたという家父長制の虚偽・欠陥が明らかになる。

最終的には、ウォルターの活躍を通じて父権が強化された形で終わるという印象を与えている。が、詳細に検討すれば、マリアンに物語の続きを語る権利を譲るという形で締めくくられており、女性の創造力に敬意を表した形で終わっているのは注目すべき点である。

---

《註》

<sup>1</sup> Wilkie Collins, *The Woman in White* (Oxford: Oxford University Press, 1998) 5. 以下、本書からの引用は括弧内にページ数のみ示す。

<sup>2</sup> ウォルターの設定する男女間の二項対立、すなわち a Woman/patience/endure と a Man/resolution/achieve について Lisa Sternlieb の次のような指摘がある。ウォルターの固定観念を脅かすものとしてマリアンのセリフ“our endurance must end, and our resistance must begin.”やフォスコ伯爵のセリフ“Can you look at Miss Halcombe, and not see that she has the foresight and the resolution of a man?”などを挙げ、マリアンの“virtues”がウォルターに見えないことが、ウォルターのコンヴェンショナルな語りの構造にとって重大であると論じている。

詳しくは、Lisa Sternlieb, “Marian Halcombe: Appropriating an identity” in *The Female Narrator in the British Novel: Hidden Agendas* (Basingstoke: Palgrave, 2002) 54.を参照

<sup>3</sup> D.A. Miller, “Cage aux folles: Sensation and Gender in Wilkie Collins’s *The Woman in White*” in *The Novel and the Police* (Berkeley: University of California Press, 1988) 151.

<sup>4</sup> “subversion” という語については、序論の註 15 を参照のこと。

<sup>5</sup> Tamar Heller, “*The Woman in White*: Portrait of the Artist as a Professional Man” in *Dead Secret: Wilkie Collins and the Female Gothic* (New Haven & London: Yale University Press, 1992) 121.

<sup>6</sup> Tamar Heller はフォスコ伯爵とその妻の関係を、フランケンシュタインとその被



造物である怪物にたとえている。フランケンシュタインが怪物の自主性を認めないように、フォスコ伯爵もまた妻の自由を剥奪している。それでも、怪物にとってフランケンシュタインは自分を生み出した「父親」なのであり、新しい従順なマダム・フォスコを生み出したフォスコ伯爵も「父親」のようである。詳しくは Heller 130 を参照。

<sup>7</sup> Heller 134.

<sup>8</sup> Lisa Sternlieb の論ずるところによれば、コリンズはマリアンを描くことで、George Eliot のような女性、つまり、女性はこうあるべきだとする、ヴィクトリア朝の規範を嫌い軽視するような女性のポートレイトを共感をもって描いたのだとする。Sternlieb の挙げる例としては、マリアンとウォルターは結婚していないが、結婚したカップルのように生活していること、マリアンがローラの息子の母親代理を務めていることなどが、George Eliot(Marian Evans)と George Henry Lewes の関係と似ていると指摘する。詳しくは、Lisa Sternlieb 63 を参照。

<sup>9</sup> Elizabeth Langland, “New Woman in Old Guises” in *Nobody’s Angels: Middle-Class Women and Domestic Ideology in Victorian Culture* (Ithaca & London: Cornell University Press, 1995) 237.

<sup>10</sup> ウォルターが稼ぎ手となり、マリアンとローラが扶養家族となった状況について、Tamar Heller は次のように論じている。女性が外に出て働くということが、ジェンダー・アイデンティティのみならず中産階級としてのアイデンティティをも危うくするという時代背景があった。しかも、マリアンが家事に従事することで家庭の中に閉じ込められ、マリアンが適切なジェンダーの役割に位置づけられることを可能にしていると論じている。詳しくは、Heller 137 を参照。

<sup>11</sup> ローラを子供のように扱うことによって、ウォルターのローラに対する愛情が半ば父親的であり半ば小児性愛的なものとなり、ウォルターは女のように感じなくてすむと D.A. Miller は指摘する。詳しくは、D.A. Miller, 175 を参照。

<sup>12</sup> Ann Cvetkovich, “Ghostlier Determinations: The Economy of Sensation and *The Woman in White*” in *Mixed Feelings: Feminism, Mass Culture, and Victorian Sensationalism* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1992) 72.

ウォルターの権力への接近ということについて、Cvetkovich はさらに興味深い指摘をしている。社会的階級の差が、アンとローラの唯一の違いであり、それゆえにウォルターはアンでなくローラに恋したのだということ、ローラは一種の商品であり、手に入れることで所有者に社会的な財産が保証されるのだと論じている。詳しくは Ann Cvetkovich 90-91 を参照。

<sup>13</sup> Cvetkovich 73.

<sup>14</sup> Lillian Nayder, “Sensation Fiction and Marriage Law Reform: Wives and Property in *The Woman in White*, *No Name*, and *Man and Wife*” in *Wilkie Collins* (New York: Twayne Publishers, 1997) 74.

<sup>15</sup> Nayder 74.

<sup>16</sup> Nayder 74.

<sup>17</sup> Kenneth Robinson, *Wilkie Collins: A Biography* (New York: The Macmillan Company, 1952) 129.

<sup>18</sup> Robinson 134-135.

<sup>19</sup> Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven: Yale University Press, 1979) 3.

<sup>20</sup> Heller 140-141.

## 第5章

### 『ムーンストーン』における帝国と女性 —人種意識、階級意識、ジェンダーの揺らぎ—

#### 序

コリンズ(Wilkie Collins)の『ムーンストーン』(*The Moonstone*, 1868)は、エリオット(T.S.Eliot)が「英国の推理小説のうちで最初にして最大の」<sup>1</sup>作品であると絶賛しているように、ミステリーの最高傑作の一つであり、また当時の英国が抱えていたさまざまな問題点を浮き彫りにする問題作でもある。作品の中で中心的役割を果たすのは、ムーンストーンと呼ばれる黄色いダイヤモンドである。ムーンストーンは、1799年のセリングパタム(Seringapatam)の襲撃時、ハーンカスル(John Herncastle)によってインド人の手から略奪される。ハーンカスルの死後、ムーンストーンは姪のレイチェル(Rachel Verinder)に誕生日プレゼントとして贈られる。誕生パーティの晩、レイチェルのキャビネットの引き出しからムーンストーンが盗まれる。この盗難事件をめぐって大混乱が引き起こされ、それまで平和であったヴェリンダー(Verinder)家の屋敷の秩序は破壊される。

イギリス人上流階級の静かな家庭を混乱に陥れたムーンストーンこそは、表面上秩序正しく機能しているかに見えるものが密かに抱えている歪みを暴く作用をもっているのではないだろうか。ヴェリンダー邸の秩序のみならず、当時のイギリス社会そのものが内包していた矛盾や狂いをムーンストーンが次々と明らかにするさまを考察したい。考察の対象となるものは、英国によるインド支配、紳士であることが賞賛されるという価値観を含めた階級制度、女性を抑圧の対象とする家父長制となろう。

#### I 植民地支配という制度の歪み

英国の植民地支配によってインドは搾取されて来たが、こうした英国の収奪に対して立ち上がったインド人の怒りが凝縮されたものが、ムーンストーンの形を取って現れたのではないだろうか。もともとムーンストーンはインドの偶像神の額にはめ込まれていた神聖な宝石であり、それを英国人が襲撃時に略奪して行ったのだ。そのとき瀕死のインド人は、略奪者ハーンカスル大佐に対して叫び声を上げる。“The Moonstone will have its vengeance yet on you and yours!”<sup>2</sup>この叫びを拡大解釈すれば、インドを搾取

してきた大英帝国はいつかその貪欲さゆえに罰せられ、滅びるであろうという意味にも取れる。19世紀における英国とインドの関係の歪みが実体となり現れたのがムーンストーンであるともいえよう。

英国とインドとの関係の歪みを見て行く上で、ヴェリンダー家の老執事ベタレッジ(Betteredge)の語りに現れる英国優越意識を考察したい。ベタレッジは古き良き英国を体現するような人物であり、彼のもつ思想が当時の英国の中産階級にも広がっていたことが推測されるからだ。ヨーロッパ大陸の諸国で教育を受けたフランクリン(Franklin Blake)に関するベタレッジの意見は次のようなものである。

He had his French side, and his German side, and his Italian side – the original English foundation showing through, every now and then, as much as to say, ‘Here I am, sorely transmogrified, as you see, but there’s something of me left at the bottom of him still.’(56)

フランクリンが大陸の国々から影響を受け、元来の英国人としての土台となる部分がひどく変形してしまった(“sorely transmogrified”)ことを嘆いている様子である。この後、フランクリンがダイヤモンドを銀行の金庫に預けるため、馬で駆けていこうとする勇ましい姿を見て、“Here ( God bless it!) was the original English foundation of him showing through all the foreign varnish at last!”(57)と喜ぶベタレッジの言葉にも英国優越意識や外国人嫌いが垣間見える<sup>3</sup>。「外国産のメッキ」(“the foreign varnish”)がはがれて本来の英国人としてのフランクリンが現れたと思いき喜んでいるのである。

さらに、ムーンストーンを取り戻しにやって来た3人のインド人について語るベタレッジの表現の辛辣さにも注目したい。ヴェリンダー邸のどこかに潜んでいるかもしれない彼らについて“heathenish”(60)という語を使っている。この語から窺えるのは、インド人の宗教をも含んだインド人全般に対する彼の軽蔑心である。ここで目を引くのは、ベタレッジもまた熱烈なクリスチャンであるクラック嬢(Miss Clack)から“a heathen old man named Betteredge”(203)と呼ばれているということである<sup>4</sup>。すなわち、ベタレッジの考えている“the original English foundation”なるものが本当に存在するのか疑わしいものとなる。英国人同士の内にも亀裂がある以上、確固たる英国人としてのアイデンティティなどは幻想に過ぎないのではないかと考えられるからである。

さて、ハーンカスル大佐に対して叫び声を上げたインド人の予言どおり、ムーンストーンにかかわった人々がその呪いにかかったかのように復讐の標的となって行く。まず、ハーンカスルの命が二度インドでねらわれる。ハーンカスルの死後、ムーンストーンはレイチェル(Rachel Verinder)に贈られ、それをフランクリンが盗み、その直後エイブルホワイト(Godfrey Ablewhite)が自分の所有物としてしまう。ムーンストーンを一時的であれ所有したこの3人は、それぞれ不運に見舞われる。

まずフランクリンとレイチェルの場合から見て行くと、レイチェルはフランクリンの盗難現場を見てしまったため、彼に激しい軽蔑と不信感を抱くようになる。それまでこの2人は結婚することが予想されるほど愛し合っていたが、この事件のために離れ離れとなり、1年後に誤解が解けて仲直りをするまで、2人とも大変な精神的苦痛を味わうこととなる。

エイブルホワイトのケースは、最も注目値するであろう。最初に、彼の名前“Godfrey Ablewhite”に注意を払うと、“God,” “able,” “white”という語句が含まれ、白人とその宗教の優越性という信念が表れたような名前である。ただし、あまりにもうがち過ぎているため滑稽感が出てしまい、こうした優越性がむしろ嘲笑されているという印象を与える。さらに、エイブルホワイトを熱烈に崇拝するクリスチャンであるクラック嬢の語りの中で、エイブルホワイトは繰り返し“our Christian Hero”と呼ばれる。ここで“the true Christian”(236)についてのクラック嬢によるコメントを引用する。

Glorious, glorious privilege! And how is it earned? ... We are the only people who can earn it – for we are the only people who are always right.  
(236)

自分のことを「常に正しい」と公言する人間の言うことを信用する者がどこにいるだろう。従って、クラック嬢がエイブルホワイトを賞賛しクリスチャンの特権や正当性を高らかに宣言すればするほど、逆にその信憑性が疑われてゆくという仕掛けになっている。

エイブルホワイトは、貪欲な姿をカモフラージュするためにキリスト教信仰を利用しており、当時の大英帝国の政策を思わせる。弁護士ブラッフ(Bruff)が彼を評して“a smooth-tongued imposter”(276)と述べているように、慈善会において活躍する顔と遊蕩児の顔という二つの面を使い分けて生きており、まさに偽善者そのものであると言えよう。借金返済のために

レイチェルの遺産を狙い彼女に求婚し婚約までこぎつけるが、結局破棄されてしまう。ネイダー(Lillian Nayder)は、“Collins suggests that the Christian aims of empire building are merely a pretense for satisfying imperial greed”<sup>5</sup>と述べており、“our Christian Hero”を演じているエイブルホワイトがレイチェルを搾取しようとする姿は、当時英国がキリスト教を巧みに利用しながら植民地を搾取する姿と重なり合う。

さて、エイブルホワイトはムーンストーンを切り分けるためにアムステルダムへ行こうとして、“a noticeably dark complexion”(433)という特徴をもった水夫に変装するが、3人のインド人に見つかって殺されてしまう。ムーンストーン盗難事件の捜査をしていたカップ部長刑事(Sergeant Cuff)が、エイブルホワイトの死後彼の変装を洗い流すと、そこには“the whiteness of the thief”<sup>6</sup>が出現する。

かくしてムーンストーンはインド人の手に戻り、白人の犯罪者は罰せられるという筋書きに、英国の帝国主義批判を読み取ることも可能であろう。英国とインドの間に存在した支配・被支配の関係が絶対に揺るがぬものであるという考えが、実は妄想なのではないかということが示されている。

## II ダイヤモンド盗難と死んだ女性からの手紙

前章で述べたように、支配・被支配の関係は英国とインドの間にのみ存在するのではなく、英国人の男性と女性の間にもあることが示唆されている。このことは、ムーンストーンを英国人がインド人から略奪したように、フランクリンとエイブルホワイトがレイチェルからムーンストーンを盗み取ることからも窺えよう。さらにレイチェルの外見については「小柄でほっそりとし」(64)「髪は漆黒、目は髪とよく調和がとれ」(64)「浅黒い肌の色」(158)をもつと描写され、金髪碧眼という英国の美人のステレオタイプからはずされている。むしろ植民地側の人間との身体的類似が認められるのは興味深く、レイチェルがインド人同様に搾取される側に位置づけられていることを象徴しているのではないだろうか。そしてインド人が搾取されるのみではなく、復讐を果たすための潜在力をもつことが示されていたように、女性のもつ転覆力(subversive force)<sup>7</sup>がムーンストーン盗難事件をきっかけとして明らかにされてゆく。

まずムーンストーン盗難の場面を検討しながら、この事件に直接かかわったレイチェル、フランクリン、エイブルホワイト3者の心の動きを見て

ゆく。フランクリンはアヘンの影響の下、無意識の状態でレイチェルの部屋へ行きキャビネットの引き出しからムーンストーンを取り出す。日常生活で抑圧されていたフランクリンのレイチェルに対する支配欲が、ダイヤモンド窃取という形にすり替わって表れたものと解釈できよう。フランクリンがムーンストーンを取り去るところを、レイチェルがはっきりと見ていたということは、その後レイチェル自身の口から語られる。

‘There are three glasses in my sitting-room. As you [Franklin] stood there, I [Rachel] saw all that you did, reflected in one of them.’

‘What did you see?’

‘You put your candle on the top of the cabinet. You opened, and shut, one drawer after another, until you came to the drawer in which I had put my Diamond. You looked at the open drawer for a moment. And then you put your hand in, and took the Diamond out’(350-351)

フランクリンの行為のすべてが、3枚ある鏡のうち1枚に映っていたのをずっとレイチェルは見ていたのだ。鏡に映ったフランクリンとは、フランクリンの鏡像すなわち分身であると解釈するなら、日常生活では決して見られない、フランクリンの中の別人格をレイチェルは見てしまったのだと言えよう。

さらに、フランクリンの「犯行」をレイチェルが目撃しているという決定的シーンを見ていた者がいた。それはフランクリンのあとをつけていたエイブルホワイトである。その時のレイチェルの心理状態を十分に推し量ることのできたエイブルホワイトは、恋敵であるフランクリンを出し抜くチャンスが到来したと、ほくそ笑んだことであろう。

ムーンストーンを持ち出した直後フランクリンは、無意識状態のままエイブルホワイトにムーンストーンを手渡し安全のために銀行へ預けるように頼む。その翌朝、フランクリンは何もおぼえていない様子であり、レイチェルは目撃したことを隠し通そうとしていることをエイブルホワイトは見て取り、ムーンストーンもレイチェルもわがものにしようと計画する。

さて、この盗難事件の捜査に乗り出したカッフ部長刑事は、レイチェルの居間のドアに塗られたペンキの上に“the small smear”(109)を見つける。盗難の晩、ペンキが午前3時まで乾いていなかったことを探り出し、衣類にペンキのついている者が犯人であると判断する。ヴェリンダー家の者全

員の衣類を調べようとするが<sup>8</sup>、レイチェルだけが拒んだために彼女自身が疑われるはめになる。メイドのロザンナ(Rosanna Spearman)がレイチェルの罪を隠すために新しいナイトガウンを作らされたのだと、カッフは推理する。ところが真相は、ロザンナが作っていたのはフランクリンの新しいナイトガウンであり、彼の犯行を隠すためフランクリンの「しみ」(the smear)のついたナイトガウンを隠していたのであった。ロザンナ自身はフランクリンから何度も冷たくされて自殺してしまい、真相がわからなくなってしまう。

一年後、フランクリンは新たに捜査を開始し、真犯人を見つけようとヴェリンダー邸に戻ってくる。ロザンナの手紙の指示に従って、流砂の中から箱を取り出し中身を調べると、ペンキの「しみ」のついたナイトガウンと手紙が出てくる。しかもそのナイトガウンにはフランクリンの名前が記されていた。フランクリンは自分自身が泥棒であったと発見し呆然とする。

その後、レイチェルと再会し、彼女が“I saw you take the Diamond with my own eyes!”(347)と叫ぶのを聞く。レイチェルからも証言を得たことで、ロザンナの隠していた、「しみ」のついたナイトガウンが確かに自分のものであるという事実が揺るがぬものとなる。

かくして、「しみ」のついたナイトガウンは、フランクリンの存在する世界そのものを変性させ、不気味なものに変えてしまうほどの力をもつ。それはちょうどラカン(Jacques Lacan)が良く引き合いに出すホルバインの『大使たち』の絵の下の方にある「しみ」のようなものである<sup>9</sup>。この「しみ」は、まっすぐに見ると無意味な「しみ」にすぎないが、横の方の厳密に決められた地点から見ると頭蓋骨の形に見える。そこで絵の残りの部分である現世の富、芸術品、知識などの空虚さが明らかになる、という仕掛けになっている<sup>10</sup>。「しみ」のついたナイトガウンもまた、これまで真犯人を追って捜査を続けて来たフランクリンに、「犯人はおまえなのだ」と嘲笑しながら不気味に語りかけているかのようなのである。

さらに、ロザンナがフランクリンに宛てて書いた手紙について考察したい。この手紙では、その始まりからいきなりフランクリンへの熱烈な恋心が告白されている。

‘Sir – I have something to own to you. A confession which means much misery, may sometimes be made in very few words. This confession can be made in three words. I love you.’(317)

この手紙はナイトガウンの「しみ」と同様の効果を生む。それはゴギルト(Christopher GoGwilt)が述べているように“an impossibility of ‘self’ knowledge”をフランクリンに思い知らせるものだからである<sup>11</sup>。フランクリンは自分を泥棒であるとは夢にも思わなかったであろうし、同じようにロザンナの欲望の対象になっていたとは思ひもしなかったはずだ。

続けてロザンナの手紙は、フランクリンをカップの捜査の目からかばうために、いかに様々な工夫をしたかについて説明し次のように語る。

**‘In this uncertainty, one thing was plain – that Sergeant Cuff was miles away from knowing the whole truth. You were safe as long as the nightgown was safe – and not a moment longer.’(332)**

このようにロザンナはカップの目をくらましていたのであり、フランクリン以上に頭がよいということを示している。すなわちこの手紙は“one of the novel’s more subversive analyses of gender and class”となっている<sup>12</sup>。

かつてベタレッジの娘、ペネロープ(Penelope)が、ロザンナがフランクリンに一目ぼれしたのではないかと主張したときの、ベタレッジの反応は次のようなものであった。

**You have heard of beautiful young ladies falling in love at first sight, and have thought it natural enough. But a housemaid out of a reformatory, with a plain face and a deformed shoulder, falling in love, at first sight, with a gentleman who comes on visit to her mistress’s house, match me that, in the way of an absurdity, out of any story-book in Christendom, if you can!(58)**

「美しい若い貴婦人」が一目ぼれすることを“natural”であるとする一方、「教護院出身の不器量で肩が変形したメイド」が「紳士」に一目ぼれすることなど馬鹿げた話であるとして一蹴している。ここには「紳士」や「貴婦人」の属する世界と「メイド」の世界とはかけ離れたものであるという一般通念があり、身分が低くて醜い娘が恋心を抱く資格などないとする固定観念がある。しかしながら、ロザンナのフランクリンへの恋心を告白する手紙は、こうした階級意識も固定観念も覆すだけの作用をもっているのだ。

かくして、ロザンナの手紙と「しみ」のついたナイトガウンから衝撃を受け、フランクリンはわけがわからなくなり次のように考える。



I began the day ... by doubting whether I had any sort of right ( on purely philosophical grounds) to consider any sort of thing ( the Diamond included ) as existing at all. (361)

すなわちフランクリンはこの世のあらゆるものの存在を疑い、今まで拠って立ってきた自我の基盤が危うくなるまで追い詰められてしまう。

ここで、カップが犯人を突き止める際に誤った答えにたどり着いた理由についても考察したい。カップが失敗したのは、レイチェルとロザンナが犯人を隠そうとしたためである。カップの推理の方法は論理的に見事に筋が通っていたが、女性の心理、とりわけ恋愛感情という理性を超えたものを無視していたことが致命傷となった。結果、彼の推理は誤った道筋へ迷いこんでしまったのである。ここでは名探偵が女性たちの陰謀に出し抜かれており、ロジックを超え不合理であるがゆえの彼女たちの強みが示唆されている。ムーンストーン盗難事件をきっかけとして、ヴェリンダー邸の秩序は乱れ、ベタレッジは“The cursed Moonstone had turned us all upside down”(93)と嘆く。混乱に陥ったのは邸の秩序のみならず、階級やジェンダーの秩序も一時的にひっくり返ったのであり、その背後に女性の力がひそかに働いていたことは見逃せない。

### III 名探偵の登場と秩序の回復

ムーンストーン盗難事件によって秩序が混乱したヴェリンダー邸に救済をもたらすのは、キャンディ(Candy)医師の助手のジェニングズ(Ezra Jennings)である。まずジェニングズの風貌について考察する。

His gipsy-complexion, his fleshless cheeks, his gaunt facial bones, his dreamy eyes, his extraordinary parti-coloured hair, the puzzling contradiction between his face and figure which made him look old and young both together.... (369)

この描写から、ジェニングズの外見だけでも相反する複数の要素が混在することがわかる。すなわち黒い髪と白い髪、顔と体つきのちぐはくさ、そして若さと老いというように。こうした容貌を“an unfavourable impression”(369)を与えたとしながらも、フランクリンは同情心に訴えかけてくる不思議な力を感じ、それに抵抗できないでいる。

このフランクリンの矛盾した感情は、クリステヴァ(Julia Kristeva)が述

べている「外人(“l'étranger”)にひかれながらも拒否する気持ち」<sup>13</sup>に通じるものがあるだろう。クリステヴァによれば「外人は我々自身の中にある。我々が外人を避け、外人と戦う時、我々が相手にしているのは我々の無意識—我々の不可解な《個》という《個ならざるもの》にほかならない」<sup>14</sup>。フランクリンもまた、自分が「盗難者」であったと発見したとき、自分の中にある「外人」に気づき、それと戦っていたのである。フランクリンがジェニングズに反撥しながらも引かれたのは、自分の中の「外人」を抱えつつ生きて来た痕跡がジェニングズの外見に刻み込まれていたからであろう。

さらにジェニングズに複数の要素が混在しているのは、外見だけではないことが次のようなセリフから明らかとなる。“I was born, and partly brought up, in one of our colonies. My father was an Englishman; but my mother - ....” (371) ジェニングズには英国紳士と“colonial Other”<sup>15</sup>という複数のアイデンティティが混在しており、その出自においても自分の中に「外人」を抱えていることを自覚して生きて来たのだとわかる。加えて“Physiology says, and says truly, that some men are born with female constitution – and I am one of them!”(373)という告白は、ジェニングズが男性であって女性的な要素を内包していることを示している。

これまでは二項対立として見てきた、イギリスと植民地、男性対女性という捉え方自体が、ジェニングズにあっては機能しないということがわかる。彼は支配する側にも支配される側にも、属しているとも言えるし、属していないとも言え、いわば二つの項の境界線上にいる存在である。ジェニングズのこうした社会的位置の多義性は、異質なもの同士でも手を結び合う可能性があることを暗示しているのではないか。自分の中にある「外人」とうまく折り合いをつけて生きる道を模索していたフランクリンが、ジェニングズに惹かれ救いを見出そうとしたのは自然な成り行きであると言えるだろう。

一方ジェニングズもまた、フランクリンに救いを見出そうとしており、それは“You, and such as you, show me the sunny side of human life, and reconcile me with the world that I am leaving, before I go”(381)のような言葉からわかる。これまで、世界と自分との間に深い亀裂を感じ苦しんできたジェニングズが、フランクリンに幸せを取り戻すことで世界と仲直りできると考えている。それはミラー(D.A. Miller)が指摘するように、“Jennings

gets involved because he feels sorry for [Franklin] Blake, whom he sees as a double of himself”<sup>16</sup>ということであり、自身の中の「奇異」(“l'étrange”)<sup>17</sup>を覗いてしまったフランクリンを分身のように思ったからであろう。

このように自分の中の「奇異」を引き受けているジェニングズを、ハッター(A.D. Hutter)は“the ultimate detective of the novel”<sup>18</sup>であるとしている。それは最もつまらない細部から重要な意味を読み取ることができると同時に、理性の境界を越えたところで精神をさまよわせることができるという、ジェニングズの能力を思えば妥当な評価であろう。こうした二面性はポウ(Edgar Allan Poe)の探偵小説に登場するデュパン(Dupin)に通ずるものであり、デュパンは詩的想像力と数式を解いてゆくような厳密な推理力を駆使することができる。デュパンの性質の中に“The Murders in the Rue Morgue”における“the Ourang-Outang”のような野蛮で本能的な部分があるというハッターの分析は正しく<sup>19</sup>、この点でもジェニングズはデュパンと共通点があると考えられよう。

さらに、ジェニングズの役目が精神分析医の仕事に似ているということも付け加えたい。たとえば、キャンディ医師が高熱を出してうわごとを言うとき、そのメモを取りパズルを組み立てるようにきれぎれの言葉をつなぎあわせ、“order and shape”(374)をもったものに変えてゆく作業をする。これはハッター(A.D. Hutter)が指摘するように“psychoanalytic free-association”に似ている<sup>20</sup>。

ジェニングズが名探偵と精神分析医の本質的要素を併せ持つことは、彼が複数のアイデンティティをもつ異種混交的な存在であることとも無縁ではなからう。他者と同化し共感する能力は、たとえば純血主義のような単一のアイデンティティにこだわる精神風土からは決して生まれえない。ジェニングズのように、固定観念にとらわれず他者と同一化する能力があるからこそ、洞察力に富んだ推理と分析が可能となるのである。

さてジェニングズの行った実験は、肉体的にも精神的にも昨年と同じ状況にフランクリンを置き、アヘン剤を与えるというものであった。この方法によってフランクリンがアヘンの作用でダイヤモンドを盗んだことが証明される。フランクリンは無罪放免となりレイチェルと仲直りし二人は結婚する。すなわちジェニングズの「治療」によって家庭内の病が癒され、一旦狂ってしまった秩序が取り戻されたのである。

#### IV エンディングについての考察

ジェニングズの実験によってフランクリンの「無罪」が証明され、フランクリンとレイチェルは結婚する。ベタレッジの語りによって、二人の間に赤ん坊が生まれようとしているという報告がされる。ムーンストーン盗難から解決までの一連の出来事は複数の語り手によって順番に語られてきたが、この事件と深いかかわりをもつレイチェルの語りのパートが全くないのは少々不公平ではないだろうか。ジェニングズの日記やベタレッジの語りからは、仲直りした恋人同士の幸せな様子が伝わってくるものの、レイチェルの視点から見たとき、このエンディングが真に幸せなものであるのかという疑問が残る。

まずフランクリンのダイヤモンド窃取が無意識の状態で行われたということは何を意味するだろうか。ジジェク(Slavoj Žižek)の表現を借りれば「無意識においては、つまり欲望の<現実界>においては」フランクリンが泥棒であったということである<sup>21</sup>。フランクリンが日ごろ、レイチェルを愛し大切に思っている恋人という役目を演じていても、そうした日常世界の現実はある種の「抑圧」すなわち我々の欲望の<現実界>から目を逸らすことで成立したひとつの幻想に過ぎないのである<sup>22</sup>。

一方、レイチェルがフランクリンと和解できたのは、フランクリンがアヘン剤の影響でダイヤモンドを盗んだのであって、それは本来の彼の姿ではないという信念からであろう。しかしながら、盗難の晩鏡に映っていたフランクリンの姿、それはフランクリンのもうひとつの人格なのであり彼の一部なのである。今は抑圧されているが、この別人格が何らかの形で、たとえばレイチェルへの支配や管理を強めるというような形で今後出現することもあるかもしれない。

ここでレイチェルの性格について考えたい。レイチェルには唯一の“a defect”(65)があることがベタレッジによって指摘されている。

**She was unlike most other girls of her age ... she had ideas of her own, and was stiff-necked enough to set the fashions themselves at defiance, if the fashion didn't suit her views. (65)**

主体性をもち、多数派の意見に簡単に妥協しないというレイチェルの私の強さが、“a defect”としてとらえられている。しかしだからといってこうした個性を押さえつけたら、彼女の本来の良さも消えてしまうだろう。こう

した“a defect”がレイチェルのアイデンティティにとって重要なものであることは、ムーンストーンとの関連でも示唆されている。ムーンストーン  
の中心部に“a defect”(50)があり、いくつかに切り分けて売れば価値が上がるが、インド人たちにとってはムーンストーンが切り分けられれば、その“identity”(51)が失われてしまう。だからインド人たちは分割されることからムーンストーンを守ろうとしていた。レイチェルも性格を変えて従順な女性に生まれ変われと命じられたら、抵抗し“identity”を守り抜こうとするはずである。

ほかにもレイチェルがムーンストーンと何らかの関連性をもつことが暗示されている箇所がある。たとえば彼女は“Self-willed – devilish self-willed sometimes”(65)と評される。この“devilish”という形容詞はムーンストーンについても“a devilish Indian Diamond”というように使われていることに注目したい。「意地っ張り」という個性は、ヴィクトリア朝社会が女性一般に押し付けていた理想像に反するものであり、レイチェルが社会規範から逸脱した側面をもつことを表している。すなわち、“a defect”をもったムーンストーンとは、レイチェルと世界との不整合を象徴的に表しているのだといえよう。このような強い性格のレイチェルとフランクリンとの結婚生活はいかなるものとなるであろうか。

## 結び

最後にムーンストーンの行方に注目したい。この物語の締めくくりで、ムーンストーンはインド人の手に戻り月の神の像の額の上で再び輝く。探検家マースウェイト(Murthwait)の次のようなコメントで終わる。

So the years pass, and repeat each other; so the same events revolve in the cycles of time. What will be the next adventures of the Moonstone? Who can tell! (472)

ヘラー(Tamar Heller)は「抑圧のあとには抵抗がやって来るといふ歴史のサイクルの繰り返しが、小説の最後で約束されている」と指摘している<sup>23</sup>。つまり、抑圧されてきたインド人の抵抗を予言しているとも言えるだろう。さらには、ヴィクトリア朝社会における結婚生活という枠組みの中で、一旦押さえつけられたレイチェルの“absolute self-dependence”(278)が、いつか抵抗のエネルギーへと替わって行くことをも暗示している。そして最後

に身分違いの恋に破れて自殺してしまったメイドのロザンナにも触れておきたい。彼女の書いた手紙が示していた、旧弊な秩序を混乱させるほどの転覆力(subversive force)は、階級意識によって押さえつけられてきた者たちの今後の抵抗をも予言していると言えるだろう。

《註》

<sup>1</sup> T.S.Eliot, “Wilkie Collins and Dickens,” *Selected Essays, 1917-1932* (New York: Harcourt Brace and Company, 1932) 377.

<sup>2</sup> Wilkie Collins, *The Moonstone* (Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1998) 14.

以下本書からの引用は括弧内にページ数のみ示す。

<sup>3</sup> ヘラー(Tamar Heller)はベタレッジの愛読書である Robinson Crusoe を“that classic imperialist text”であるとし、内部に対して外部、英国的なものに対して外国のもの、善に対して悪、というように対立させる“the naïve Orientalism”がベタレッジによって表明されていることを指摘している。詳しくはヘラーの“Blank Spaces: Ideological Tensions and the Detective Work of The Moonstone” in *Dead Secrets: Wilkie Collins and the Female Gothic* (New Haven & London: Yale University Press, 1992) 145 を参照。

<sup>4</sup> Miss Clack の語りの中に“the inestimable advantages of a Protestant clergyman”(201)や“a Patmos amid the howling ocean of popery that surrounds us”(201)という表現があることから、Miss Clack はプロテスタント、ベタレッジはカトリックであることが推測される。

<sup>5</sup> Lillian Nayder, “Reverse Colonization and Imperial Guilt: Representations of Empire in Armadale, The Moonstone, and The New Magdalen” in *Wilkie Collins* (New York: Twayne Publishers, 1997) 120.

<sup>6</sup> Nayder 119.

<sup>7</sup> “subversion”という語については序論の註 15 を参照のこと。

<sup>8</sup> カップの捜査方法について、ミラー(D. A. Miller)の興味深い指摘がある。ヒエラルキーに基づくヴェリンダー家の本来の秩序が、カップの取調べの前では情け容赦なく民主化され平等化されている。この結果、ヴェリンダー家の人々はカップの捜査に非協力的になるが、それは背後に“a genteel code of honor and loyalty”があるからであるとしている。詳しくは、ミラーの“From roman policier to roman-police: Wilkie Collins’s The Moonstone” in *The Novel and The Police* (Berkeley: University of California Press, 1988), 38-39 を参照。

<sup>9</sup> Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* (Massachusetts: The MIT Press, 1992) 90. 邦訳に関しては、鈴木晶訳『斜めから見る』(東京: 青土社、1995) を参照。

<sup>10</sup> Žižek 90-91.

<sup>11</sup> Christopher GoGwilt, “The Victorian Blot: Wilkie Collins, The Moonstone, and the Concept of Culture” in *The Fiction of Geopolitics: Afterimage of Culture, from Wilkie Collins to Alfred Hitchcock* (Stanford: Stanford University Press, 2000) 75.

GoGwilt もまた Lacan が述べている Holbein の『大使たち』の“the anamorphosis”(歪像作用)に言及し、フランクリンに衝撃を与えた“an impossibility of self-knowledge”の発見と結びつけて論じている。

<sup>12</sup> Heller 155-156.

<sup>13</sup> Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes* (Paris: Fayard, 1988) 283. 邦訳に関して

は池田和子訳『外国人』（東京：法政大学出版局、1990）を参照。

クリステヴァはフロイトの『不気味なもの』（*Das Unheimliche*）という概念と結びつけて「外人」を論じている。ドイツ語の形容詞 *heimlich* 《親密な》は、同時に《秘密の》《隠された》《不可解な》《表に出ない》という意味をもち、反義語である *unheimlich* が含む《不気味》と一体化する。《不気味なものとは、昔から慣れ親しんできたものに還元される特殊な恐怖である》という精神分析の仮説は、フロイトによって語源的にも証明されたのである。

不気味の誘因となるものとして、死と女性的なものをフロイトは挙げている。一方クリステヴァは「不気味なもの」として外国人が扱われていないのはなぜかと問題提起している。外人嫌いという《政治的》感情の中に、無意識であれ恐れと喜びのいりまじった不安、フロイトが *unheimlich* と呼び、イギリス人なら *uncanny*（薄気味悪い）と呼ぶようなものが入っているのではないだろうか、と。フロイトが慎重にも外国人をとりあげなかったことで、むしろ外人とは我々自身の中に探るべきものであることを教えてくれたのであり、これこそが外なる奇異を追い立てない唯一の方法であるとクリステヴァは主張している。

上記の説明は、Kristeva 269-285 を参照（池田訳 222-234 参照）。

<sup>14</sup> Kristeva 283.

<sup>15</sup> Heller 157.

<sup>16</sup> D. A. Miller 48.

<sup>17</sup> Kristeva 284.

<sup>18</sup> A. D. Hutter, "Dreams, Transformations and Literature: The implications of Detective Fiction" in *Victorian Studies*, 19 (1975) 199.

<sup>19</sup> Hutter 192. ホフマン(Daniel Hoffman)もデュパンの性格の中に“the brute”が存在することを指摘している。詳しくはホフマンの“Disentanglements” in *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe* (Garden City, New York: Doubleday & Company, Inc., 1972) 114.

<sup>20</sup> Hutter 199.

<sup>21</sup> Žižek 16.

<sup>22</sup> Žižek 17.

<sup>23</sup> Heller 163.

## 第6章

### 『レディ・オードリーの秘密』における女性嫌悪と家父長制

#### 序

ブラッドン(Mary Elizabeth Braddon)の『レディ・オードリーの秘密』(*Lady Audley's Secret*, 1861-1862)は1860年代のみならず19世紀後半を通じてベストセラーとなったセンセーション小説(sensation novels)である<sup>1</sup>。ヴィクトリア朝の批評家たちは、セクシュアリティと情動が制御されていない女性を描く危険なものとしてセンセーション小説に対して手厳しかったが、それは当時の女性が、欲望を統御する存在として「美德」を表象するという重荷を負わされていたこととも関連するだろう<sup>2</sup>。ショーウォーター(Elaine Showalter)は、生活の中心がロマンスと家庭のみで占められていた女性たちの荒々しい情熱とフラストレーションに、センセーション小説が声を与えたのであると論じている<sup>3</sup>。

19世紀イギリスでは中産階級の家庭が発展し、労働の新たな役割分担が生じたことで女性一般に対する拘束力に拍車がかかった。女性は家庭内の私的領域における妻・母親としての道徳的・再生産的な労働に従事し、男性は産業・政治など公的領域における夫としての競争的・経済的・生産的な労働に専心するという役割分担に従い、女性は「良心の番人」として行動する責任を負わされた<sup>4</sup>。

このような状況から「プロパー・フェミニン」(“the proper feminine”)という定義が生まれ、発展途上の中産階級の家庭における再生産的・家庭的役割にふさわしいか否かという観点から女性を定義づけるようになる<sup>5</sup>。「プロパー・フェミニン」を代表する属性としては「家庭の理想つまり家庭の天使」「マドンナ」「家庭という聖堂の番人」「性的無関心」「冷静さ」「無垢」「献身的」「法的アイデンティティの欠如」「依存的」などが挙げられよう<sup>6</sup>。一方「インプロパー・フェミニン」(“the improper feminine”)としては、「悪魔や野獣」「娼婦」「家庭に対する転覆力」「脅威となるほどの性的関心」「抜け目なさ」「無遠慮」「欲望しかつ積極的に快楽を追求する」「独立心」「男たらし」などが挙げられる<sup>7</sup>。

こうした「プロパー・フェミニン」と「インプロパー・フェミニン」という定義を作り、女性を「プロパー・フェミニン」というカテゴリーの中に封じ込めようとしたイデオロギーの背景には労働の役割分担をスムーズ



にするためという便宜上の理由もあろうが、深層のレベルでは「女性に対する恐怖心」が潜んでいたのではないだろうか。母性の卓越性を強調することでヴィクトリア朝の理論家たちは、女性を肉体として構築し性的役割によって定義したが、同時に女性を性・肉体のない存在としても表象したのである<sup>8</sup>。こうした理論家の中にアクトン (William Acton) がおり、彼の説に少し耳を傾けてみたい。

(社会にとって幸せなことに) 大多数の女性はいかなる種類の性的感情にもあまり煩わされることはない。男性が習慣的に悩まされていても、女性は例外的なケースのみである。...こうした悲しむべき例外を除けば、女性の性的感情は大抵の場合休止状態にあるのは確かで、性的感情を生じさせるにはかなりの刺激を必要とする。...<sup>9</sup>

女性に性的感情が欠如していることを強調しすぎるくらい強調しているのは Lyn Pykett が指摘するように「女性のセクシュアリティに対する恐怖」を表していると考えられる<sup>10</sup>。本稿ではレディ・オードリーのような女性が「プロパー・フェミニン」「インプロパー・フェミニン」という役割をいかに演じわけ、女性を単純に二分化するイデオロギーを逆手に取っているかを考察すると同時に、女性恐怖と家父長制的権力の強化の関係を作品の中に探りたいと思う。

### I レディ・オードリーの仮装

レディ・オードリーは巧みに「無垢な童女」のような顔と「悪魔」のような顔を使い分けているが、こうした彼女の二面性を暴くものとして彼女を描いた肖像画がある。

Yes; the painter must have been a pre-Raphaelite. No one but a pre-Raphaelite would have painted, hair by hair, those feathery masses of ringlets with every glimmer of gold, and every shadow of pale brown. No one but a pre-Raphaelite would have so exaggerated every attribute of that delicate face as to give a lurid lightness to the blonde complexion, and a strange, sinister light to the deep blue eyes. No one but a pre-Raphaelite could have given to that pretty pouting mouth the hard and almost wicked look it had in the portrait.<sup>11</sup>

この肖像画がラファエロ前派風に描かれていることが、レディ・オードリーの“erotic power”<sup>12</sup>を示すサインともなっている。「たっぷりとした羽のよ

うな巻き毛」「色白で血色の良い顔色」「濃い青い瞳」というように肉体的な美が強調され、画家がすでに気づいているようにオードリー邸の男たちに及ぼす彼女の力とはエロティックなものでもある。そして「可愛らしくとがらせた口元」に「冷徹なほとんど邪悪と言って差し支えないような表情」が与えられ、「無垢な天使」のイメージと“a beautiful fiend”(71)のイメージが共存している点に注意が引かれる。

サー・マイケル(Sir Michael Audley)の娘アリシア(Alicia)は肖像画を見て、画家というものが凡人には知覚できない別の表情を普段の表情の中に見ることができるものだと解説し、レディ・オードリーが「あの絵のような表情を作るのを見たことはないが彼女ならああいう表情ができるだろう」(72)と述べる。これは、一面真理を突いたコメントと言えよう。

一方、サー・マイケルの甥であるロバートは“Don't be German, Alicia, if you love me. The picture is — the picture; and my lady is — my lady. That's my way of taking things, and I'm not metaphysical; don't unsettle me.”(72)と述べて反論するが、その声には“an air of terror perfectly sincere”(72)が含まれている。この絵がレディ・オードリーの隠された部分を暴露するのを内心恐れているかの様子であり、この恐怖は彼の心の中に潜む女性一般への恐怖に通じるものだ。レディ・オードリーが日常的に見事な演技力を発揮しているおかげで、ロバートの恐怖心が和らげられているのだとも言えるが、そうしたレディ・オードリーの完璧な演技力が描かれている場面に移りたいと思う。

レディ・オードリーが優雅にお茶の準備をする場面がある。「美しい女性はお茶をいれている時この上なく美しく見える」(222)と述べられ「全能の」(omnipotent)「無敵の」(unapproachable)存在として茶卓に君臨する様子が描かれている。

Better the pretty influence of the tea-cups and saucers gracefully wielded in a woman's hand, than all the inappropriate power snatched at the point of the pen from the unwilling sterner sex. Imagine all the women of England elevated to the high level of masculine intellectuality; superior to crinoline; above pearl powder and Mrs. Rachel Levison; above taking the pains to be pretty; above making themselves agreeable; above tea-tables, and that cruelly scandalous and rather satirical gossip which even strong men delight in; and what a dreary utilitarian, ugly life the sterner sex must lead. (223)

ここでは紅茶茶碗とソーサーを操る女性の手のもつ「可愛らしい影響力」が歓迎されており、女性が筆力で男性を凌駕しようとする身分不相応な (inappropriate) 力に言及し、女性が男性並みに知的な領域へ進出することに対する脅威が語られている。イギリス中の女性が美しい衣装で着飾ったり、お化粧して自分を美しく魅力的に見せることに関心をもたなくなれば、世の男性は「わびしく功利主義的な醜い生活」を送ることになるだろうという見解が語られている。レディ・オードリーのように自分のアイデンティティを変えて重婚の罪を犯すほどの知性を持ち、一方で巧みに「家庭の天使」を演じることのできる女性が存在するという可能性を考慮に入れないのは皮肉であり、レディ・オードリーの演技の完璧さを物語っている。

次に、無垢な童女のように装いながらレディ・オードリーが高度な知性をもっていることを示す場面を見てみよう。ロバートから前夫殺害の嫌疑をかけられレディ・オードリーはサー・マイケルのいる図書室へ行くが、その時ロバートが精神異常であると説得するため論理や知識を最大限に利用していることがわかる。

**“Robert Audley is mad,” she said, decisively. “What is one of the strongest diagnostics of madness — what is the first appalling sign of mental aberration? The mind becomes stationary; the brain stagnates; the even current of the mind is interrupted; the thinking power of the brain resolves itself into a monotone....and perpetual reflection upon one subject resolves itself into monomania. Robert Audley is a monomaniac....”**  
(287)

狂気に侵されているかどうかを診るための診断法についての知識は素人をはるかに超えたものであり、友人のジョージが行方不明になった事件についてしつこく考えているうちにロバートが「偏執狂」になったのだと異様な説得力をもってサー・マイケルに迫っている。ここではレディ・オードリーが“a frivolous childish beauty”(288)から自己弁護を申し立てる力強い“a woman”(288)へと変容する瞬間が描かれており、普段の「子供っぽい」「無垢な」様子が「知性」や「自己主張の強さ」を隠すための擬態であると知れるのである。

最終的にレディ・オードリーの犯した罪が発覚し、彼女はモスグレイブ医師(Dr. Alwyn Mosgrave)から“latent insanity”(379)と診断されてベルギーの精神病院へ送られることになるが、このとき屋敷から追い出される前に

ひとつでも財産になるものを持ち出そうと考え、彼女は 100 ギニーの価値があるインド製のショールで身を包む。

Remember how much she had perilled for a fine house and gorgeous furniture, for carriages and horses, jewels and laces; and do not wonder if she clung with a desperate tenacity to gauds and gew-gaws in the hour of her despair. If she had been Judas she would have held to her thirty pieces of silver to the last moment of her shameful life. (374)

いかにレディ・オードリーが「功利主義的」で「醜い」面をもつかが強調されており、「無垢な天使」のように装いながら、「抜け目なく」「欲望をもち」「快楽を追求する」という別の面があらわになっている。女性をすべて「プロパー・フェミニン」のカテゴリーに閉じ込めたように錯覚して安心している者の信念を揺るがすような場面ではないだろうか。「プロパー・フェミニン」「インプロパー・フェミニン」という枠組みが実は妄想であり、「聖女」か「悪魔」かのどちらかに分けられるほど女性が単純な存在ではないということを示していよう。

## II レディ・オードリーの分身

レディ・オードリーのメイドであるフィービー(Phoebe Marks)がレディ・オードリーと似ているということは作品中で何度も繰り返される。レディ・オードリーはフィービーにこう言う。“Do you know, Phoebe, I have heard some people say you and I are alike?”フィービーは「あなたはお美しいが、わたしはあわれな醜い女」と言い謙遜するが、レディ・オードリーは「あなたに必要なのは色彩だけ」と言い、髪を染めて口紅をつければ自分同様美しくなると言う。ここでは Montwieler が“Anyone can become Lady Audley”と指摘しているように<sup>13</sup>、化粧品などの技術で女性はみな美しくなれるのであり、「美」と「演技力」という二つの武器をもってすればレディ・オードリーのような女性が次々と出現するということが示唆されている。さらにフィービーは、レディ・オードリーが注文した小説に目を通して内容について話し合うことができるくらいフランス語に精通しており、申し分のない「知性」をもっている。「レディのメイド」という立場から「レディの仲間」へと上昇することができるだけの才覚のある女性でもある。

一方、二人は身勝手な男性の犠牲者でもあり、“The likeness which the

lady's-maid bore to Lucy Audley was, perhaps, a point of sympathy between the two women.”(104)と述べられている。フィービーはいとこのルーク(Luke Marks)と結婚する予定であるが、「愛することができないと思う」と打ち明ける。ルークとは幼馴染で15歳の頃奥さんになるという約束をしたが、ルークは「恋人が約束を守らないと人気のない場所へ連れ出して殺すような男」(107)であるから結婚するしかないと言いついてフィービーは説明する。レディ・オードリーもまた最初の夫ジョージから3年半も見捨てられていたという過去をもつ。ジョージがオーストラリアで運試しをするという置手紙を残したまま姿を消したのであるが、その後レディ・オードリーは名前を変えて准男爵サー・マイケルと結婚する。オーストラリアから帰国したジョージに見つかり身元を暴露してやると脅され、ジョージを井戸に落として殺そうとしたのである。

レディ・オードリーの犯罪が許されるものではないにせよ、不幸な現状に甘んじているのではなく、どんな手段を用いても欲望を満たそうとする貪欲さは制度にとって脅威であろう。フィービーもまたこうしたレディ・オードリーとそっくりの性格をもっていることに注意を向けたい。

次の引用を見れば、二人の性格的な共通点が明らかとなる。

**There were sympathies between her [Lady Audley] and this girl [Phoebe], who was like herself inwardly as well as outwardly—like herself, selfish, cold, and cruel, eager for her own advancement, and greedy of opulence and elegance, angry with the lot that had been cast her, and weary of dull dependence. (299)**

ここに列挙されている「利己的」「冷酷」「残酷」「上昇志向」「富に対する渴望」「運命への憤り」「依存的立場に飽きている」といった要素は「インプロパー・フェミニン」のカテゴリーに入りそうなものばかりであるが、レディ・オードリーにもフィービーにも当てはまるものとされている。だが貧しい境遇に生まれ、才能や美しさに恵まれた頭のよい女性であれば「上昇志向」「運命への憤り」「依存的立場に飽きている」といった要素をもつのは当然であるとも言えよう。

このようにフィービーがレディ・オードリーに似ていることを強調し繰り返すことで、レディ・オードリーのような女性が次々と出現する可能性がほのめかされているのだろう。フィービーの夫ルークは焼死するが、その後フィービーがどうなったかは語られておらず読者の想像が掻き立て

られる。

### Ⅲ ロバートの女性嫌悪とクララの影響力

女性を「プロパー・フェミニン」か「インプロパー・フェミニン」に分け、制度にとって危険な女性はみな「インプロパー」として排除するというイデオロギーの背後には「女性恐怖」が潜んでいると考えられる。フロイトは「女性によってかき立てられる恐怖」「女性嫌悪」を母親にペニスがないことを発見した瞬間に生じる「去勢不安」と結びつけている<sup>14</sup>。この恐怖はメデューサの首によってかき立てられる恐怖にたとえられ、メデューサの首は母親の恐ろしい性を表す像そのものなのである。次はフロイトの「フェティシズム」からの引用である。

おそらくどんな男も、女性性器を見たときの去勢恐怖から逃れることはできないだろう。だがどうして、ある男はその印象の結果として同性愛者となり、ある男は呪物（フェティッシュ）をひとつ作ることによってその印象から身を守り、大多数の者はそれを克服するのか、正直なところ、われわれには説明できない<sup>15</sup>。

女性恐怖に直面した男性には「同性愛」と「フェティシズム」という二つの解決法の可能性が示唆されている。確かにロバートとジョージのあいだには「ホモエロティックな絆」があることを何人かの批評家が指摘している<sup>16</sup>。のちにロバートはジョージの妹クララに魅かれて行くがそれは“she [Clara] was so like the friend [George] whom he [Robert] had loved and lost, that it was impossible for him to think of her as a stranger”(202)や“she’s very like him”(208)のような表現からわかるようにクララがジョージに似ているから、という要素が大きい。

さて、ロバートがオードリー教会(Audley church)の墓地でオルガンを弾いていたクララに出会う場面を見てみたい。

Miss Talboys [Clara] stretched out her ungloved hand, and laid it in his own. The cold touch of that slender hand sent a shivering thrill through his frame. (260) (my emphasis)

クララの手の冷たい感触はロバートの全身をぞっとさせるほどの衝撃を与える。この衝撃は快感というよりもむしろ恐怖に近いもののように思われる。

このシーンとよく似た場面はコリンズ(Wilkie Collins)の『白衣の女』(*The Woman in White*)(1860)の中にも見出される。精神病院から逃亡して来たアン(Anne Catherick)とウォルター(Walter Hartright)が初めて出会う場面である。ウォルターがハムステッド(Hampstead)からロンドンへ戻る途中、アンに背後から肩をたたかれる。

...every drop of blood in my body was brought to a stop by the touch of a hand laid lightly and suddenly on my shoulder from behind me. (my emphasis)<sup>17</sup>

軽くアンの手が肩に触れただけで全身の血を凍りつかせるほどウォルターをぞっとさせる。アンもまた「メデューサの首」と結びつけて論じられているように<sup>18</sup>、ここではウォルターの女性恐怖が浮き彫りになっている。最終的にウォルターはフォスコ伯爵やパーシヴァル卿の悪事を暴き、犠牲者であったローラを救い出しローラと結婚する。こうした一連のウォルターの活躍は男性的権力の強化へと向かっているようだが、その根源に女性恐怖があるとすれば、最後のハッピー・エンディングも空疎なものとなるだろう。

ここで、女性一般についてロバートがどういう見解をもっているかを示す次のようなコメントを検討したい。

“I hate women,” he thought savagely. “They’re bold, brazen, abominable creatures, invented for the annoyance and destruction of their superiors. Look at this business of poor George! It’s all woman’s work from one end to the other. He marries a woman, and his father casts him off, penniless and professionless....And now I find myself driven into a corner by another woman, of whose existence I had never thought until this day.” (207-208)

“I hate women”や“their superiors”（女性より優れた存在つまり男性）という表現から女性嫌悪や女性蔑視が感じられるが、他方男性を強い影響力で駆り立てる存在として女性の転覆力をも認めている。さらに、「かかあ天下」(“petticoat government”)(206)についてのロバートのコメントは、世間の妻の夫に対する影響力の強さを述べており、無能な男がしばしば高位につき混乱が生じているのは妻が夫をやかましく駆り立てているからだとしており、女性の影響力の強さを認めると同時に不快にも感じているようだ。

ロバート自身、アンがウォルターに与えたと同様の強い影響力をクララから受け「ジョージ殺人事件」の調査を進めることを強られる。レディ・オードリーの過去が暴かれその複雑な陰謀が明らかになるにつれて、ロバートは恐れると同時に魅かれてもいくようである。アリシアは「ロバートがわたしの継母の蠟人形のような美貌に恋している」「彼は伯母さんに恋する類の人間だ」と考えるがそれはあながち間違った推理ではなさそうだ。精神分析医が患者に対して逆転移するようにロバートもまた「探偵」としてレディ・オードリーの秘密を探るうちに「逆転移」に服してしまったかのようなのである<sup>19</sup>。ロバートは事件の謎を解明するためヨークシャーの港町へ赴き、ジョージが結婚式を挙げたというヴィクトリア・ホテル(the Victoria Hotel)に泊まったその夜恐ろしい夢を見る。陰気な北方の海岸にオードリー邸がむき出しの姿で立っており、そこへ高波が押し寄せ屋敷を破壊しようとする夢である。

As the hurrying waves rolled nearer and nearer to the stately mansion, the sleeper saw a pale, starry face looking out of the silvery foam, and knew that it was my lady, transformed into a mermaid, beckoning his uncle to destruction. (246)

夢の中でレディ・オードリーは「人魚」に姿を変え、サー・マイケルを招き寄せ破壊へと導こうとしているが、「銀色の泡から現れる青白く輝く顔」は魅惑的であり「荘厳な屋敷」や「伯父」の威厳を打ち負かすほどの転覆力をもっている。この夢が示唆しているのは、「インプロパー・フェミニン」という魅力的な悪女もまた男性がイメージの誇張によって作り上げた幻想なのではないかということである。ロバートは現実のレディ・オードリーではなく妄想の中で作り上げた美しい悪魔に魅了されているのではないであろうか。

最後に精神病院に監禁されようとするレディ・オードリーから、いかにジョージが「井戸の黒い口」(394)へと沈み込むのを見たかという話を聞かされて、ひどい衝撃を受けたロバートは、埋葬されなかった親族の男にとりつかれる「偏執狂者」(402)の話思い出す。あたかもレディ・オードリーの「神経質」(nervousness)がロバートに感染したかのようなのである。

He [Robert] had shrunk from these men [his old friends] as if he had, indeed, been a detective police officer, stained with vile associations, and



unfit company for honest gentlemen. He had drawn himself away from all familiar haunts, and had shut himself in his lonely rooms with the perpetual trouble of his mind for his sole companion [George], until he had grown as nervous as habitual solitude will eventually make the strongest and the wisest man, however he may vaunt himself of his strength and wisdom. (403)

ロバートが、ジョージのために心を悩ませ続けて寂しい部屋に引きこもり、「探偵」としての仕事に没頭するうちに孤独のため“nervous”になってしまったと語られている。ここにはレディ・オードリーに感情移入しすぎて自分まで「狂気」とらわれたのではないかというロバートの妄想もまた示唆されている。

一方、クララはロバートをこうした妄想から現実の世界へ連れ戻す役目を担っており、ロバートに恐怖を与える存在であると同時に「美德」を表象する「プロパー・フェミニン」としても機能している。ロバートは、殺された男への友情から育った「自分の人生という新しい力と目的」(401)が、クララに向かうとさらに強くなり、自分でも驚くほど自分が変わったと思う。このように探偵としての役目は、ロバートを狂気の淵まで追い詰めるほどの危機をもたらすが、一方でロバートが社会的に成熟するのに役立つという両面価値的な性格をもっている。

そもそもロバートはジョージが行方不明になる事件に遭遇するまでは怠惰な若者であり、一応「法廷弁護士」(32)ではあったが5年間訴訟事件の依頼もなく仕事をほしいとも思っていなかった。ドイツ製のパイプをふかしてフランスの小説を読みふけるという社会的に役に立たない生活を送っていたが、ジョージの事件解明に本格的に乗り出すこととで状況が一変した。いろいろな場所を訪れ聞き込み捜査を行い、様々な書類を調べては整理してゆくというプロセスを通じて、「弁護士」としての職業的な訓練にも役立ちロバートが社会や制度に参入する手助けになっている。

最終的にレディ・オードリーは法廷で裁かれることもなく、ベルギーの精神病院に監禁されたまま死ぬ。オードリー一族の家名は汚されることもなく、ロバートはサー・マイケルの財産の後継者となる。クララと結婚し子供が生まれ、法廷弁護士として活躍し社会的名声をも手にする。最後にロバートが家父長制的権力を手に入れ男性的権力を強化した形で終わるのは、『白衣の女』のエンディングに似ている。女性恐怖から逃れるためにジョージに対して「同性愛」的感情を抱き、クララを通じて異性愛へと

転化するが、最後は社会的権力への接近によって恐怖を克服するという形で解決されているようだ。

#### IV 牧歌的風景の背後に潜むもの

レディ・オードリーはベルギーの精神病院に監禁され、精神病を暗示する“*a maladie de langueur*”(445)で息を引き取る。オードリー邸は閉ざされ、ラファエロ前派風の肖像画にはカーテンが掛けられる。かくして「危険な」存在はすべて排除されたように見える。

殺されたと思われていたジョージは井戸を自力で這い上がりその後ニュー・ヨークにいたとわかり、ロバートの前に元気な姿を現す。ロバートはクララと結婚し法廷弁護士として活躍し、クララ、ジョージとともに田舎のコテージに住んでいる。イートン校の学生であるジョージの息子がしょっちゅう遊びに来て、ロバートとクララの赤ん坊と遊んでいる。アリシアはサー・ハリー(Sir Harry Towers)と結婚する予定である。「夏の宵に」(in the summer evenings)(446)紳士たちはスイス風のボートハウスにある田舎風の喫煙室で煙草を吸い、クララとアリシアに呼ばれて芝生に腰掛けお茶を飲みイチゴとクリームを食べる。平和な絵に描いたような幸せな田園詩的な光景が広がる。

ここで“*I hope no one will take objection to my story because the end of it leaves the good people all happy and at peace*”(446-447)という語り手のコメントが入るがやや皮肉な響きを帯びている。このコメントの皮肉さは次の引用と並置すればさらに皮肉なものとなろう。

We hear every day of murders committed in the country.... In the country of which I write, I have been shown a meadow in which, on a quiet summer Sunday evening, a young farmer murdered the girl who had loved and trusted him; and yet even now, with the stain of that foul deed upon it, the aspect of the spot is—peace. No crime has ever been committed in the worst rookeries about Seven Dials that has not been also done in the face of that sweet rustic calm which still, in spite of all, we look on with a tender, half-mournful yearning, and associate with—peace. (54)

「田舎の平穏さ」「平和な外観」と「殺人」「犯罪」というおよそ相容れないと思えるものが実は並存しているという警告であり、この作品の結末部分の静けさや調和も実は物事のすべてではないことを暗示している。「異物」を排除したところに完成した「秩序」「制度」のもろさもまたほのめ

かされているようである。

## V 複数の名前とアイデンティティの不確かさ

作品の中でレディ・オードリーの名前は数回変わる。一度目はジョージとの結婚によってヘレン・モールドン(Helen Maldon)からヘレン・トールボーイズ(Helen Talboys)へと変わる。二度目は1857年にヘレンが22歳で死んだことにして、ルーシー・グレアム(Lucy Graham)という名前を自分に与え生まれ変わる。こうした名前の変化は女性が複数のアイデンティティを持たざるを得ないという社会的背景と関連があるのではないか。その場で要求される役割が存在し、そのつど違った仮面をつけることを余儀なくされるため、女性のアイデンティティは不確かなものとなって行く。ただしヘレン・トールボーイズを公的に死なせ、与えられたアイデンティティを消し、ルーシー・グレアムという名前を自らに与えた瞬間、レディ・オードリーは自分の人生を主体的に選び取る一人の女性として再生したのだとも言えよう。

作者のブラッドンはヘレン・モールドン同様に1835年に生まれ、1857年にマリー・シートン(Mary Seyton)という自分でつけた名前でパントマイムの女優になったという興味深い事実がある<sup>20</sup>。ジョン・マックスウェル(John Maxwell)といわば重婚的な関係をもっていたブラッドンがレディ・オードリーにシンパシーを抱いていたことは十分推測できるが、一方で大衆小説のコンベンションである「勸善懲悪」に従わなくてはならずヒロインを監禁し死なせてしまった<sup>21</sup>。

レディ・オードリーもまた申し分のない女優であり、天使にもなれば悪魔にもなり、「狂気」が役に立つとわかれば精神異常の彼女の母親をも演じてみせる。彼女の演技力は、社会的イデオロギーが作り出した「プロパー・フェミニン」という「聖女」「家庭の天使」などを含むカテゴリーが幻想であることを暴露する作用をもつ。最後にベルギーの精神病院に監禁されるとき、ロバートからたまたま思いついたミセス・テイラー(Mrs. Taylor)という名前をつけられる。それまで複数のアイデンティティを通して人生の旅を続けた女性が最後にたどりついたのが精神病院であり、そこで出会うのがこのテイラーという即席に作った空虚な名前である。即興に作った名前を与えるとは、たとえば囚人を番号で仕分けするような非人間的な扱いであり、相手の人格を無視した行為であると言えるだろう。レデ

イ・オードリーが、最初ヘレン・モールドンという平凡な女性であったことを思い起こせば、どんな女性でもちょっと野心を抱いただけでレディ・オードリーのようにアイデンティティを剥奪された上に監禁されるという可能性を示唆している。それはあらゆる女性が「狂女」として扱われうるという恐ろしい可能性にもつながっているだろう<sup>22</sup>。

## 結び

ショーウォーターが指摘するように「狂気」は「女性的な役割」からの「逸脱」にレッテルを貼る方法として使われうる<sup>23</sup>。レディ・オードリーの「女性らしからぬ」「強い自己主張」は結局のところ「狂気」として述べられるしかないのであり、それによって魅力的なヒロインを処刑するという不快な手続をブラッドンが取る必要がなくなると同時に、ヒロインを冷血の殺人鬼と同一視するという罪の意識を女性読者がもたなくてすむのである<sup>24</sup>。

女性的な役割から逸脱する女性に狂気というレッテルを貼るのは、野心的な強い欲望をもった女性に対する男性側の恐怖からでもあり、「狂気」のレッテルを貼ることで「正常」と考えられている秩序から排除して男性中心の制度を守りたいというという思惑もあろう。とはいえレディ・オードリーが閉じ込められ排除されても、彼女そっくりの女性たちが次々と出現する可能性もフィービーのような女性を通じて示唆されている。「聖女」を演じることで社会の幻想を支え強化する一方でその土台を侵食するような転覆力をもつ女性たちである。

---

### 註

<sup>1</sup> Ann Cvetkovich, "Detective in the House: Subversion and Containment in *Lady Audley's Secret*" in *Mixed Feelings: Feminism, Mass Culture, and Victorian Sensationalism* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1992) 45.

なお、センセーション小説(sensation novels)という語については、序論の註 20 を参照のこと。

<sup>2</sup> Cvetkovich 47.

<sup>3</sup> Elaine Showalter, *A Literature of Their Own: British Woman Novelists from Bronte to Lessing* (Princeton: Princeton University Press, 1999) 158-59.

<sup>4</sup> Lyn Pykett, *The Improper Feminine: The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing* (London and New York: Routledge, 2000) 12.

<sup>5</sup> Pykett 12.

<sup>6</sup> Pykett 16.

---

<sup>7</sup> Pykett 16.

<sup>8</sup> Pykett 15.

<sup>9</sup> William Acton, *The Functions and Disorders of the Reproductive Organs in Childhood, Youth, Adult Age, and Advanced Life Considered in their Physiological, Social and Moral Relations*, (1857 : 133) qtd. in Pykett 15.

<sup>10</sup> Pykett 15.

女性恐怖については本稿 84-88 頁で詳しく論じている。

<sup>11</sup> Mary Elizabeth Braddon, *Lady Audley's Secret* (Oxford: Oxford University Press, 1998) 70. 以下、本書からの引用は括弧内にページ数のみ示す。

<sup>12</sup> Katherine Montwieler, "Marketing Sensation: *Lady Audley's Secret* and Consumer Culture" in *Beyond Sensation: Mary Elizabeth Braddon in Context* ed. Marlene Tromp, Pamela K. Gilbert, and Aeron Haynie (New York: State University of New York Press, 2000) 50.

<sup>13</sup> Montwieler 54. Montwieler は『レディ・オードリーの秘密』が、いかに人々を魅了し、金持ちの夫を得、家庭を作るかを貧しい若い女性に教えるマニュアルであるとし、ヴィクトリア朝文化の商品化の過程で、若いヘレンは広告のターゲットとなる女性を表象し、レディ・オードリーは広告に描かれる女性を表象すると論じている。

<sup>14</sup> サラ・コフマン、『女の謎—フロイトの女性論』鈴木晶訳（東京：せりか書房、2000）114 頁。

<sup>15</sup> ここでのフロイト『フェティシズム』はコフマン前掲書 117 頁から引用させていただいた。

<sup>16</sup> ロバートとジョージの「ホモエロティック」な絆についての指摘は、Pykett 104、及び Cvetkovich 59 を参照されたい。

<sup>17</sup> Wilkie Collins, *The Woman in White* (Oxford: Oxford University Press, 1998) 20.

<sup>18</sup> Tamar Heller, "The Woman in White: Portrait of the Artist as a Professional Man" in *Dead Secret: Wilkie Collins and the Female Gothic* (New Haven & London: Yale University Press, 1992) 121.

<sup>19</sup> Cvetkovich 56. Cvetkovich は、犯罪とその捜査がロバートの一族にどう作用するかということと同時に、ロバート自身にどう作用するかについてこの小説は語っていると論じている。

<sup>20</sup> Chiara Briganti, "Gothic Maidens and Sensation Women: Lady Audley's Journey From The Ruined Mansion to The Madhouse," *Victorian Literature and Culture* 19 (1991): 190.

<sup>21</sup> Briganti 190.

<sup>22</sup> Briganti 190.

<sup>23</sup> Showalter 167.

<sup>24</sup> Showalter 167.

## おわりに

本論では、19世紀の小説に登場する女性たちの描写を通じて、女性が置かれている社会的状況を考察し、彼女たちの苦悩の根源を探った。単に登場人物としての女性のみならず焦点を当てるのではなく、女性作家にも注目し、女性作家の位置づけや意識のありようをも論じた。

たとえば、第1章の「シャーロット・ブロンテとチャールズ・ディケンズの隠された対抗意識—『ジェイン・エア』から『荒涼館』そして『ヴィレット』へ—」では、当時女性作家の活躍がいかにより男性作家を脅かしていたかを論じ、三作品に表れた両作家の対抗意識を探った。先行作品の模倣と変更という戦略を使いながら、両作家が理想とする女性像が異なることを示し、先行作品を暗に批判している。実生活では自己犠牲を余儀なくされることの多かった女性作家シャーロットが、書くという行為を通じて、大作家ディケンズと互角に闘い、ディケンズとは逆に女性の自立を謳いあげているのは印象的である。

次に、第2章の「『荒涼館』における手紙と女性」では、作品中の全知の語り主に登場するレディ・デッドロックの手紙に焦点を当てた。レディ・デッドロックのスキャンダルを暴く手紙が人から人へ渡り混乱を引き起こし、最後にはレディ・デッドロック自身の命まで奪ってしまう。この手紙がホードン大佐とレディ・デッドロックの不義の関係を示唆するものであることから、ヴィクトリア朝特有のモラルのコードに反した女性に対する手厳しい態度が垣間見える。が、同時に、こうしたモラルの虚偽性と暴力性もまた、レディ・デッドロックの娘、エスタの苦悩を通じて糾弾されているのである。

第3章「『荒涼館』と『ヴィレット』—エスタとルーシーが語るトラウマの物語—」では、『荒涼館』のヒロインであるエスタと『ヴィレット』のヒロインであるルーシーを比較し、幼児期に精神的な外傷を負った二人がいかにより成長し、心の傷を克服したかを考察した。エスタは伝染病にかかり高熱にうなされている最中、いくつかの夢を見て本来の自己を探し当てようとする。病で顔が変わったことを契機として、洞察力が深まり社会批判をする立場に転じる。一方、ルーシーはアヘンの影響下、ヴィレットの夜の町を散策し自分の中の本質的なものに気づく。最終的に、ルーシーは学校経営に成功し経済的自立を果たすが、エスタは医師の妻となり家庭的領域に閉じ込められたような印象を与える。しかし、エスタの語りには、世

の中の偽善を糾弾するという傾向が残り、彼女が典型的な「家庭の天使」像には収まりきらないことを意味していよう。

第4章『『白衣の女』における家父長制と女性—揺らぐ男女の境界線』では、男性性をもつ女性や女性性をもつ男性によって、男女の境界の揺らぎが見られることを考察した。さらに、「女性恐怖」をかきたてるアンのような女性を通じて、男性中心的秩序を脅かす女性の「転覆力」について論じた。物語の最後に近づくと、ウォルターが男性的権力に接近し、家父長制を強化するという形で終わっているように思える。しかしながら、最後はウォルターが、物語の語り手という役目を再びマリアンに譲るところで締めくくられているため、次はマリアンによる女性のための物語が始まるという可能性を示唆している。この作品が、強いヒーローによる弱いヒロインの救済というような、単純な物語では終わっていないことを暗示しているだろう。

第5章『『ムーンストーン』における帝国と女性—一人種意識、階級意識、ジェンダーの揺らぎ—』では、支配者対被支配者という構図の解体を論じた。この構図は、イギリス人対インド人、男性対女性、上流階級対下層階級という形で現れている。19世紀にあって、当然と見なされていた二項対立が、ムーンストーン盗難事件をきっかけに揺らいでゆく。作品中、19世紀に支配的であった固定観念を覆す力をもったものは、たとえばロザンナの書いた手紙であり、植民地出身の母とイギリス人の父の血が流れているジェニングズという医師の存在である。最後は、ムーンストーンの窃取が無意識の状態で行なわれたということが証明されてフランクリンは無罪放免となるが、こうした解決が真のハッピー・エンドをもたらすのだろうかという疑いについても論じた。

第6章『『レディ・オードリーの秘密』における女性嫌悪と家父長制』では、「プロパー・フェミニン」と「インプロパー・フェミニン」というカテゴリーを用いて、当時女性に一定の役目を押し付けていた社会のあり方を論じた。重婚や放火、殺人未遂の罪を犯したレディ・オードリーは、狂気のレッテルを貼られ、精神病院に監禁される。狂女との烙印を押されて監禁されるというパターンは、『白衣の女』のアンやローラ、『ジェイン・エア』のバーサの場合と同様である。『ジェイン・エア』では、バーサが植民地主義の犠牲者であるという視点が欠けているが、『レディ・オードリーの秘密』でもレディ・オードリーが男性中心主義社会の犠牲者である

という視点が欠けている。彼女と赤ん坊を3年半も見捨てて、経済的危機に陥れたジョージの罪が何ら問われていないというのは不公平であると言える。

このように、6つの作品を読みながら、女性を抑圧する社会構造を検討し、そうした社会に対して女性が闘う様子を論じた。中でも、書くということを通じて社会規範と闘うシャーロット・ブロンテは注目に値する。さらに、実在した女性作家のみならず、登場人物の女性たちも多かれ少なかれ書くことによって生きようとしている点で、女性作家の要素をもっているのである。たとえば、『荒涼館』のエスタ、『ジェイン・エア』のジェイン、そして『ヴィレット』のルーシー、『白衣の女』のマリアンは語り手となることによって、自分の物語を書き、自己主張しているのだと言えよう。さらに『ムーンストーン』のロザンナは、語り手の役目は与えられてはいないものの、長い衝撃的な手紙をフランクリンに宛てて書いていた。それによって彼女は、死後も行き続けようとしたのである。そして、『レディ・オードリーの秘密』のレディ・オードリーは自分に新しい名前を与えることによって、自分の新たな人生の物語を書き始めようとしていたのであろう。



## 初出一覧

次の初出論文及び発表原稿は、このたび博士論文としてまとめるに際し、おのおの大幅に加筆・修正を加えた。

第1章「シャーロット・ブロンテとチャールズ・ディケンズの隠された対抗意識—『ジェイン・エア』から『荒涼館』そして『ヴィレット』へ—」（「同題」、日本ブロンテ協会 2004 年度大会、於甲南女子大学、10 月 16 日における発表原稿）[その後修正を加え、「Charlotte Brontë と Charles Dickens の隠された対抗意識—*Jane Eyre* から *Bleak House* そして *Villette* へ—」（神戸英米学会『神戸英米論叢』第 19 号、2005 年 9 月）に掲載。]

第2章「『荒涼館』における手紙と女性」（「手紙に憑かれた人々—『荒涼館』研究」、神戸英米学会『神戸英米論叢』第 14 号、2000 年 8 月）

第3章「『荒涼館』と『ヴィレット』—エスタとルーシーが語るトラウマの物語」（『*Villette* と *Bleak House*: シャーロット・ブロンテとチャールズ・ディケンズの女性観」、日本ブロンテ協会関西支部 2004 年春季大会、大阪成蹊大学、3 月 29 日における発表原稿）[その後大幅に修正を加え、「『荒涼館』と『ヴィレット』—エスタとルーシーが語るトラウマの物語」（神戸英米学会 2005 年度大会、於神戸大学、10 月 8 日）における発表原稿とする。このたび、これにさらに修正を加え書き改めた。]

第4章「『白衣の女』における家父長制と女性—揺らぐ男女の境界線—」（「*The Woman in White* における家父長制と女性—揺らぐ男女の境界線—」、神戸英米学会『神戸英米論叢』第 17 号、2003 年 9 月）

第5章「『ムーンストーン』における帝国と女性—人種意識、階級意識、ジェンダーの揺らぎ—」（「『ムーンストーン』研究—複数の読みの可能性—」、神戸英米学会『神戸英米論叢』第 15 号、2001 年 8 月）

第6章「『レディ・オードリーの秘密』における女性嫌悪と家父長制」（「『レディ・オードリーの秘密』における女性嫌悪と家父長制—女性の仮装と男性の幻想との共犯関係—」、神戸英米学会『神戸英米論叢』第 18 号、2004 年 9 月）

## **Bibliography**

### **Primary Sources**

- Braddon, Mary Elizabeth. *Lady Audley's Secret*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Villette*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- Collins, Wilkie. *The Woman in White*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. *The Moonstone*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1998.
- Dickens, Charles. *Bleak House*. Harmondsworth: Penguin Books, 1971.
- Poe, Edgar Allan. "The Purloined Letter" in *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Vintage Books, 1975.

### **Secondary Sources**

- Ackroyd, Peter. *Dickens*. London: A Minerva Paperback, 1991.
- Acton, William. *The Functions and Disorders of the Reproductive Organs in Childhood, Youth, Adult Age, and Advanced Life Considered in their Physiological, Social and Moral Relations*, (1857: 133)
- Andrews, Malcolm. *Dickens and the Grown-up Child*. Basingstoke: Macmillan, 1994.
- Axton, William. "Esther's Nicknames: A Study in Relevance," *Dickensian* 62 (1966): 158-163.
- Barker, Juliet. *The Brontës: A Life in Letters*. London: Viking, 1997.
- Blackall, Jean Frantz. "A Suggestive Book for Charlotte Brontë?," *Journal of English and Germanic Philology*, 76 (1977): 363-383.
- Bloom, Harold. *The Western Canon*. New York: Riverhead Books, 1994.
- Boheemen-Saaf, Christine van. "'The Universe Makes an Indifferent Parent:' Bleak House and the Victorian Family Romance" in *Interpreting Lacan*, ed. Joseph H. Smith and William Kerrigan. New Haven and London: Yale University Press, 1983, 225-257.
- Botting, Fred. *Gothic*. London & New York: Routledge, 1996.
- Briganti, Chiara. "Gothic Maidens and Sensation Women: Lady Audley's Journey From The Ruined Mansion to The Madhouse," *Victorian Literature and Culture* 19 (1991): 189-211.
- The Brontës: Their Lives, Friendships and Correspondence in Four Volumes*, The

- Shakespeare Head Press, 1932.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. London and New York: Routledge, 1990.
- Carens, Timothy L. "Outlandish English Subjects in *The Moonstone*" in *Reality's Dark Light: the Sensational Wilkie Collins*, Bachman, Maria K., Cox, Don Richard ed. Knoxville: Tennessee University Press, 2003.
- Carey, John. *The Violent Effigy: A Study of Dickens' Imagination*. London: Faber and Faber, 1973.
- Carlisle, Janice. 'The Face in the Mirror: *Villette* and the Conventions of Autobiography,' *ELH* 46(1979), 262-89.
- Carnell, Jennifer. *The Literary Lives of Mary Elizabeth Braddon: A Study of Her Life and Work*. Hastings: The Sensation Press, 2000.
- Ceraldi, Gabrielle. "The Crystal Palace, imperialism, and the 'struggle for existence': Victorian evolutionary discourse in Collins's *The Woman in White*" in *Reality's Dark Light: the Sensational Wilkie Collins*, Bachman, Maria K., Cox, Don Richard ed. Knoxville: Tennessee University Press, 2003.
- Chesterton, G. K. *Collected Works of G. K. Chesterton Vol. XV: Chesterton on Dickens*. San Francisco: Ignacio Press, 1989.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa" in *New French Feminisms*, trans. K. Cohen and P. Cohen, ed. Elaine Marks and Isabelle de Courtrivron. Brighton: Harvester, 1975.
- \_\_\_\_\_. *The Newly Born Woman*, with Clement, Catherine, trans. B. Wing. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1975.
- Clark-Beattie, Rosemary. 'Fables of Rebellion: Anti-Catholicism and the Structure of *Villette*,' *ELH* 53(1986), 821-47.
- Collins, Philip. *Dickens and Crime*. New York: St. Martin's Press, 1994.
- Collins, Richard. "Marian's moustache: bearded ladies, hermaphrodites, and intersexual collage in *The Woman in White*" in *Reality's Dark Light: the Sensational Wilkie Collins*, Bachman, Maria K., Cox, Don Richard ed. Knoxville: Tennessee University Press, 2003.
- Connor, Steven. *Charles Dickens*. Oxford: Basil Blackwell, 1985.
- Crosby, Christina. "Charlotte Brontë's Haunted Text," *Studies in English Literature* 24 (1984), 701-715.
- Culler, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca:

- Cornell University Press, 1982.
- Cummings, Katherine. *Telling Tales: The Hysteric's Seduction in Fiction and Theory*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- Cvetkovich, Ann. *Mixed Feelings: Feminism, Mass Culture, and Victorian Sensationalism*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1992.
- Derrida, Jacques. *The Post Card*, trans. Allan Bass. Chicago: The Chicago University Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1976.
- Dor, Joël. *Introduction to the Reading of Lacan*, trans. Susan Fairfield. New York: The Other Press, Llc., 1998.
- Eagleton, Terry. *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës*. London: Macmillan, 1975.
- Eliot, T. S. "Wilkie Collins and Dickens," *Selected Essays, 1917-1932*. New York: Harcourt Brace and Company, 1932.
- Felman, Shoshana. *What does a Woman Want?* Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Fisch, Audrey. "Collins, Race, and Slavery" in *Reality's Dark Light: the Sensational Wilkie Collins*, Bachman, Maria K., Cox, Don Richard ed. Knoxville: Tennessee UP, 2003.
- Forster, John. *The Life of Charles Dickens (1872-4)* rpt in Gadshill Edition. London and New York: Chapman and Hall, 1904.
- Frank, Lawrence. *Charles Dickens and the Romantic Self*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1984.
- Freud, Sigmund. *The Complete Psychological Works*. Vol. 18. London: The Hogarth Press, 1975.
- Gallop, Jane. *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982.
- Gaskell, Elizabeth. *The Life of Charlotte Bronte*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Gilbert, Sandra, and Guber, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

- Gilman, L Sander. *Nietzschean Parody: An Introduction to Reading Nietzsche*. Aurora: The Davies Group Publishers, 2001.
- Glen, Heather (ed.). *The Cambridge Companion to the Brontës*. London: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. *Charlotte Brontë: The Imagination in History*. London: Oxford University Press, 2003.
- GoGwilt, Christopher. *The Fiction of Geopolitics: Afterimage of Culture, from Wilkie Collins to Alfred Hitchcock*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Gordon, Lyndall. *Charlotte Brontë: A Passionate Life*. London: Chatto & Windus, 1996.
- Graver, Suzanne. "Writing in a 'Womanly' Way and the Double Vision of *Bleak House*," *Dickens Quarterly*, 4(1987):1-15.
- Greaves, John. *Who's Who in Dickens*. N.Y.: Taplinger, 1972.
- Hardy, Barbara. *The Moral Art of Dickens*. London: Athlone Press, 1970.
- Heller, Tamar. *Dead Secret: Wilkie Collins and the Female Gothic*. New Haven & London: Yale University Press, 1992.
- Hibbert, Christopher. *The Making of Charles Dickens*. London; Penguin, 1983.
- Himmelfarb, Gertrude. *Marriage and Morals among the Victorians*. Chicago: Ivan P. Dee, Publisher, 2001.
- Hoeveler, Diane Long. *Gothic Feminism: The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1995.
- Hoffman, Daniel. *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. Garden City, New York: Doubleday & Company, Inc., 1972.
- Hogle, Jerrold E. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Hollington, Michael. *Dickens and the Grotesque*. London: Croom Helm, 1984.
- House, Humphry, *The Dickens World*. London: Oxford University Press, 1941.
- Hughes, Winifred. *The Maniac in the Cellar: Sensation Novels of the 1860s*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980.
- Hutter, A.D. "Dreams, Transformations and Literature: The implications of Detective Fiction," *Victorian Studies*, 19 (1975): 181-209.
- Jacobus, Mary. "The Buried Letter: Feminism and Romanticism in *Villette*" in *Woman*

- Writing and Writing about Women*, ed. Mary Jacobus. London & Sydney: Croom Helm, 1979.
- Jadwin, Lisa. "'Caricatured, not faithfully rendered': Bleak House as a revision of Jane Eyre," *Modern Languages Studies* 26 (1996), 111-33.
- Johnson, Barbara. *The Critical Difference*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1980.
- Johnson, E.D.H. "'Daring the Dread Glance': Charlotte Brontë's Treatment of the Supernatural in *Villette*," *Nineteenth Century Fiction*, 20(1966), 325-336.
- Kahane, Claire. *Passions of the Voice: Hysteria, Narrative, and the Figure of the Speaking Woman 1850-1915*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- Kaplan, Fred. *Dickens and Mesmerism: The Hidden Springs of Fiction*. Princeton: Princeton U.P., 1975.
- \_\_\_\_\_. *Dickens: A Biography*. London : Hodder & Stoughton, 1988.
- Kristeva, Julia. *Etrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988.
- Lacan, Jacques. "Seminar on The Purloined Letter," trans. Jeffrey Mehlman, *French Freud, Yale French Studies*, 48 (1972).
- Langland, Elizabeth. *Nobody's Angels: Middle-Class Women and Domestic Ideology in Victorian Culture*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1995.
- Leacock, Stephen. *Charles Dickens – His Life and Work*. Allston, Mass.: Fitzhenry & Whiteside, 2004.
- Leavis, F.R. and Q.D.Leavis. *Dickens the Novelist*. London: Chatto and Windus, 1970.
- Lydon, Mary. *Skirting the Issue: Essays in Literary Theory*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1995.
- Magnet, Myron. *Dickens and the Social Order*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1985.
- Makinen, Merja. *Feminist Popular Fiction*. Basingstoke: Palgrave, 2001.
- Mcknight, Natalie. *Idiots, Madmen, and Other Prisoners on Dickens*. New York: St. Martin's Press, 1993.
- Meckier, Jerome. *Hidden Rivalries in Victorian Fiction: Dickens, Realism, and Revaluation*. Lexington: The University of Kentucky, 1987.
- Miller, D. A. *The Novel and The Police*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Miller, J. Hillis. *Charles Dickens: The World of His Novels*. Cambridge, Mass: Harvard

- University Press, 1958.
- \_\_\_\_\_. "Interpretation in Dickens' *Bleak House*" in *Victorian Subjects* (Durham, Duke University Press, 1991), 179-199.
- Millett, Kate. *Sexual Politics*. New York: Doubleday, 1970.
- Moers, Ellen. "Bleak House: The Agitating Women," *The Dickensian* (1973):13-24.
- Moglen, Helene. *Charlotte Brontë: The Self Conceived*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1984.
- Montwieler, Katherine. "Marketing Sensation: *Lady Audley's Secret* and Consumer Culture" in *Beyond Sensation: Mary Elizabeth Braddon in Context* ed. Marlene Tromp, Pamela K. Gilbert, and Aeron Haynie. New York: State University of New York Press, 2000.
- Morris, Pam. *Dickens's Class Consciousness: A Marginal View*. Basingstoke: Macmillan, 1991.
- Nabokov, Vladimir. *Lecture on Literature*, ed. Fredson Bowers. New York and London: Harcourt Brace & Company, 1980.
- Nayder, Lillian. *Wilkie Collins*. New York: Twayne Publishers, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Unequal Partner: Charles Dickens, Wilkie Collins, and Victorian Authorship*. Ithaca: Cornell University Press, 2002.
- Newsom, Robert. *Dickens on the Romantic Side of Familiar Things: Bleak House and the Novel Tradition*. New York: Columbia U.P., 1977.
- \_\_\_\_\_. "Villette and Bleak House: Authorizing Woman," *Nineteenth-Century Literature*, 46, (1991), 54-81.
- Orwell, George. *Dickens, Dali & Others*. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 1973.
- Page, Norman. *Speech in the English Novel*. Basingstoke: Macmillan Press Ltd., 1973.
- Pattee, Fred L. *The Feminine Fifties*. New York: Appleton-Century Co., 1940.
- Peters, Catherine. *Charles Dickens*. Stroud, Gloucestershire: Sutton Publishing, 1998.
- \_\_\_\_\_. *The King of Inventors – A Life of Wilkie Collins*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- Peters, Margot. *Unquiet Soul: A Biography of Charlotte Brontë*. London: Hodder & Stoughton, 1987.
- Poovey, Mary. *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. London: The University of Chicago Press, 1984.

- Punter, David (ed.). *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell, 2000.
- Pykett, Lyn (ed.). *Reading fin de siècle Fictions*. London & New York: Longman, 1996.
- \_\_\_\_\_. *The Improper Feminine: The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*. London and New York: Routledge, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Charles Dickens*. Houndmills: Palgrave, 2002.
- \_\_\_\_\_(ed.). *Gothic Sensationalism*. London: Pickering & Chatto, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Wilkie Collins*. London and New York: Oxford University Press, 2005.
- Rance, Nicholas. *Wilkie Collins and Other Sensation Novelists*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1991.
- Ragussis, Michael. "The Ghostly Signs of *Bleak House*," *Nineteenth-Century Fiction* 34, no.3 (December 1979)
- Robbins, Bruce. "Telescopic Philanthropy: Professionalism and Responsibility in *Bleak House*" in *Nation and Narration*, ed. Homi K. Bhabha. London and New York: Routledge, 1990.
- Robinson, Kenneth. *Wilkie Collins*. London: Davis-Poynter, 1951.
- Sadrin, Anny. "Charlotte Dickens: The Female Narrative of *Bleak House*," *Dickens Quarterly* (Louisville, Ken) 9:2, June 1992, 47-57.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1994.
- Sanders, Andrew. *Charles Dickens*. London and New York: Oxford University Press, 2003.
- Sayers, Dorothy L. *Wilkie Collins: A Critical and Biographical Study*. Toledo, Ohio: The Friends of the University of Toledo Libraries, 1977.
- Schad, John (ed.). *Dickens refigured: Bodies, Desires, and other Histories*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. *The Reader in the Dickensian Mirrors*. London: Macmillan, 1992.
- Schlicke, Paul (ed.). *Oxford Reader's Companion to Dickens*. London and New York: Oxford University Press, 1999.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Shatto, Susan. *The Companion to Bleak House*. London: Unwin Hyman, 1988.
- Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture*,



- 1830-1980. London: A Virago Book, 1987.
- \_\_\_\_\_. *A Literature of Their Own: British Woman Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- Slater, Michael. *Dickens and Women*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1983.
- Smiley, Jane. *Charles Dickens*. New York: Viking, 2002.
- Spilka, Mark. *Dickens and Kafka: a mutual interpretation*. Gloucester: Indiana University Press, 1963.
- Sternlieb, Lisa. *The Female Narrator in the British Novel: Hidden Agendas*. Basingstoke: Palgrave, 2002.
- Stone, Harry. *Dickens and the Invisible World; Fairy Tales, Fantasy and Novel-making*. London: Macmillan, 1980.
- \_\_\_\_\_. *The Night Side of Dickens: Cannibalism, Passion, Necessity*. Columbus: Ohio State University Press, 1994.
- Story, Graham. *Dickens Bleak House*. London and New York: Cambridge University Press, 1987.
- Stott, Rebecca. *The Fabrication of the Late-Victorian femme fatale: the Kiss of Death*. Basingstoke: Macmillan, 1992.
- Sutherland, John. *Victorian Fiction: Writers, Publishers, Readers*. Basingstoke: Macmillan, 1995.
- Tambling, Jeremy. *Confession: Sexuality, Sin, the Subject*. Manchester: Manchester University Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Dickens, Violence and The Modern State: Dreams of Scaffold*. Houndmills: Macmillan Press Ltd., 1995.
- Voskuil, Lynn M. "Acts of Madness: Lady Audley and the Meanings of Victorian Femininity," *Feminist Studies* 27 (2001), 611-639.
- Vrettos, Athena. "From Neurosis to Narrative: The Private Life of the Nerves in *Villette* and *Daniel Deronda*," *Victorian Studies*, 33 (1990), 551-579.
- Warhol, Robyn R. "Double Gender, Double Genre in *Jane Eyre* and *Villette*," *Studies in English Literature, 1500-1900*, 36 (1996):857-875.
- Welsh, Alexander. *The City of Dickens*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Dickens Redressed – The Art of Bleak House and Hard Times*. New Haven and

- London: Yale University Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. *From Copyright to Copperfield: The Identity of Dickens*. Cambridge, Mass: Harvard U.P., 1987.
- Wilson, Angus. *The World of Charles Dickens*. London: Martin Secker & Warburg, 1970.
- Wilson, Edmund. *The Wound and the Bow: Seven Studies in Literature*. Athens: Ohio University Press, 1947.
- Žižek, Slavoj. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Massachusetts: The MIT Press, 1992.
- Zwerdling, Alex. "Esther Summerson Rehabilitated," *PMLA* 88 (1973): 429-439.
- The Learning Bible*. New York: American Bible Society, 2003.
- 植木研介『チャールズ・ディケンズ研究—ジャーナリストとして、小説家として』東京：南雲堂フェニックス、2004.
- 海老根宏「書くことと隠すこと—『ヴィレット』の一面」(『ブロンテ・スタディーズ』1-5, 1990)
- ピーター・ゲイ (金子幸男訳)『小説から歴史へ—ディケンズ、フロベール、トーマス・マン』東京：岩波書店、2004.
- 小池滋『ディケンズとともに』東京：晶文社、1983.
- \_\_\_\_\_.『英国流立身出世と教育』東京：岩波書店、1992.
- \_\_\_\_\_.『チャールズ・ディケンズ』東京：沖積舎、1993.
- \_\_\_\_\_.『ゴシック小説をよむ』東京：岩波書店、1999.
- サラ・コフマン (鈴木晶訳)『女の謎—フロイトの女性論』東京：せりか書房、2000.
- 西條隆雄『ディケンズの文学—小説と社会—』東京：英宝社、1998.
- マーガレット・シュトロベル (井野瀬久美恵訳)『女たちは帝国を破壊したのか—ヨーロッパ女性とイギリス植民地』東京：知泉書館、2003.
- 白井義昭編『シャーロット・ブロンテ 150年後の「ヴィレット」』東京：彩流社、2005.
- マイケル・スレーター (佐々木徹訳)『ディケンズの遺産—人間と作品の全体像』東京：原書房、2005.
- 富山太佳夫『ポパイの影に』東京：みすず書房、1996.
- 中岡洋・内田能嗣編『ブロンテ姉妹を学ぶ人のために』京都：世界思想社、2005.
- 中岡洋「ブロンテ研究の現在」(『ユリイカ』158-163、第34巻、第11号、2002)

- 中村隆「メドゥーサの肖像—公開朗読のナンシーとセンセーション・ノヴェルのヒロインたち—」(日本英文学会『英文学研究』79-96、第81巻、2004)
- 新野緑『小説の迷宮：ディケンズ後期小説を読む』東京：研究社、2002.
- バンクス夫妻(河村貞枝訳)『ヴィクトリア時代の女性たち—フェミニズムと家族計画』東京：創文社、2002.
- 廣野由美子『十九世紀イギリス小説の技法』東京：英宝社、1996.
- 松村昌家編『ディケンズ小事典』東京：研究社、1994.
- 松村昌家『ディケンズの小説とその時代』東京：研究社、1989.
- 本橋哲也『ポストコロニアリズム』東京：岩波書店、2005.
- \_\_\_\_\_.「ポストコロニアル・ジェーン・エア」(『ユリイカ』179-187、第34巻、第11号、2002)
- 矢次綾「『荒涼館』における病—エスタとの関わり」(『ディケンズ・フェロウシップ日本支部年報』15-21、23、2000)
- シエママ・R編(小出浩之他訳)『精神分析事典』東京：弘文堂、1993.
- 若森栄樹『精神分析の空間』東京：弘文堂、1988.