

甲南英文学

No. 14 泰 1999

甲南英文学会

編集委員

(五十音順、*印は編集委員長)

青山義孝 *入子文子 西條隆雄 中島信夫 林なおみ 福田稔

目次

<i>Trivia</i> における音の風景……………	堂村由香里	1
<i>The Ordeal of Richard Feverel</i> における父と子 ——プライドの争い——……………	山口 徳一	19
断絶か和解か—— <i>Touch and Go</i> における もう一人の Gerald をめぐって——……………	横山 三鶴	29
<i>The Book of Thel</i> in its Visual Contexts ……………	Saori Fujimoto	43
Henry James の文明論——クリスティナの 再登場より——……………	對馬健太郎	55
語彙意味論と古英語受動構造……………	入学 直哉	65
原因・理由を表す語の意味特性——日本語の接続助詞と 英語の接続詞を比較して——……………	中野 景介	79

Trivia における音の風景

堂村由香里

SYNOPSIS

Trivia, an urban georgic composed by John Gay, describes the soundscape of London in the eighteenth century. Gay borrows the basic structure from Virgil's *Georgics* and emphasises that his tour is best done on foot to taste London's true flavour. Leading a swain on foot, Gay describes the various sounds of London: the creaking signboard, the thundering coaches and the hawkers' cries. Those are the sounds around the oppressed people, and they apparently indicate a changing of the soundscape of London life. A quiet and peaceful life is destroyed by such sounds, which are the products of urban change attendant upon the Industrial Revolution; people's surroundings are beginning to lose their serene and healthy aspects. Gay is so sensitive to this change that he issues a humorous warning with mock-epic style. His contemporaries, Hogarth and Swift, also issue such warnings.

序

John Gay (1685-1732) の *Trivia, or the Art of Walking the Streets of London* (1716) は、“Trivia”という十字路の女神ディアナに捧げるという形式をとりつつ、ロンドンの歩き方を風刺混じりにしかもユーモアを交えて描写したものである。ゲイ独特の誇張表現を駆使しながら冬の街に潜む危険を教えてくれるこの詩は、格好のロンドン案内記である。¹ゲイによって語られるロンドンの街は 18 世紀初頭の民衆を取り巻く音にあふれている。そして Alexander Pope (1688-1744) によると、『トリヴィア』は当時かなりの人気を博していたようだ。²その人気は、巷を往きかう呼び売り商人の声を始め、泥を跳ねあげながら疾走する馬車や、驟雨とともにあふれる下水溝、椅子籠で街を我がもの顔でゆく洒落男など、当時の街の様子が生き生きと描かれていることによるものであろう。しかし日常の卑近な、至って平凡な出来事の羅列がかくも支持された理由は、単にそれだけであろうか。本稿ではゲイのとらえた街の音と声に耳を傾け、それらの音声が暗示しているもの、そしてそこからゲイが発信しているメッセージの解読を試みる。そこに民衆による『トリヴィア』支持の本当の理由が潜んでいるに違いない。その一助として、William Hogarth (1697-1764) の絵画と Jonathan

Swift (1667-1745) の詩にも触れたい。

1. 田園から街へ

ゲイは『トリヴィア』の冒頭で Virgil (70-19 B.C.) の田園詩 *Eclogues* からラテン語の一節を題辞として掲げて、農村から街に向かって「歩いていく」という主題を提示している。この引用は『トリヴィア』の内容を簡潔に示唆していると思われる。“*Quo te Moeri, pedes? An, quo via ducit, in Urbem?*”³ (*Eclogue*, IX, I) というラテン語を英訳すると、“Whiter afoot, Moeris? It is, as the path leads, to town?” となる。⁴「モエリスよ、どちらへ、街への道を行くのですか」という問いとこれに対する返答から、モエリスという農夫が地主に子山羊を差し出すために街に向かって歩いているという状況が判明する。ゲイは「歩く」ということに非常にこだわり、全編を通じてその効用を繰り返し強調している。彼は「歩く」ことによって気づく音に耳を傾けてこそ、そこに暮らす人の本当の姿が見えてくると考えているのである。その上、歩くことは健康にも良く、誠実な人の移動方法であり安上がりであると、手放しの賞賛である。『トリヴィア』はモエリスのような貧しい農民、あるいは彼のような都会を知らない人物を対象とした案内記である。都会に住む人ではなく、田舎から出てきた人にむけてゲイは歌っているのである。こうして、のどかな田園から都会の喧騒へと、モエリスは足を踏みいれていく。

続く“ADVERTISEMENT”では、詩人としての誇りが述べられたあと“□Non tu, in Triviis, Indocte, solebas / Stridenti, miserum, stipulâ, disperdere Carmen?”と結ばれている。英訳は“Was it not you, Master Duncce, who at the cross-roads used to murder a sorry tune on a scrannel straw?”となる。⁵ ここともヴァジルの引用であり、街角に響く笛の音について触れている。大馬鹿者がいつも吹いていたのは耳障りな葦笛であり、その笛の音が悲しい調べを台無しにしていたというくだりである。大馬鹿者とは、前年にゲイを侮辱した Colley Cibber (1671-1757) を指し、彼に対するあからさまな敵意の表明である。しかしゲイは敢えてここで笛を持ちだしている。笛の音といえば田園風景が似付かわしく、牧場をわたる風に乗って響いてくる心地好い音色が連想されるのが自然であろう。ヴァジルは、風景と語り合う手段として葦笛に蜜蝋を塗る方法を牧神パンに語らせている。⁶ それを聞いた羊飼いは、情感をこめて美しい響きを田園にこだまさせるという具合に、笛の音は田園生活の静けさを思い起こさせる音である。にもかかわらず、ゲイが『トリヴィア』で最初に響かせた音は、耳障りな笛の音であった。その意図は一体どこにあるかを考えたい。

この点は、ゲイがこの冒頭部で田舎対都会という対立の構図をつくりあげていると考えると説明がつくのではないだろうか。モエリスという農夫を街へ向かわせていることも、牧場に響く澄んだ快い羊飼いの笛を、都会での耳障りな笛の音に置き換えたことも、この構図にあてはめることができる。ゲイは終始、田園と都会の対立を念頭においていることが題辞および前書きに明確に表れている。また、『トリヴィア』は農耕、栽培、牧畜、蜜蜂の飼育を通じて労働の喜びを歌ったヴァジルの *Georgics* を模して、農民の仕事と都会人の生活ぶりを比較している。その模擬叙事詩ぶりは、枚挙にいとまがないほどである。

かくして、モエリスが街で最初に耳にするのは、いつも彼が聞いている美しい響きとは程遠い、耳をふさぎたくなるような笛の音となる。ここで早くも、田園の静けさは完全にかき消され、モエリスは自分が都会に着いたことを肌で感じ始めるのである。田園から街へという構図は、『トリヴィア』全巻を通じて共通する構図である。

2. 街に響く音—馬車の騒音と看板のきしみ音

街に着いたモエリスが次に驚くのは、通りを行く馬車や荷車の音である。巻頭で歩くことを賛美し随所で歩くことの効用に触れているゲイは、それらの音がどれほどうるさく、その走行がいかに道行く人を脅かしているかを繰り返し歌っている。馬車は “rattling Coaches” (Bk.I, 64)、荷車は “hundring Waggons” (Bk.II, 229) であり、“Thus was of old *Britannia*’s City bless’d, / . . . / Coaches and Chariots yet unfashion’d lay” (Bk.I, 101, 103) と、馬車がまだ走っていなかったかつてロンドンに至福に満ちていたと懐かしんでいる。ところが今は、呻き声と嘆き声が入り交じる中を馬車が通り過ぎ、その傍若無人な音に貧しい者の声はかきけされてしまっている。街中を走り回る馬車の音は耳障りだけでなく、非情な響きとして強調されている。

では朝帰りの馬車はどうであろうか。“When late their miry Sides Stage-Coaches show, / And their stiff Horses thro’ the Town move slow” (Bk.I, 25-26)とあるが、この “late” が早朝であることは前後の描写から明らかである。そしてこの場面はスウィフトの “A Description of the Morning” (1709) の情景と共通している。

Now hardly here and there a hackney coach
Appearing, showed the ruddy morn’s approach.
Now Betty from her master’s bed has flown,
And softly stole to discompose her own.

.....
And schoolboys lag with satchels in their hands. (ll. 1-4, 18)⁷

スウィフトはわずか 18 行でロンドンの朝の倦怠感を端的にとらえている。一行目の h 音のアリタレーションはまるで嘲笑である。そして “the ruddy morn” は朝焼けの色だけでなく “bloody”あるいは “damnable” という含みをもっていることが全体を漂う雰囲気から推察できる。召使のベティーは主人のベッドから飛び起きてこっそり自分の部屋に戻り、自身のベッドをそれとなく乱す。続いて登場する使用人も誰一人きびきびと働いてはいないし、物売りの声も明るいとはいえない。続いて朝駆けの借金取りや賄賂の横行する監獄の様子が描写され、最後はのろのろと歩く小学生が朝の情景を象徴して終わっている。最終行で用いられている語 (“lag,” “satchels,” “hands”) に共通する母音は、いかにも嫌だというむきだしの嫌悪感を表す一助となっている。スウィフトの描く朝はさすがにいいどころか不健康で重苦しい空気が漂っているのである。

『トリヴィア』の内容がスウィフトの影響を受けている点に関しては、ゲイ自身が冒頭の「公告」で “I owe several Hints of it [this Poem] to Dr. Swift.” (l. 10) と明言している。また朝帰りの馬車の場面 (Bk.I, 25-26) は『トリヴィア』における馬車の初出箇所であり、これ以降繰り返し提示される馬車のイメージの原点となっている。その重要な箇所がスウィフトの気怠い朝を踏襲し、朝帰りの馬車を描写しているのである。つまりゲイの描く馬車は、疲労感と倦怠感に満ちており、それ以降もこのイメージが伴っていく。耳障りで非情な響きを持ち不健康なイメージを付加された馬車に、モエリスはさらに驚いたことであろう。ここでも田舎対都会の対立がはっきりと際立っている。非情で不健康な馬車は、日が昇れば働き日没と共に一日を終える農村の生活とはあまりにもかけ離れている。

ゲイとスウィフトに共通する朝の風景はホガースの絵にも見られる。*Four Times of the Day* (1738) の第一図 “Morning” (図版 1) は冬の寒空が覆いかぶさるコヴェント・ガーデンの風景である。時は午前七時前、朝から酔っ払ってたむろしている男たちの乱痴気騒ぎと、朝の祈祷のために教会へ急ぐ中年婦人が画面前方に描かれている。⁸ しかしここで言及したいのは、画面後方の、鞆をぶら下げて学校へ向かう途中の子供たちである。John Trusler は、その様子を「彼らの足どりは蝸牛のように重い」と評している。⁹ この重い足どりの子供たちは、スウィフトの “A Description of the Morning” の最終行を絵画化したものであり、ゲイ、ホガース、スウィフトの三者間に共通するロンドンの朝のイメージがうかびあがってくる。それはさすがにしく活気に満ちた朝とは全く正反対のものであり、そうした街に響く音が、決して心地好いものでないことは想像に難くない。

もうひとつ、『トリヴィア』においてははっきりと聞こえる音がある。それは小銭

が巷に響き渡る音である。靴磨きの少年は “And in thy Pocket gingling Half-pence sound” (Bk.II, 210) と金儲けを奨励されているし、乳しぼりの娘も “On Doors the sallow Milk-maid chalks her Gains” (Bk.II, 11) と売上の勘定に余念がない。彼女のエプロンのポケットでも小銭がジャラジャラと鳴っているに違いない。また守銭奴は僅かばかりの施しを乞食に与えている。

He[the Miser] thinly spreads them[his Farthings] through the
publick Square,

Where, all beside the Rail, ran'd Beggars lie,

And from each other catch the doleful Cry; (Bk. II, 462-64)

守銭奴の撒く小銭の音と、それを這いつくばって受け取る乞食の喚声とが入り交じっている。このように少年も娘も守銭奴も乞食も、皆お金にとりつかれているのである。¹⁰ 小銭が巷に響きわたる空しい音が、ロンドンの街を支配しはじめていることがわかる。一方、農村では風にのって羊の声や木の葉のそよぎ、小川のせせらぎが聞こえてくるのとは大違いである。この街に響く音はなんと空しい音であろうか。

ところで当時のロンドンでは、店の宣伝のための看板を軒先に吊り下げていた。それらの看板は大きなものが多く、隣同志がぶつかったり、狭い通りでは向こう側に届くことさえあったということである。

But when the swinging Signs your Ears offend
With creaking Noise, then rainy Floods impend;
Soon shall the Kennels swell with rapid Streams
And rush in muddy Torrents to the *Thames*. (Bk.I, 157-60)

ロンドン市民は看板の軋む音で雨の気配を察知するという他愛ない箇所であるが、ここでは “the swinging Signs” に着目したい。こうした看板は商売のため、金儲けのために掲げられている。つまり拝金主義の象徴ともいえる看板がギーギーと空しい音をたてているのである。しかもそうした看板が当時、街中に溢れていたというのだ。

The city was litterd with signboards . . . visually and audibly: if in the Middle Ages it was the religious peal of churchbells which dominated the senses, by the eighteenth century it was the commercial creaking of signboards which claimed the Englishman's ear.¹¹

18 世紀の英国人が耳を傾けるのは、あちらこちらに吊されていてギーギーという音が耳につく看板の音であった。つまり彼らの生活全てが商取引に支配されてしまったのである。商業の発展と共に民衆の心はお金に取りつかれてしまっ

たといえる。

さらにこの空虚な看板の音が、驟雨の到来を知らせるとゲイは歌っている。当時のロンドンは一たび雨が降ると街中の溝が濁流と化し、汚物と悪臭でひどい状態になっていたことが、スウィフトの“A Description of a City Shower”(1710)に描写されている。¹² 泥まみれのゴミ、野菜くず、動物の死体などありとあらゆるものが流れ着き、街は巨大なごみ箱と化す。ということは看板がきしむ音は拝金主義を彷彿させると同時に、街に汚物と悪臭をもたらす不吉な前兆でもある。看板の音はお金に取りつかれた、不幸で不潔な街がそこにあることを告げている。

ゲイはこうした音が街にあふれだしたことを敏感に察知し、繰り返し歌っている。しかしロンドンの変化に気づいたのは、ゲイひとりではない。Henry Fielding(1707-54)は、*The History of Tom Jones, a Foundling* (1749)で、主人公にスミス・フィールドの喧騒と汚さを語らせている。また時代は少しあとになるが、Tobias George Smollett(1721-71)の*The Expedition of Humphry Clinker* (1771)にも、静かだったロンドンの街が大都会へと変貌してしまったという描写が見られる。かつての至福に満ちたロンドンの街がすっかり変貌してしまったことを、『トリヴィア』に響く音ははっきりと示唆している。騒々しくて非情な響きの馬車の音や朝の倦怠感に満ちた馬車の音、耳をふさいでもどこまでもつきまとう小銭の音、不吉な予感に満ちた看板の軋む音。これらの音は大きな変化を目前に控えたロンドンの街に鳴り響く警鐘でもある。

3. 街に響く声—(1) 靴磨きの少年

“When Sleep is first disturb'd by Morning Cries”(Bk.I, 121)とあるように、ロンドンの朝は物売りの声で始まる。巷には実に様々な声が響き渡っていたようで、そうした声に悩まされる外国人と、その喧騒を好んで止まない地方領主の様子を Joseph Addison(1672-1719)が興味深く語っている。¹³ さて、『トリヴィア』に最初に登場する声の主は靴磨きの少年で“the Black Youth . . . / . . . clean your Shoes resounds from ev'ry Voice”(Bk.I, 23-24)とある。ゲイは『トリヴィア』においてこの少年を大きく取り上げて、彼の生い立ちから独り立ちに至るまでを詳細かつユーモラスな筆致で描いている。何故これほどまでに靴磨きの少年がゲイの関心をひきつけたかを考察したい。

まずこの少年が、都会の貧困を代表する存在であるという点が考えられる。彼の母親は下水溝の女神“Cloacina”(Bk.II, 115)であった。女神が“A mortal Scavenger”(Bk.II, 118)に恋をして身籠もったのがこの少年、つまり彼はゴミ

と下水で悪名高きロンドンの落し子なのである。さて、女神は子供をたった一人で産み落とし、その子は孤児として置き去りにされたのである。そして、“The Child through various Risques in Years improv’d” (Bk.II, 141) とあるように、少年は孤児として苦労の日々を送る。しかし、そこに母が登場して救いの手を差し伸べるという設定である。何一つ子供にしてやれなかった女神は、やっと巡り合えた我が子の将来を案じて神々に願い事をする。

She prays the Gods to take the Fondling’s Part,
To teach his Hands some beneficial Art
Practis’d in Streets; the Gods her Suit allow’d,
And made him useful to the walking Croud,
To cleanse the miry Feet, and o’er the Shoe
With nimble Skill the glossy Black renew. (Bk.II, 151-56)

母親の願いは聞き入れられて、少年は街行く人の靴を磨くという技術を授けられる。野性動物の守護神ディアナからは頑強な猪の剛毛でできたブラシを、アポロ神からは神託を告げる祭壇を客の足を載せる三脚台として与えられた。また、海神ネプチューンは鯨油で少年の壺を満たし、火の神バルカンは靴墨として使うようにとすすを与えてくれた、という具合である。このように少年の商売道具と神話の世界を重ね合わせることによって、それぞれが鮮明なイメージを伴って読者の脳裏に焼き付けられていく。よく知られた神々を登場させることによって、親近感を持たせるという効果もある。また女神と人間の恋という奇妙な設定や、神々からの面白い贈り物、あるいは彼女の奇妙な風貌の描写などが、この逸話に伴う陰惨さをかき消している。

次に、神々からの贈り物を携えて女神が地上の少年の前に姿を現わす場面であるが、“Pleas’d she receives the Gifts; she downward glides, / Lights in Fleet-ditch, and shoots beneath the Tides” (Bk.II, 167-68) と、地上に降りたクロアシナはフリート・ディッチを速やかに進む。まさに下水溝の女神ならではの離れ業である。一方の少年は “the black Canal of Mud, / Where common Sewers a lulling Murmur keep” (Bk.II, 172-73) と、流れを眺めながら自分の身の上を嘆き、もし親さえいてくれたならその跡を継いで生計を立てることができたであろうと涙している。そこに母が突然姿を現わすのだ。

The Goddess rose amid the inmost Round,
With wither’d Turnip Tops her Temples crown’d;
Low reach’d her dripping Tresses, lank, and black
As the smooth Jet, or glossy Raven’s Back;
Around her Waste a circling Eel was twin’d,

Which bound her Robe that hung in Rags behind.

(Bk.II, 195-200)

濁流の深みからぬっと姿を現したクロアシナの額を飾るのは萎びたかぶらであり、その豊かな髪は水をしたたらせて垂れ下り黒光りしている。しかも腰の辺りには鰻が巻き付き、ぼろぼろに裂けた彼女の着物を留めているのである。ゲイは、当時市場のあったスミス・フィールドのゴミがフリート・ディッチに流れこんでいる様を、このようにユーモラスに誇張表現を駆使して描写しているのである。先に引用したスウィフトの“A Description of a City Shower”では、吐き気をもよおすようなリアル리즘の描写が続くのと比べると、ゲイは神話を取り入れユーモアたっぷりに紹介している。母クロアシナは恐ろしいともおかしいとも形容し難い、いでたちで息子の前に進み出て手招きをする。

Thy Prayers are granted; weep no more, my Son:

Go thrive. At some frequented Corner stand,

This Brush I give thee, grasp it in thy Hand,

Temper the Soot within this Vase of Oil,

And let the little Tripod aid thy Toil; (Bk.II, 202-06)

このようにして少年は、靴磨きの道具を実の母親から与えられたのである。親を思って泣いていたところ、かくも恐ろしげな容貌の女に“my Son”と呼びかけられた少年の心中では、驚愕や嫌悪感、突然与えられた仕事に対する戸惑い、母親に対する恨み、情愛などが渦巻いていたことであろう。彼の呼び声“*clean your Shoes*”にはこうした思いもこめられている。

さて、ゲイが何故靴磨きの少年をとりあげたかという問題に戻りたい。彼はこの少年を描くのに約 110 行もかけている。¹⁴ 当時街のあちこちで見かけた靴磨きの子供を都会における貧困の代表とみなしていた点については、これまで見てきたとおりである。また田舎対都会の構図の中で考えると、「靴を磨く」という職業が農村には存在せず、都会でしか成立しない職業であることもひとつの要因であろう。もっとも、「歩く」ことに執拗にこだわるゲイが、歩くのに必要な靴に関わる少年に肩入れするのは当然のことかもしれない。あるいはゲイ自身の伝記的事実を考慮することができる。彼自身、10 歳で孤児となり靴磨きこそしていないが服地の裁断などに従事し苦労した経歴の持ち主である。¹⁵ また、靴磨きという職業が 19 世紀にはだんだん少なくなっていくという事実をふまえると、くしくも 18 世紀を代表する呼び声として取り上げていたことになる。¹⁶ いずれにしても、ゲイがロンドンの街で貧しさで戦いながら精一杯生きている人々の叫びをとりあげたかったことは確かである。“*Clean your Shoes*”という呼び声は都会に蔓延する貧困の響きなのである。

4. 街に響く声—(2) 林檎売りとバラード・シンガー

テムズ河畔に響く林檎売りの物語は “‘Twas here the Matron found a doleful Fate” (Bk.II, 375) とギリシャ神話のピロメラのように悲しみに沈んだ声で語られる。¹⁷

*Doll ev'ry Day had walk'd these treach'rous Roads;
Her Neck grew warpt beneath autumnal Loads
Of various Fruit; she now a Basket bore,
That Head, alas! shall Basket bear no more.* (Bk.II, 381-84)

ここでいう “treach'rous Roads” というのは凍ったテムズ川のことで、足元の悪い危険な道である。しかも “treach'rous” という語を用いることによって欺瞞に満ちたイメージを付加していると思われる。当時極寒の冬には川を覆う厚い氷の上に多くの露店がひしめいていた。そんな中をドールという名の女が果物籠を頭の上に載せて行商している。しかし彼女の首は重みに耐えかねて曲がり、もはやその籠を運べないというのだ。

*Each Booth she frequent past, in quest of Gain,
And Boys . . . heard her shrilling Strain.
Ah Doll! all Mortals must resign their Breath,
And Industry it self submit to Death!* (Bk.II, 385-88)

各露店をまわる林檎売りのドール、“ev'ry Day” しかも “Each Booth” と彼女の勤労ぶりが強調されている。この箇所から、彼女は生きていくために、首が折れてしまいそうな重い籠を運ばなくてはならない困窮した状況に追い込まれていたことがわかる。その売り声は “shrilling Strain” であり、甲高さの裏に潜む悲痛さが伝わってくる。しかもここで、人は皆死ななければならないと断言することによって、彼女の運命が暗示されている。

*The cracking Crystal yields, she sinks, she dyes,
Her Head, chopt off, from her lost Shoulders flies:
Pippins she cry'd, but Death her Voice confounds,
And Pip-Pip-Pip along the Ice resounds.* (Bk.II, 389-92)

あろうことか “treach'rous Roads” は音を立てて砕け、ドールは川に沈んで死んでしまう。しかもその死に方が尋常ではない。単なる溺死ではなく、つい先程まで豊穡の象徴である秋の実りを支えていた頭部が、切り離され飛んでいくのである。彼女は水面に沈む間際まで “Pippins” 「青林檎はいかが」と叫んでいる。しかしながらその声は死によってかき消され、あとには “Pip-Pip-Pip” という氷の

裂ける音が響き渡るのみ。何とも哀れな最期である。この場面では豊穡と非業の死というコントラストが、より彼女の“shrilling Strain”の悲壮感を高めている。

ここでこの逸話を田舎対都会のコンテキストの中でとらえてみよう。農村では労働に見合った収穫が普通は期待されるのに対し、都会ではドールの勤労が全く報われていない。来る日も来る日も真面目に働き、果物を商うことによって僅かの収入を得ていた女を待ち受けていたのは、非業の死であった。ロンドンの街はかつての慈悲に満ちた平和な時間から、はるかに隔たってしまったことがこの逸話から伝わってくる。

ところで、ゲイはこの物語も神話の枠組の中で語っている。まずピロメラの嘆きで始めて、最後に狂女に八つ裂きにされたオルフェウスで締めくくるという形態である。

So when the *Thracian Furies Orpheus* tore,
And left his bleeding Trunk deform'd with Gore,
His sever'd Head floats down the silver Tide,
His yet warm Tongue for his lost Consort cry'd;
Eurydice, with quiv'ring Voice, he mourn'd,
And *Heber's Banks Eurydice* return'd. (Bk.II, 393-98)

狂女たちに切断されたオルフェウスの頭部が川面を流れながら、まだ生温かい舌が妻の名を呼んでいるという、残忍で血なまぐさい神話である。ここで川向うの土手にこたましているのは亡き妻を呼ぶオルフェウスの声“*Eurydice*”である。一方、テムズ河畔に響くのは林檎売りが最後まで発していた物売りの声“Pippins”そして氷の裂ける音“Pip-Pip-Pip”である。ゲイは悲惨な物語の結末にオルフェウスをもってくることによって、林檎売りの死の無残さをより強調しているのであろう。またオルフェウスの声が“*Eurydice*”と物悲しく弱々しい響きであるのに対して、彼女の死は p 音を重ねた鋭い音声で描写されている。ここで双方の音声混ざりあって不協和音をなし、臨場感と悲壮感を高めているのである。ピロメラのような声、“shrilling Strain”、p 音の繰り返し、そして不協和音と、ここで響いている音声はすべて、平穏な時間をなくしてしまったロンドンに似つかわしい、暗く悲しい響きを帯びている。林檎売りのドールは貧困と勤労、そして絶望の象徴であり、p 音の繰り返し、不協和音と音の響きがどんどん大きくなっていくにつれ、貧しい民の絶望感は増幅していくのである。

では同じ“shrilling Strain”でも、ゲイが要注意人物として扱っているバード・シンガーの歌声はどうであろうか。

Let not the Ballad-Singer's shrilling Strain
Amid the Swarm thy list'ning Ear detain:

Guard well thy Pocket; for these *Syrens* stand,
To aid the Labours of the diving Hand;

Confed'rate in the Cheat, they draw the Throng, (Bk.III, 77-81)

“Guard well thy Pocket” という描写でわかるように、この歌姫はすりの一味である。女が歌っている間に仲間が観客の懷に手を滑らせるという手口で、彼らは目的を遂げると人ごみに紛れ、あっという間に逃げ去ってしまう。ゲイはここでも神話の枠組を適用しており、“So *Jove's* loud Bolts the mingled War divide, / And *Greece* and *Troy* retreat on either side” (Bk.III, 85-86) とジュピターのいかづちがギリシャ軍とトロイ軍を退却させる様にたとえている。この比喻によって逃亡の場面のイメージが鮮明になり、すりの一団の逃げ足の素早さが目に見えるようである。この歌姫は社会悪のシンボルであり、“shrilling Strain” は欺瞞の響きをもって街角に響いている。ロンドンの街に響く“shrilling Strain” は、ある時は悲壮感漂う絶望の声であり、またこの歌姫のように欺瞞の響きに満ちた歌声である。これらの声と農村での労働に伴う陽気で活気に満ちた歌声とのコントラストは明瞭である。

しかしゲイは街の声を描く際に、ただ暗い面を強調するだけではなく、次のように思わず苦笑してしまう場面を随所にはさみこんでいる。

... there oft' is found

The lurking Thief, who while the Day-light shone,

Made the Walls echo with his begging Tone:

That Crutch which late Compassion mov'd, shall wound

Thy bleeding Head, and fell thee to the Ground.

(Bk.III, 134-38)

昼間は松葉杖をつき物乞いの声を響かせている乞食が、ひとたび日が沈むとその杖で人を殴り倒し強奪を働くのである。同じ通りでも昼間は物乞いの声が、夜には血だらけの頭を抱えて倒れる人の悲鳴と呻き声が響いている。界限に響く声を昼夜で描き分けることによって街の持つ二つの顔が現われ、読み手の苦笑を誘っている。ただし、この乞食にせよ前述の歌姫にせよ、表の顔と裏の顔を持っている危険な人物である。当時のロンドンにはこういった連中がひしめきあっていたようである。人を疑うことを知らない農夫が彼らの格好の餌食となるのは確実であろう。そしてこうした悲鳴や呻き声が珍しくないほど、ロンドンの治安が悪化していたのである。

『トリヴィア』にはこのほかにも様々な物売りの声が響いている。たとえば、“a draggled Damsel . . . / From *Billingsgate* her fishy Traffick bear” (Bk.II, 9-10)と、魚売りの娘が行商している場面がある。彼女は “Buy a dish a

flouders!”あるいは“Flounda, a, a, rs”と呼び声をあげているのであろう。¹⁸ 乳しぼりの娘“the sallow Milk-maid”(Bk.II, 11)も各戸口をまわっては、“Milk below, maids”または“Be-louw!”と叫んでいるに違いない。街頭では“Full charg'd with News the breathless Hawker runs”(Bk.II, 22)と新聞売りが走り回っている。傍らでは、“The little Chimney-sweeper”(Bk.II, 33)が“Sw-e-e-p”と呼び声をあげている。また石炭売りが“Small-coal murmurs in the hoarser Throat”(Bk.II, 36)と呼び声をあげている様子も描写されている。しかし、どの顔にもどの声にも何かしら重荷を背負っている気配が感じられる。つまりここでも「薄汚い」魚売りの娘、「血色の悪い」乳しぼりの娘、「息つく暇もない」新聞売り、「いたいけない」子供の煙突掃除人、「しわがれた声」の粉石炭売りといった一人一人が貧しさと疲労のシンボルなのである。しかも、彼らの呼び声は段々変化していった、挙げ句の果てには何と叫んでいるかわからなくなってしまう。いる。¹⁹

こうした音の世界を同時代の画家ホガースが視覚化した作品 *The Enraged Musician* (1741)(図版2)に目を向けてみよう。『怒れる音楽家』は当時貴族に寵愛されていた外国人音楽家が、街に溢れる音に練習の邪魔をされて怒っている図であり、画面左上の窓に、裕福なみなの音楽家があまりのうるささに閉口し両耳をふさいでいる光景が見える。貧しく疲れ果てた庶民の姿と、金持ちの音楽家とを対比し同じ画面に収めることによって、貧困の悲惨さを際立たせているのである。また、窓際の壁に *The Beggar's Opera* (1728) のポスターが掲げられているのは何とも皮肉である。というのも『乞食オペラ』は、イタリアオペラを嫌ったゲイの音楽劇で、その宣伝のポスターが外国人音楽家の部屋の外壁にはつてあるという設定だからである。しかも窓のすぐ下に、オーボエを吹いている「乞食」を配している点も見逃せない。

画面に目を移そう。この絵には乳しぼりの女性を始めとして、角笛を吹きながら路上をゆく蹄鉄工、“Dust, ho!”と叫びながら鐘を鳴らすごみ掃除人、“Knives and Scissors to Grind?”と叫んではジャリジャリと刃物を研ぐ包丁研ぎ、籠を抱えた魚売り、遠くには煙突掃除人も描かれている。画面左端にはバラード・シンガーが乳飲み子を抱き抱えて金切り声をあげている。これらの殆どが、『トリヴィア』で描写されている音と声である。またホガースは三人の子供を画面手前に配して、それぞれがたてる騒音と巷の音を混ぜ合わせている。一人の少年はドラムを打ち鳴らし、もう一人の少年はあろうことか例の音楽家の窓の下で立ったまま用を足している。これも外国人音楽家に対するホガースの挑戦的な意識の表れであろう。少年の不謹慎な行状に目を丸くしている少女は、音の出る玩具を手にしている。²⁰ 行儀の悪い少年が腰紐を長く引きずりその先にスレートを結びつけ

ているのも、走り回って音をたてて遊ぶためであろう。おまけに犬や猫、鸚鵡の鳴き声までこの不協和音に加わっている。

この絵からは、オーボエ、雑多な物売りの声、角笛、鐘、金切り声、赤ん坊の泣き声、子供たちの騒音、動物の鳴き声などが騒然と鳴り響いてくる。ゲイの『トリヴィア』とホガースが視覚化したこの作品から、街に溢れる音が世相を写しだす格好の題材であったことがわかる。騒音としかいいようのない不協和音、そして富める者と貧しき民の対比は、変わりゆくロンドンを最も的確に表わしている。

静かな農村から歩いてきた農夫モエリスは、この騒音に耐えることができたのであろうか。街に出てきた彼を待ちうけていたのは、こうした音のほかに、泥をはねあげながら疾走する馬車と、何とも空しい看板のきしむ音、あるいは一見活気に満ちているが貧困と闘っている物売りの声、そして見た目ではそれとわからないすりや強盗であった。18世紀初頭のロンドンの街には暗く重い音ばかりが響いていたのである。

結び

音や声は人が生きていることの証である。そして生活空間に響く音声はそこに生きる人々の生活と感情を表現しているといえよう。これまで見てきたように『トリヴィア』では多様な音声 that 響きわたり、ロンドンの街の日常生活を雄弁に語っている。ゲイがとらえた音の風景の変化は、かつての平穏な生活が急速に破壊されつつあることを示唆している。田園風景の静けさを連想させる草笛が、都会においては人をそしる耳障りな藁笛の音と化し、静かで平和だった街角は傍若無人な馬車の往来に占領されてしまった。そこにあるのは耳をつんざくような騒音と身の危険だけである。また通りできしむ看板の音は、商取引に支配された街に忍び寄る拝金主義を彷彿させると同時に、驟雨と共に悪臭や汚物をもたらす前兆でもある。

一方、ロンドンのシンボルともいえる呼び売りの声は、音風景の中では街を活気づける声ではあるが、生きるための懸命な叫びとなって街中に響きわたっている。孤独な身の上を嘆きながら貧困と格闘する靴磨きの少年、疲労と絶望の末に非業の死を遂げる林檎売り、偽りと欺瞞に身を染めていく、すりの歌姫。そこには自給自足ののっとった農村ではありえない職業が存在している。農村から都会へ人が流れこみ人口が急増するにつれ、貧富の差は拡がり犯罪や疫病が増加の一途を辿っていくのである。しかしここで忘れてはならないのは、ゲイの語り口が非常にユーモラスであり、模擬叙事詩の型を踏襲することによって重々しさや悲壮感が打ち消されている点である。『トリヴィア』全巻に流れるこの諧謔を楽し

んでいるかのような雰囲気こそが、スウィフトの辛辣な風刺とは違ったゲイの持ち味であろう。

ゲイが『トリヴィア』でとりあげた音声は、イギリス社会に大きな変化をもたらす産業革命の訪れを告げる警鐘である。慈悲に満ちたかつてのロンドンこうした音声にかき消されるように消え去ってしまい、貧困、絶望、社会悪、あるいは倦怠感、虚脱感にあふれた不健康な街へと変わりつつあるのである。健康な心身の活力であると「歩く」ことを賛美し、その対局にある馬車を病と退廃の元凶であると歌うゲイの心中では、変わりゆくロンドンの街に対する危機感が渦巻いていたに違いない。それゆえ、「歩く」ことを奨励して、虐げられた人々の音声に耳を傾けていたのである。『トリヴィア』が厚く支持されていたのも、17世紀には見られなかったこの変化に対する危機感に民衆が共鳴したからであろう。ホガースやスウィフトといった同時代の芸術家によって、同じように生活に疲れた民衆が作品化されていることから、民衆の声、そして巷にあふれる音の持つ歴史的意義を見いだすことが可能である。『トリヴィア』に響いている音は、変わりゆくロンドンの音風景そのもののなのである。

注

1. Sir Walter Besant は *London: in the Eighteenth Century* (London: Adam & Charles Black, New York: The Macmillan Company, 1903) 133. の中で次のように述べている。“Gay’s *Trivia*, . . . supplies us with an excellent exaggeration of the streets, the names of the streets, and their dangers”.
2. Pope は 1716 年 1 月 10 日付の Caryl 宛の手紙で下記のように言及している。“Gay’s poem[*Trivia*] just on the brink of the press, to which we have had the interest to procure him subscriptions of a guinea a book to a pretty tolerable number. I believe it may be worth 150*l.* to him in the whole.” Alexander Pope, *The Works of Alexander Pope*, vol. 6, collected by Rt. Hon. John Wilson Croker (New York: Gordian Press, 1967) 237. 当時、豪華版が一冊 “a guinea” 普及版は “one-and-sixpence” で売られていたことを考えると『トリヴィア』の売れ行きがいかに好調で当時の人々の共感を得ていたかがわかる。
3. John Gay, *John Gay Poetry and Prose*, vol. 1, ed. Vinton A. Dearing with the assistance of Charles E. Beckwith (Oxford: Clarendon Press, 1974) 134-81. 以下、ゲイのテキストの引用は本書により括弧内に巻数と行数を示す。

4. Virgil, *Ecloques, Georgics, Aeneid I-VI*, vol.1, trans. H. Rushton Fairclough (Massachusetts: Harvard UP, 1965) 65.

5. Virgil, 19.

6. R. マリー・シェーファー、『世界の調律——サウンドスケープとは何か』、鳥越けい子他訳、(平凡社、1986) 78。

7. Jonathan Swift, "A Description of the Morning," *Jonathan Swift: The Complete Poems*, ed. Pat Rogers (Middlesex: Penguin Books Ltd., 1983) 107-08. 以下、スウィフトのテキストの引用は本書により括弧内に行数を示す。

8. 『トム・ジョーンズ』に主人公の養父の妹 Bridget の肖像画がまさにこの夫人であるという注釈がある。

9. John Trusler, *The Works of William Hogarth: with descriptions, and a comment on their moral tendency by John Trusler* (London: Simpkin, Marshalls Hamilton, Kent & Co., 1768; [n.d.1835]) 87.

... on the opposite side of the print are two little schoolboys ...
each has a satchel at his back and according with the description
given by the poet of nature, is "Creeping, like snail, unwilling to
school."

10. 同じく小銭を撒き散らす連中に "Mohock" がいた。

Now is the Time that Rakes their Revells keep;
Kindlers of Riot, Enemies of Sleep.
His scatter'd Pence the flying Nicker flings,
And with the Copper Show'r the Casement rings.
Who has not heard the Scourer's Midnight Fame?

Who has not trembled at the Mohock's Name? (Bk.III, 321-26)

モホックといえば、18 世紀にロンドン市中を荒らし回った上流子弟の悪党団で、残忍横暴な行状で市民から恐れられていた存在である。彼らの手口の一つが小銭を撒き散らすという行為であり、開き窓を響かせて夜の静寂を破っている。ここでも平穏からは程遠い音—小銭の音—が街に響いている。

11. David Dabydeen, *Hogarth's Blacks: Images of Blacks in Eighteenth Century English Art* (Manchester: Manchester UP, 1987) 18.

12. Swift, "A Description of a City Shower," 113-14.

Now from all parts the swelling kennels flow,
And bear their trophies with them as they go:
Filths of all hues and odours, ...

.....

Fall from the conduit prone to Holborn Bridge.
Sweepings from butchers' stalls, dung, guts, and blood,
Drowned puppies, stinking sprats, all drenched in mud,
Dead cats and turnip-tops come tumbling down the flood.

(53-55, 60-63)

13. Joseph Addison, "No. 251," *The Spectator*, vol. 2, ed. Donald F. Bond (Oxford: Clarendon Press, 1965) 474. 1711 年 11 月 18 日付の No. 251 の記事に次のような記述が見られる。

THERE is nothing which more astonishes a Foreigner and frights a Country Squire, than the Cries of London. My good Friend Sir ROGER, often declares, that he cannot get them out of his Head, or go to sleep for them the first Week that he is in Town. On the contrary, WILL. HONEYCOMB calls them the *Romage de la Ville*, and prefers them to the Sounds of Larks, and Nightingales, with all the Musick of the Fields and Woods.

14. Bk.II の 11. 107-216 にかけて靴磨きの少年の生い立ちが描かれている。
15. David Nokes, *John Gay: A Critical Biography* (Oxford: Oxford UP, 1995) 217. に "As Gay evokes the boot-boy's plaintive cry, there is more than a hint of self-portraiture" とあり、ゲイが 10 歳で孤児になり、絹織物商の小僧として苦勞したことが記されている。
16. Andrew W. Tuer, *Old London Street Cries* (London: Field & Tuer, The Leadedhall Press, 1885) 44. この中で 19 世紀における靴磨きについての記述が見られ、ロンドンのストリート・クライズの代表格として連綿と続いてきた靴磨きの存在も "Cake blacking, . . . which was quickly taken into general use, snuffed out the shoeblack" と姿を消していく様子が描かれている。
17. ゲイは、哀愁漂う物語のプレリュードとして次のように語り始めている。
- Let Elegiac Lay the Woe relate,
Soft, as the Breath of distant Flutes, at Hours,
When silent Ev'ning closes up the Flow'rs;
Lulling, as falling Water's hollow noise;
Indulging Grief, like *Philomela's* Voice. (Bk.II, 376-80)
18. 以下、物売りの呼び声の引用は、桜庭信之『絵画と文学 ホガース論考』（研究社、1964）参照。
19. Sean Shesgreen, *The Cries and Hawkers of London: Engravings and Drawings by Marcellus London* (London: Scholar Press, 1990) 37.

To eighteenth-century listeners, hawkers uttered shouts that were completely garbled Hawkers lengthened their cries as much as possible and kept their volume high in order to arrest the attention of their customers. As they drew out, varied, embellished, sung, and garbled the vowels of their shouts, they uttered words that were terribly mangled.

20. ホガースの絵に描かれた三人の子供を大人の世界に置き換えたかのような表現が『トリヴィア』に見られる。

The thoughtless Wits shall frequent Forfeits pay,
Who 'gainst the Centry's Box discharge their Tea.
Do thou some Court, or secret Corner seek,
Nor flush with Shame the passing Virgin's Cheek.

(Bk.II, 297-300)

ここでの “Tea” とは “urine” のことである。(Cf. OED. 7.b)





‘Morning’ in *Four Times of the Day*

Reproduced by Courtesy of the Trustees of The British Museum





The Enraged Musician

The Ordeal of Richard Feverel における父と子

——プライドの争い——

山口徳一

SYNOPSIS

Sir Austin, the father in *The Ordeal of Richard Feverel*, considers himself to be Providence, like fathers in novels by Samuel Butler and Edmund Gosse. He is not, however, obsessed by the condition of original sin as manifested in his son, as fathers of those writers.

In order to keep his son's natural innocence, he educates him according to his own educational system of misogyny and non-romanticism: that is to say, a system of rationalism, the origin of which is in his own pride.

His son Richard comes into conflict with his father by chivalrously saving fallen women and attempting to reform the degraded world: by heroic romanticism opposite to his father's rationalism. But his romanticism comes also from his own pride. Therefore we could say that here is a conflict between father and son which their pride has brought. In that sense, it seems, Meredith says, that the original sin of man lies in his own pride.

序

父と子の葛藤を描いたイギリス小説の代表作といえ、まず、Samuel Butler の *The Way of All Flesh* (1903)、続いて Edmund Gosse の *Father and Son* (1907) が挙げられる。いずれも出版年は二十世紀初頭であるが、扱われている時代は、ヴィクトリア朝の中期であり、その意味では、舞台設定を同時代とする George Meredith の *The Ordeal of Richard Feverel* (1859) を考察するうえで、多少引き合いに出したとしても問題ないであろう。つまり何がしたいかといえば、両作品とも非常に厳格なピューリタンの道徳によって子どもをしつけようとする父親と息子の葛藤が描かれているという点である。とりわけ、その父親たちが主張するのは、父とは神のような存在であり、子どもとは、人類祖先のア

ダムとイヴによる神の命に背いたという原罪を背負って生まれてくるという考え方である。家庭内における父と子の葛藤は、主としてそのような父親の神性に、子どもが懐疑を抱くというところから生じているのである。それでは Feverel 家における父と子の場合はどうであろうか。

1. 父の合理主義

「その習慣において大いにピューリタンの」¹と語られている Austin Feverel 卿もやはり、厳格な父親である。さらに、彼の甥である冷笑主義的な快樂主義者 Adrian Harley の「卿は息子の摂理になりたがっている」(31)という見解、また一時的ではあるが、卿の賛美者となる Emmeline Blandish 白爵未亡人の、Austin 卿は「神の手から摂理を奪った」(453)という見解等からも、彼の性格は、一般的な意味に加えて、宗教的な意味においても、ピューリタンのであるといえる。すなわち Austin 卿もまた、Butler や Gosse の作品に登場する父親同様、息子は親に従うべきであり、父の言葉は神の言葉であると考えている父親であることが、少なからず窺える。しかしながら、子どもの原罪という観念に関しては、彼の場合には当てはまらないようである。

十九世紀を通じて、子どもに対しては、原罪という観念と無垢であるという観念が奇妙に混在していたといわれるが、それは、フランスの Jean-Jacques Rousseau が、子どもは無垢な存在であると主張して以来、大陸では Johann Heinrich Pestalozzi, Friedrich Froebel 等に受け継がれ、やがて、英国では、William Blake, William Wordsworth, Charles Dickens, Herbert Spencer といった人々によって、広められ、17 世紀のピューリタン革命以来の子どもに対する原罪観念と対立する思想として、浸透していったからである。そんな中、1858 年、British Quarterly Review において Spencer の、教育システムの価値とそれによる両親と子どもへの影響に関する記事が掲載される。その記事に触発されて描かれたとされる本作品の父親の Austin 卿が、息子 Richard Feverel の本質を無垢なものとみなし、自然に従って教育を施そうと考えるのも、そのような時代の影響であろう。

...[Sir Austin] caught intelligible signs of the beneficent order of the universe, from a heart newly confirmed in its grasp of the principle of human goodness, as manifested in the dear child who has just left him; confirmed in its belief in the ultimate victory of good within us, without which nature has neither music nor meaning, and is rock, stone, tree, and nothing more. (66)

また Austin 卿の Wordsworth の自然のインスピレーションに心を捧げることを良しとする態度にも、彼の子どもに対するいわば性善説的な見解が窺える。さらに、学校は墮落していると考え、その上、少年は親の用心によって、人間の苦労のもとであるイヴ、つまり女という存在から安全に守られ、イヴが現れる時期をも延期されうると考える結果、一人息子の Richard は、Raynham 邸というエデンの園で、罪を知らない無垢なアダムとして育てられるのである。しかしながら、その楽園を支配するのは、先に述べたように、ほかならぬ Austin 卿という「摂理」である。

“Now I require not only that my son should obey; I would have him guiltless of the impulse to gainsay my wishes—feeling me in him stronger than his undeveloped nature, up to a certain period, where my responsibility ends and his commences. Man is a self acting machine. He cannot cease to be a machine; but, though self-acting, he may lose the powers of self-guidance, and in a wrong course his very vitalities hurry him to perdition. Young, he is an organism ripening to the set mechanic diurnal round, and while so he needs all the angels to hold watch over him that he grow straight and healthy, and fit for what machinal duties he may have to perform.” (108)

このように考える Austin 卿は、Richard の生まれながらの善なる性質が間違った方向に進まないように監視体制を取るわけだが、それは、彼のその理神論的な考えが示すように、人を「自分で動く機械」とみなすものである。また、当時のヴィクトリア朝の有識者たちの議論的は、科学的システムによって、人間をいかに完全なものに仕立て上げることが出来るかということでもあった。² さらに、この作品の書かれた 1859 年といえば、かの Darwin が『種の起源』を発表した年でもある。自らを“scientific humanist”と自認する Austin 卿の Richard への教育システムが、遺伝、環境影響、優勢学といった進化論的議論のトピックスを考慮したものとなっているのも、そのような時代の反映といえよう。そしてこのように、自身を「摂理」とし、先端科学によって武装した父親の教育システムが、子どもの感情を無視し、理性のみを重視したものとなるのは、当然のことである。

その Austin 卿が何よりも恐れたのは、“magnetic age”、つまり年ごろになった Richard が女性に恋をするということである。そのため、彼は屋敷の全ての人々を監視し、息子を情熱の兆候から遠ざけようとする。そのため、Austin 卿の妹で、いまや未亡人となり、娘の Clara と Raynham 邸で同居している Doria Forey 夫人は、娘を連れて、出て行くように命じられるのである。

"It is when you encounter them [women] that you are thoroughly on trial.... They are our ordeal. Love of any human object is the soul's ordeal; and they are ours, loving them or not . . . women are not the end, but the means, of life. In youth we think them the former. . . . I believe women punish us for so perverting their uses. They punish Society." (149)

大真面目にこのように説く女性軽蔑者、Austin 卿の驚くほど徹底した管理体制によって、年ごろになった Richard が恋愛からうまく免れたかといえ、実はそうではない。というのも、Austin 卿は自分自身を管理することを怠ってしまったのである。屋敷内のあづま屋で、Blandish 夫人に求愛する Austin 卿が、彼女の白い手にキスするのを、Richard は目撃してしまったのである。それはまさしく Richard の恋愛感情に火をつけるものであった。つまり「愛とは科学のかかとで踏みつけられるべきもの」(83-4)といった Austin 卿が、Blandish 夫人という女性を敬意の対象としたこと自体に、彼の教育システムの矛盾があったのである。

Austin 卿の、理性によって息子の感情を支配しようとするさらにもう一つの大きな、しかも致命的ともいえる事件。それが、息子に自筆の詩を燃やすようにと命じたことである。「Feverel 家の人間は誰も詩など書かなかった」(81-2)と、息子の詩を焚書にする彼の思惑は、やはり、恋愛に関わるような、ロマンチックな感情を締め出そうとするところにある。しかしこれが、彼ら父子の関係の破綻するきっかけとなったことは、いうまでもない。

Desiring his father to follow him, he went to a drawer in his room, and from a clean-linen recess, never suspected by Sir Austin, the secretive youth drew out bundle after bundle: each neatly tied, named, and numbered: and pitched them into flames. And so Farewell my young Ambition! and with it farewell all true confidence between Father and Son. (82-3)

このような常軌を逸した、理性による感情の抑制という彼の教育システムの背後には、人は偶発性によっては、つまり、本能によっては、良き伴侶が見つけれないという考えがあり、そのために、息子を恋に陥らせないように勤めているのである。しかしそのような態度の背後には、たとえ無意識的ではあれ、彼にとって忘れられない過去が影響していると思われる。

Austin 卿の「忘れられない過去」とは、すなわち、三人で "golden age" を築こうと、屋敷に住まわせたある詩人が、妻と駆け落ちをしてしまったことである。その結果、妻とその詩人の裏切りが、Austin 卿自身のトラウマとなって、

彼の女性嫌い、そして詩作の否定という形で、息子の教育に表れていると考えられる。故に Richard に対する異常なまでの感情の抑制は、知性で自らの感情を抑制し、その自らの試練に打ち勝とうとする、つまり、知性で感情を抑えてトラウマを乗り切ろうとする態度の表れであるといえよう。[3] 自分が養っているはずの詩人と妻の駆け落ちという、彼にとっては全く不合理な試練が、逆に彼を徹底して合理主義的な考えに走らせ、女性は Feverel 家へ災難をもたらすものとして、息子に自らの轍を踏ませないような教育を施そうとするのである。要するに、彼は科学的な教育システムによって、自らの怒りと悲嘆の感情を隠しているのであり、Austin 卿の教育システムとは、いわば、彼の心の仮面なのである。

そのように、自分自身の試練の不合理性への反動が、「自らにより歴史を作り、偶発性など信じない」(279-80) という、この世は全て合理的に計られるとする彼の信条の根底にある。しかしながら、彼の一見不合理とも思える試練もまた、彼の言うように、偶発的ではないのである。というのにもかかわらずの「卿の夫人は、他の人々同様、彼を致命的に厳格で、和解し難い人と捕えていた」(72) のだから。

「致命的」それは、明らかに、彼ら夫婦に対する関係につかわれている。つまり、彼ら夫婦の破綻の原因こそは、取りも直さず、Austin 卿の「致命的に厳格で、和解し難い」人柄にあったといえる。そして「男爵はプライドが武装していない時には、公正であり、自己批判的」(146) という言葉が示すように、彼を厳格で和解し難い人物にしているのは、まさに彼のプライドであり、虚栄心なのである。それはまた、彼の反対を無視して Raynham の農夫の Tom の姪である Lucy との結婚を押し切った Richard を、心ならずも許してやろうとはしながらも、結局は果たせないでいる Austin 卿の心情に明らかである。

He had almost forgiven his son. His deep love for him had well-nigh shaken loose from wounded pride and more tenacious vanity.... But the world must not suppose him soft; the world must think he was still acting on his System.... So, though love was strong, and was moving him to a straightforward course, the last tug of vanity drew him still aslant. (390)

「プライドと虚栄心を脱ぎ捨てた」にもかかわらず、「虚栄心の最後の綱が彼を引き留めた」と表現されているように、彼のプライドと虚栄心が、彼から消え去ることはなく、世間にこうあるべきと誇る自身の地位、賞賛を損なわないでいることが、彼の心の一大事である。確かに、ある意味では、階級意識からくるそのような Austin 卿の葛藤、自己分裂を、彼自身による自己のエゴイズムの客観的な認識とそこからの離脱として解釈することも可能である。⁴ しかしながら、物

語の進行過程においては、なるほど、彼の自己分裂とその客観的認識が同えるにしても、社会に対する彼の最終的な見解は、この言葉に収斂されよう。すなわち、物語の最終局面で、Lucy を Richard の妻として認める際の「農夫の血が少々入ったからといって・・・」(428) というこの言葉である。これにより、彼の甥の Austin Wentworth が、下層階級のメイドと結婚することで、内なるエゴイズムうち負かした程、Austin 卿はデモクラティックではないといえる。また仮に Meredith の作品に共通するテーマが、資本主義による権威者たちの非人間的な支配にあるという、いわばデモクラシーの寓話であるという見解を認めるにせよ、⁵ 人を機械とみなし、非人間的支配を行使する側に立ち、Lucy の死ぬ間際にさえ、自らのシステムの優勢を貫こうとする Austin 卿の中に、自己の内なるエゴイズムとの戦いを認め、彼のデモクラシーを認めることは、少々困難ではないか。故に、彼のエゴイズムは完全に権力者としての貴族の側に立った、プライドと虚栄心の表れと考えられるのである。それではこのような彼の教育システムは、当の Richard にはどのような影響を与えたのであろうか。

2. 息子のロマン主義

作品におけるもっとも詩的な部分と評されるのが、Richard と Lucy の出会いの場面である（彼らは子ども時代に一度出会っているので、実際には二度目の出会いである）。エデンの園のアダムとイヴにもたとえられる二人。しかし流れて行く Lucy の日記を Richard が拾いに入るその川こそは、楽園から世俗へと通じる川に他ならない。つまり Richard は「摂理」である父親とその教育システムに背き、恋に落ちてしまうのである。しかし、恋する二人は Austin 卿によってあっさりと引き離される。というのも Lucy は Richard の知らぬまに故郷へと余儀なく帰されてしまうのだから。先に、詩を燃やすように命じられて素直に従った時と同様、今回も Richard は、自分の感情を押し殺して従わねばならない。しかし、焚書事件が父と子の信頼を損なうことになったように、いやそれ以上に、父と子の精神的な断絶は、決定的になったといわねばならない。そしてそれはやがて表面化することになる。父の、詩作を奪い、恋愛を禁じるという非ロマンティックで女性蔑視的な合理主義に真っ向から対立する、英雄的で、フェミニスティックなロマン主義によって。そしてそのロマン主義こそは、子どもが自然に持つ生まれながらの本能であり、皮肉にも、Austin 卿の教育システムのおかげで、Richard が十九の歳になってさえ、失うことを免れたものなのである。

Among boys there are laws of honour and chivalrous codes, not written or formally taught, but intuitively understood by all, and

invariably acted upon by the loyal and the true. (16)

Clever, beautiful, but betrayed by love, it was the first duty of all true men to cherish and redeem them. (337)

そして Richard は従兄弟の Adrian とともに、夜の街を見て周り、墮落した女たちの存在を知り、彼の持ち前のいわば、ドンキホーテばりの騎士道精神によって、fallen woman たちを救ってやりたいと考えるようになり、Mountfalcon 卿の自墮落的な妻 Mount 夫人、そして詩人と駆け落ちして後、悲惨な生活を送っている自らの母親に対して、救済の手を差し伸べるのである。しかし実際は、墮落した女たちを救おうとする彼自身が、Lucy を誘惑しようとする Mountfalcon 卿の罠にはまり、Mount 夫人と関係を持ってしまう。その結果、自身の罪の意識に堪えきれず、「文明化された球体を作り直す」(420) ための事業に向かって、大陸へと赴く。そこには、英雄的な行動で、自らの罪に報いようとする彼の姿がある。しかし、たとえ彼をそのような英雄行為に走らせる直接の動機が、Lucy への罪の意識であるにしても、その根底には、やはり父親によるロマン主義の否定に対する反発があろう。というのも彼のその英雄的行為の荒唐無稽な取り留めのなさは、父の理性的な合理主義が受け入れるはずのないものであるから。詩を燃やされたことと、恋愛を禁じられたことに対する Richard の傷は深い。なぜなら彼もまたプライドにとりつかれた人であるから。

...notwithstanding his contempt for baseness, he would overlook that more easily than an offence to his pride, which demanded an utter servility when it had once been rendered susceptible. (77)

そんな Richard が、わざわざ専門の学者を呼び寄せて詩を鑑定され、価値がないと言われ渡されたとき、さらに当事者である彼には何の相談もなく、一方的に恋人を遠ざけられてしまったとき、彼のプライドの傷付きようは、容易に想像できる。そしてそのように傷つけられた彼のプライドこそが、先に述べた、父親のプライドによる合理主義のまさに逆を行くロマン主義によって、父に対して真っ向からの戦いを挑んだといえる。つまり彼ら父子の葛藤とは、まさにプライド同士の葛藤なのである。そしてその結末は、彼の最愛の妻である Lucy の死に帰結する。なぜなら、Mountfalcon 卿との決闘を辞さないのは、自分を傷つけた相手を許せないという Richard のプライドによるものだから (“...pride said it was impossible” [449])。そして決闘によって彼が傷つくことさえなければ、Lucy は死なずにすんだのだから。Austin 卿がプライドによって、妻を失ったのと同様に、Richard もまた自身のプライドによって妻を失ったのである。すなわち Feverel 家の呪いとは、Austin 卿がいうように女性ではなく、まさに彼ら

のプライドなのである。Richard はいう、「父が正しいと思う。我々が自分たちの運命をなすのであり、自然はそれに関与していない」(317) と。そしてその意味においては、結局、プライドこそは人の原罪であるといえるのではないだろうか。

3 エンディング

本作品における Dickens の影響は、明らかである。とりわけ、物質主義、金銭主義の父親と、かたやキリストにもたとえられる無垢な子どもを扱った父と子の物語 *Dombey and Son* (1847-8) の影響はよく知られているとおりである。父と子という主題だけではない。一八五〇年代後半には、悲哀は、確かに、軽視される傾向にあったが、Meredith はあえて、Dickens 的なセンチメンタリズムをも取り入れている。たとえば、Richard と Lucy の結婚を秘密裏に成功させる立役者であり、かつての Richard の乳母であった、おしゃべりで、世話好きで、感傷的な Berry 夫人。Richard の従姉妹で生涯、彼を想い続け、自殺同然に死んで行った Clara と彼女の遺した、Richard への想いを綴った日記。しかし一方で、そのようなセンチメンタリズムと競うかのように、リアリズムの立場からも描写されている。Richard と Mount 夫人の、暗示的とはいえ、非常に露骨な性的描写。上流階級のパーティに出席する怪しげな女たち。夜の街を徘徊する売春婦。まさにこうしたリアリズムは、社会に対する、とりわけ、ブルジョア階級に対する非難に他ならない。

ヴィクトリア朝の五〇年代といえば、*Dombey* のような新興のブルジョアが台頭し、富によって新たな時代を切り開き、華やかで活気ある世界が築き上げられた時代である。しかし、その一方で、退廃的な社会も同時に共存していた。つまり娼婦たちの世界もまた華やかに色づいた時代であったのである。そしてその娼婦の世界を支えるのもまた、彼らブルジョアたちであった。ヴィクトリア朝といえば、モラルが非常に厳しかったことで知られるが、実は、それは表面上のことであり、逆にいえば、赤裸々な現実を隠すために、上辺をモラルで飾りたてていたともいえる。Meredith のいう “miserable hypocrisy” (356) とはまさにそのことであり、彼はそのようなブルジョアの “rotteness” (362) を暴こうとした。それが彼のリアリズムとなって表れているのである。

Richard と Lucy の出会いの場面と並んで、作中における最も詩的な場面と評されるのが、社会改革主義者の Lady Judith とともに大陸へ渡った Richard が、従兄弟の Austin の勧めに応じて Raynham の屋敷に帰る決意をすることになる嵐の場面である。「父のシステムを突破して新たな人生へ」あるいは「自

らが人々より偉大と自覚する」場面とも解釈されるが、⁶やはりこの嵐の中で、彼が最も感じているのは、「家庭の幸福」ではないだろうか。帰らないつもりでいる Richard の決心を揺るがすきっかけは、Austin が彼に男の子が生まれたことを告げたことによる。それを聞いた Richard は独り、荒野を彷徨い、嵐に遭遇する。そしてそこで子どものイエスを抱いたマリア像をみることになるのである。それはとりもなおさず、Lucy と彼らの男の子を意味するものであろう。さらに彼は母親からはくれた子ウサギを懐に入れて慈しんでやるが、その子ウサギもまた彼の生まれたばかりの子どもを意味するものと解釈できる。つまり彼はこの嵐の中で、自身の罪を自覚しながらも、自らの守るべき家庭とその幸福に気付くのである。しかしながら、Richard には家庭的幸福は得られないのである。

エンディングの Lucy の死に対しては、出版当初から辛辣に評されてきた。「文体は良いけれども、芸術性には疑問がある」「過剰の悲劇」「嵐の突破で良き方向に向かっていると思わせておきながらの非劇的結末は未熟」「システムを交互に失敗、成功とみなす Meredith の不安定さ」「過去から逃れることも過去の上に築いて行くことも出来ないでいる」等々。⁷しかしそこには、一度の悟りで、結局は、個人の生まれ持ったプライドという性質、つまり原罪からは逃れることはできないという、心的リアリズムがある。その結果、ヴィクトリア朝的家庭の幸福という慣習的なハッピーエンドは、拒絶されたのではないだろうか。

注

1. George Meredith, *The Ordeal of Richard Feverel* (London: Constable and Company LTD, 1914) p.5. 以下テキストからの引用は本文中の括弧内に記す。
2. Renate Muendel, *George Meredith* (Boston: Twayne Publishers, 1986) 57.
3. Mohammad Shaheen, *George Meredith A Reappraisal of the Novels* (London: Macmillan, 1981) 15.
4. Jack Lindsay, *George Meredith, his life and work* (Milwood, N.Y.: Kraus Reprint, 1980) 90.
5. Lindsay, 90.
6. Lindsay, 91; Mary Sturge Gretton, *The Writing and Life of George Meredith* (London: Oxford University Press, 1926) 40.
7. Gretton, 42; Lindsay, 93; Shaheen, 27.



断絶か和解か——*Touch and Go* における

もう一人の Gerald をめぐって——

横山三鶴

SYNOPSIS

Gerald Barlow, a protagonist in a D. H. Lawrence play, *Touch and Go*, is another incarnation of Gerald Crich who had already appeared as a tragic hero in *Women in Love*. Both the novel and the play deal with common situations in which Labour and Capitalism are in conflict, the problems of industrialized society beset people, and the predicament of modern people is keenly felt.

Sharing the same theme, each work analyzes two protagonists who are given the same Christian name, Gerald. Lawrence depicts the successful and extravagant life of Gerald Crich as a mine owner, who ends up with self-destruction and death, while Gerald Barlow in *Touch and Go* achieves self-recognition and reconciles with the colliers in the end. But the play paradoxically brings out Lawrence's class consciousness and suggests the continuing struggle between Labour and Capitalism.

Though the play itself is not successful enough to describe the inner problems of Gerald and the colliers, Lawrence tries in this play to demonstrate a belief in their potentialities especially in their determination to fight for life, not for money. And the play reveals Lawrence's dilemma as a man who cannot belong to any class and who thus has to face the problems of a changing society. He struggles between despair and hope in his search for a way out.

はじめに

"I hate Labour and Capitalism and all that frowsty duality in nothingness."¹ と Lawrence が述べているのは、彼がちょうど *Touch and Go* を完成した頃のことである。Gerald Barlow という炭坑経営者と彼に対する労働者のストライキによって構成されるこの戯曲は、Labour と Capitalism の闘争

をそのまま作品のテーマとしている。*Touch and Go* は、第一次世界大戦後の1998年から20年に書かれた戯曲で、*Women in Love*と登場人物が似ているだけでなく、Capitalismの象徴としての炭坑と労働者の姿を“that frowsty duality in nothingness”という視点から描いているという点で共通している。*Women in Love*の17章、及びGerald Crichの生涯を通して描かれているように、*Touch and Go*においても階級間の闘争、父の世代に象徴されるキリスト教倫理の否定、そしてこれらの時代的な問題に呼応するかたちでGerald Barlowの「自己」の問題が現代人の抱えるジレンマとして展開されている。本稿では、*Touch and Go*という戯曲を労働者や階級に対するLawrenceの意識を反映する作品としてとりあげ、*Women in Love*と比較しながらLawrenceがここにもう一人のGeraldを描いた意図について考察する。

まず、Lawrenceはこの戯曲を“Plays for a People's Theatre”²のための第1作として執筆したが、先に書いた*Women in Love*からなぜこのGeraldをほぼ同じ状況で再び登場させたのか。“Gerald”とはゲルマンのことばで“spear”と“rule”という意味を持つ。その名の通り、Geraldはどちらの作品においても目標に向かって突き進み、産業を支配する人物である。しかし、*Women in Love*においてLawrenceはGeraldの運命を現代人の宿命を象徴するものとして、つまり自己破壊の過程をひとつの悲劇として描いたのに対し、*Touch and Go*では全く違った展開を試みている。Gerald Crichは、雪に閉ざされたアルプスの山中で冷たい死を遂げたが、Gerald Barlowは、最終的に労働者との和解を試みる。これまで労働者を機械の一部としか見なかったGeraldが、はじめて、階級や立場は違うが人間としては共通の悩みを持つという認識に至る。この二人のGeraldの人生におけるそれぞれの選択は何を意味するのか。最後に注目すべき点は、Lawrenceがどのように労働者をとらえているかという点である。*Women in Love*では、労働者は完全に生命力を失い支配に屈していて、彼らもまた自己破壊への道を行んでいるのに対し、*Touch and Go*では、彼らのストライキによって資本家であるGeraldの意識を、お互い階級を越えて、生きることの困難を抱える同じ人間なのだという接点にまで到達させている。LabourとCapitalismについて、一方では徹底した自己破壊と断絶を描きながら、もう一方では少なくとも和解に向けての次の一步を踏み出す可能性を示唆しようと試みた。しかし、その試みは成功しているのだろうか。

1. Geraldの怒り

ANABEL: You are still angry—that's what it is.

GERALD: Oh yes, I'm angry. But that is part of my normal state.

ANABEL: Why are you angry?

GERALD: Is there any reason why I shouldn't be angry? ³

これは、かつての Gerald の恋人であり男と逃げて戻ってきた Anabel との会話である。Gerald は幾度となく怒りということばを口にしてはいるが、「怒りを覚えてはならない理由がどこにある」という Gerald のその怒りは、自分を捨てた Anabel に対する怒りにとどまらない。炭坑の近代化、組織化という目標に向かって全精力を注ぎ込んでその完成のために突き進んできた人間が、それを達成したあと目標を失い、満たされない自己に気づき、苛立ちや怒りを感じているとすれば、Gerald の怒りはまさしく現代人の抱える苦悩を象徴しているのではないだろうか。この作品において、怒りは、Gerald の自己と大きく関わっている。

Women in Love においても、Gerald Crich は炭坑経営をめぐる、父親の博愛主義、温情主義を否定し、炭坑の近代化、合理化を成功させた。しかし、彼は父親の時代が象徴する古いものを否定し、父親が築いてきたものを破壊することで自己を支えていたため、炭坑を完全に組織化し、機械の神となり、自らの意志を完成させた途端、彼の自己は揺らぎ始める。Gerald Crich は、新しい組織の完成によって自分の意志で掲げた目標を、さらに父親の死によって反抗、否定の対象とを同時に失うのである。

Touch and Go においては父親を否定し、すべてを自分の意志の下に置こうという目標を掲げていた *Touch and Go* 頃の Gerald は描かれていないし、また、父親も人生から遠ざかるうとはしていない。ここに提示されているのは、労働者のストライキという事態にあつて、資本家として Gerald が彼らといかに対決するかという問題である。そのような事態に父親の態度は楽観的で、非現実的である。Barlow 氏は次のように語る。

MR BARLOW: . . . If I believed in the teachings of the New Testament—which I did, and do—how could I keep two or three thousand men employed underground in the mines, at a wage, let us say, of two pounds a week, whilst I lived in this comfortable house, and took, something like two thousand pounds a year—let us name any figure — (346)

Barlow 家は彼の祖父の代までは農業を営んでいた。彼が子どもの頃、つまり父親の代に炭坑が開かれた。炭坑は家庭に豊かさをもたらし、彼の人生は生まれたときからすでに炭坑に従事することに決まっていた。しかし、若くして結婚した彼は、2 人の子どもを炭坑の事故で亡くしている。彼が自分の今の生活を正当化できないのはそのためである。彼は、豊かではないが貧しくもなく、より幸福で

あった祖父の時代を懐かしむ。炭坑夫たちが週2ポンドの賃金で働いているのに、自分は年収2000ポンドを得ていることを不平等だと感じ、この金銭的な不平等は間違っていると、むしろ罪悪感すら感じている。そして、労働者たちを救うのは組織ではなく個人的援助であり、自分の力の及ぶ限り援助の手を差し伸べるこそ彼にとっての使命と考える。

Barlow 氏の楽観的な姿勢とは対照的に Gerald の母親は一貫して悲観的である。彼女の父親というのがローマで気が狂い、一族は“black fate”に取りつかれていると言う彼女は、運命は血の中に流れていて、すでに腐った血を変えることはできないと信じている。夫が家父長制度的な庇護や恩恵と感謝に基づく相互理解に固執する一方で、彼女はそのような夫のプライド、貧しい者に対する謙虚さを恥とし、息子の Gerald には「闘え」と訴え続けている。

MRS BARLOW: And say it again. Fight, Gerald. You have my blood in you, thank God. Gerald. Spend it as if it were costly, Gerald, drop by drop. Let no dogs lap it. — Look at your father. He set his heart on a plate at the door, for the poorest mongrel to eat up. See him now, wasted and crossed out like a mistake — and swear, Gerald, swear to be true to my blood in you. Never lie down before the mob, Gerald. Fight it and stab it, and die fighting. It's a lost hope — but fight! (342)

“my blood”つまり彼女の血に忠実であることが Gerald の宿命であると考え、彼を闘いに駆り立てる。あくまで平和的解決を信じる父と、闘いを主張する母、彼らの主張に具体的な解決策などあろうはずもない。片や博愛という理想、片や“black fate”と二人の立場は両極端であり、Gerald はストライキという避けられない事態にどちらの行動にも出られずに自暴自棄になっている。これがこの作品における Gerald の現実なのである。

父親を否定しながら、実はそうすることによって父親を自己の拠り所としていた *Women in Love* の Gerald Crich に対して、この作品において彼の自己を支えているのは、もはや否定ではなく、自分が否定してきたものに対する怒りである。

GERALD: Time or not time, you went — you disappeared and left us high and dry — and I am still angry. — But I'm not only angry about that. I'm angry with the colliers, with Labour for its low-down impudence — and I'm angry with Father for being so ill — and I'm angry with Mother for looking such a hopeless thing — and I'm angry with Oliver because he thinks so much —

ANABEL: And what are you angry with yourself for?

GERALD: I'm angry with myself for being myself — I always was that. I was a curse to myself. (352)

Gerald が、炭坑夫たちにも父親にも母親にも、そして自分自身にも怒りを覚えるのはなぜか。彼は炭坑夫や事務員たちのストライキの原因は父親が彼らを甘やかしたためであると考えている。それゆえに、父親の楽観主義に苛立ちを感じる。“They detest me like poison, because I am different from Father.”(369)あるいは、“They think I'm a sort of criminal who has instigated this new devilish system which runs everything so close and cuts it so fine.”(372)と、彼らが Gerald を憎むように、彼自身も彼らを憎んでいる。Anabel が指摘するように、確かに Gerald は愛より憎しみの方を信じているのである。

隣人愛の精神を掲げてきた父親の反動か、Gerald はあえて人から憎まれる状況を作り出し、憎しみさえ楽しんでしまうという自虐的な側面をもつ。彼は決して事務員たちからの訴えに耳を傾けようとしなない。炭坑夫であろうが事務員であろうが Gerald にとってはみな単なる組織の一員、機能の部品にすぎないのであって、彼らの感情にまで関わる必要はない。また、ストライキによって産業を破壊すればそれは結局彼らにふりかかるのだから、彼らが実際に行動に出ることはないし Gerald は考えるからである。

GERALD: ... Labour is a thing that can't have a head. It's a sort of unwieldy monster that's bound to run its skull against the wall sooner or later, and knock out what bit of brain it's got. You see, you need wit and courage and real understanding if you're going to do anything positive. And Labour has none of these things — certainly it shows no sign of them. (361)

Gerald は労働者の側には「知恵と勇気と真の理解」など、また “life intelligence” (361)もないと言い切るが、彼自身こそエネルギーも勇気も必要な情熱もすでに失っているのである。

新しい組織を作りあげることで自己を支えてきた彼は、その完成された組織が彼を必要としなくなり、無気力な状況に陥っている。今起こっている現実に対する理解も、自分が行ってきたことの過程について熟慮する知恵も勇気も持たない。ほかの人間に対しても、自分自身に対しても何かを期待することができなくなっている自己への苛立ち、それが Gerald の怒りである。公平な利益の分け前を要求し、事務員との話し合いを求めてやって来た Job Arthur Freer を暴力で拒絶する Gerald の怒りは、彼自身が追いつめられていることの現れでもある。しかし、そのような事態を変えるために自分から積極的に何かをすることなく、彼は

どこかで何か決定的なことが起こるのを待ち望んでいる。

2. 「生きる」という選択

GERALD: Look here! I'm quite as tired of my way of life as you are of yours. If you make me believe you want something better, then I assure you I do: I want what you want. But Job Arthur Freer's not the man to lead you to anything better. You can tell what people want by the leaders they choose, do you see? As it is, I don't. And now I'm going.

VOICES: Who says? — Oh ay! — Who says goin'?

GERALD: Yes, I'm going. About this affair here we'll cry quits; no more said about it. About a new way of life, a better way all round — I tell you I want it and need it as much as ever you do. (385)

Women in Love と *Touch and Go* の決定的な相違は、Gerald における自己認識の変化である。公平な利益の分け前を要求し、事務員との話し合いを求めて、Gerald に暴力で追い返された Job Arthur は、Gerald のような資本家が金も権力も握っているのが間違いであると主張し、Labour の敵は Capital であると労働者たちを扇動する。彼らは集団で Gerald が車でやって来たところを襲い、彼を車から引きずりおろし、跪かせる。この集団リンチのような騒動の中で、Gerald の妻となった Anabel が、立ち上がろうとした労働者たちに向かって、“He is a man as you are.” (383) と叫び、Gerald の友人の Oliver が彼に代わって、

OLIVER: As for power, somebody must have it, you know. It only rests with you to put it into the hands of the best men, the men you really believe in. — And as for money, it's life, it's living that matters, not simply having money. (384)

と答え、かろうじて Gerald はその場を救われる。金と権力の問題を持ちだして労働者を扇動することはた易いことである。しかし、金銭上の平等は単なる所有物の上でのことであって、問題の解決にはつながらない。

そこで、これまで話し合いを拒否してきた Gerald が、資本家と労働者という立場に関係なく今の生き方にうんざりしているのはみな同じであるという認識に目覚め、労働者たちの選んだリーダーを敬意をもって認めると断言する。自らの築き上げてきたシステムに限界を感じ、それが破壊的な方向に向かっていくことに苛立ち、怒りを覚えていた Gerald が、ここで、労働者たちとの間には和解を、自己に対しては「生きる」という選択をする。それは希望と解釈してもよいので

あろうか。

Women in Love において Lawrence は、資本家と労働者との間に新たな接点を見いだそうとはしていない。経営者と労働者が共存しあうということ、それは父親の世代で終わったこと、過去のことであり、次の世代の Gerald には受け継がれていない。Gerald はひたすら炭坑の近代化と新しい組織を完全なものにすることに精力を注ぎ込み、空虚な自己に気づいても自己を救う道を見いだそうとはしなかった。そこでは Gerald という一個人の人間としての破壊性と彼に象徴される資本主義の破壊性が強調される。たとえば Gerald は子どもの頃から破壊的な子どもとされている。好奇心はあるが冷たい彼の行動の原点は、“the reaction against the positive order, the destructive reaction”⁴ であり、“furious and destructive demon” (WL 229) となった彼は ひたすら刺激を求め、古い秩序への挑戦をし続ける。踏切の前で恐怖に怖じ気づく馬を力尽くで押さえつけたり、またうさぎの首をつかんで死の恐怖を覚えさせるといった行為は、すべてを自分に従わせる意志の強さを示しているようであるが、実はそれは本来の生命を死に至らしめる破壊行為である。Gerald は彼自身を傷つけ、苦しめているにほかならない。組織を完全なものにし、それがすべてを管理するようになり破壊の対象を失ってはじめて彼は空虚な自己に気づく。機械の神であったはずがもはや必要とされず、これまでの人生で友情や愛情を追求することのなかった彼は、Birkin との友情にも Gudrun との愛にも救いを見いだすことができない。Geraldに残されたのは自己の崩壊、死のみである。

しかし、*Women in Love* において自己の崩壊へと流されていくのは Gerald だけではない。労働者たちも、一方で混沌へと向かっていた。

The instinct for chaos had entered. Mystic equality lies in abstraction, not in having or in doing, which are processes. In function and process, one man, one part, must of necessity be subordinate to another. It is a condition of being. — But the desire for chaos had risen, and the idea of mechanical equality was the weapon of destruction which should execute the will of man, the will for chaos. (WL 226)

子どもの頃にストライキを経験した Gerald は、生産性を高めることを目標に掲げ、それぞれの職業上の機能において平等に参加していると労働者たちを洗脳し、彼らを役割を果たすだけの機械の部品としてしまった。機能を果たしてさえいれば、それ以上の関わりは必要ない。そして、労働者たちも生産第一主義、機械に屈従する労働、その破壊性に満足し始め、個人としての人格、感情をもたない部品と化していた。Gerald が彼らに無関心であるように、Gerald の車が来ると「無

意識にゆっくりと」(WL 223)道をあける彼らもまた Gerald に無関心なのである。お互いに無関心でありながら、それぞれが死に近づいていく。Lawrence が最も危機感を抱くところはここである。

Women in Love の後に書かれた *Touch and Go* は、Gerald の復活という解釈も可能であるが、⁵ 続きというよりも一つの展開と考える方が妥当であろう。Lawrence は、*Women in Love* においては、徹底的な破壊と断絶を描くことによって産業資本主義の悲劇性を示しているのに対し、*Touch and Go* においては、資本家と労働者の間にある種の和解—同じ人間であり、現代人としての苦悩の本質は同じであるという接点に両者の意識を到達させようと試みている。そこを出発点として彼らは新たに関わりを持たなくてはならないのである。

Raymond Williams が述べているように、*Women in Love* は「喪失の傑作」であり、小説自体が喪失を具現している。そしてこの作品の締めくくりをどうするか迷った Lawrence は、*Touch and Go* では、再び戻るということを考えた。経験を辿ることによって戻っていくところは「崩壊して身悶えしている共同社会」であり、そこに問題の真の根があるのである。⁶ また、Graham Holderness が、*Women in Love* は個人と社会の悲劇性に重点が置かれているのに対し、*Touch and Go* は闘いが続くことを示唆していると述べているように、⁷ この作品の意図するところは Gerald の「生きる」という選択が成功するか否かではなく、あくまで Gerald を通して現代人のもつ怒りの衝動を、その根本にある問題（たとえば、Williams の言う「すでに崩壊して身悶えしている社会」）を明らかにし、産業社会の中で生きる現代人のジレンマを Gerald のことばで表現しようとしたところにある。

“Labour is a thing that can't have a head.”、さらに彼らは“life intelligence”を持たない、“just mechanical little things” (361) とまで言い放った Gerald に、“I'm quite as tired of my way of life as you are of yours.” と認識させ、組織全体を変えていくことも考えていると語らせることによって、Lawrence はもう一度問題を原点に戻そうとしている。また、この作品は全体を通して Gerald のシステムが否定する個人の感情にも再びことばを与えることによって、そこに価値を見いだそうとする作品であるといえる。Gerald の「生きる」という選択は、楽観的に解釈できないにしても喪失、悲劇性を強調した *Women in Love* とは異なる展開の試みなのである。

3. 階級間の断絶

Granted that men are still men, Labour v Capitalism is a tragic

struggle. If men are no more than implements, it is non-tragic and merely disastrous.... Tragedy is the working out of some immediate passional problem within the soul of man. If this passional problem and this working out be absent, then no disaster is a tragedy, not the hugest: not the death of ten million men. It is only a cart-wheel going over a frog. There must be a supreme struggle.⁸

Lawrence は *Touch and Go* の序文で、「悲劇において、人間は託された役割以上の存在となり、悲劇には闘争がなければならない」と語っている。“Labour v Capitalism” が金の取り合いという単に物質的闘争ではなく、そこに悲劇があると Lawrence が考えたのはなぜだろうか。

Women in Love においては、Gerald の生が抱える悲劇性に重点が置かれ、労働者たちはストライキを起こしながら結局は生産第一主義を受け入れ、完全に生命力を失い、支配に屈し、混沌、破壊への道を歩んでいた。では、この作品では労働者の方はどのように描かれているのだろうか。ストライキに入ろうとする労働者の登場によってこの戯曲が始まるように、彼らは闘い、Gerald の意識を変えてはいる。しかし、Barlow 氏は、労働者について次のように語っている。

MR BARLOW: ... Well, it had to be done; it was the only alternative to closing down and throwing three thousand men out of work. And Gerald has done it. But I can't bear to see it. They are a great grief to me. I remember my men even twenty years ago — a noisy, lively, careless set, who kept the place ringing. Now it is too quiet — too quiet. There is something wrong in the quietness, something unnatural. I feel it is unnatural; I feel afraid of it. And I cannot help feeling guilty. (349)

労働者の姿が変わってしまったことを、Barlow 氏は自分の責任だと考え罪の意識を感じているが、彼らが活気を失ってしまったことについてここで語られている「何かが間違っている、何かが不自然である」というのは、Lawrence の問題意識である。

そこで Lawrence の作品に描かれる労働者について、初期の戯曲にも触れながら考えてみたい。Lawrence は、クロイドンで教師をしていた 1909 年から 25 年までの間に 7 作の戯曲（未完のものを 2 作）を書いている。その 7 作品中、11 年に書かれた *Widowing of Mrs. Holroyd* のみが 20 年マンチェスターで、26 年ロンドンで、上演されただけでその他の作品は当時上演されることも作品として注目されることもなかった。しかし、60 年代になって、演劇において理性が重視される風潮から人々の感情、あるいは感情の原因に注意が向けられるように

なると、“high naturalism”⁹ すなわち日常の状況、人物、人間関係の危機を描くことで社会の縮図を見ることができ作品が時代に受け入れられるようになり、Lawrence の作品、特に初期の3作品；*A Collier's Friday Night* (1909), *The Daughter in Law* (1912), *The Widowing of Mrs. Holroyd* (1914) が再評価されるようになる。これらの3作品はいずれも *Sons and Lovers* のように Lawrence の生まれ育ったノッティンガムの炭坑で働く労働者階級の人々の日常生活を描いたものである。彼の戯曲は炭坑夫の家庭、家族間の愛憎（特に夫と妻）と葛藤を描く中で、その時代の人々の苦境や彼らを苦しめている感情を、個人の声としてことばにし、ドラマ化したことで再評価された。¹⁰

小説も含めて初期の作品において、労働者たちは彼らの声、ことば、感情で彼らの生き様を表現していた。教養のある妻との間に緊張感を漂わせながら、そこに登場する労働者たちは彼らのスタイルを決して変えようとはしない。*Sons and Lovers* において、仕事に出かける Morel 氏の様子は次のように描かれている。

It scarcely seemed hard to him, to leave the fresh, cool air of morning, and go down. He was so used to it, it came simply and naturally. So he appeared at the pit top, often with a stalk from the hedge between his teeth, which he chewed all day to keep his mouth moist, down the mine, feeling quite as happy as when he was in the field.¹¹

この頃は炭坑もまた自然の一部であり、労働者は共同社会を形成し、その中で働いていた。Morel 氏は、家庭では教養ある妻に疎外されてはいるが、労働を誇りとし、仲間意識も強い。機嫌のよいときは子どもたちに炭坑の話をして聞かせたり、はんだ付けや導火線を作る手伝いをさせ、その姿は生き生きと描かれている。

しかし、労働者を描く Lawrence の視点は内側から外側へと変化していく。戯曲においては初期の3作品以降、小説においては、*The Rainbow* を境に、Lawrence の作品からそのような意気揚々とした労働者は姿を消してしまう。

The place had the strange desolation of a ruin. Colliers hanging about in gangs and groups, or passing along the asphalt pavements heavily to work, seemed not like living people, but like spectres. The rigidity of the blank streets, the homogeneous amorphous sterility of the whole suggested death rather than life.¹²

それに変わって登場するのは、個人としての労働者ではなく、生気を失い、何か大きなものの力に屈従している労働者たちの姿である。

こうしてみると、*Touch and Go* は、労働者のストライキが劇を構成するので、

労働者の生の声が聞こえてきて当然であるが、ここで発言しているのは、実は労働者ではなく社会主義を説く人物、彼らを扇動する人物であることに気づく。決して個人としてのことばで発言するわけではなく、劇中、VOICE という役割を与えられている彼らは、最初と最後の場面にだけ登場し、集団で行動し、扇動者のことばを繰り返す。Gerald を襲う場面では、ただ “Make him kneel.” “Nip his neck! Make him yelp!” (380-1) とはやし立てる。そのような彼らに人間としての苦しみを理解することができるとは思えない。彼らの行動を支えているのはやはり、彼らの怒りである。そして Gerald を動かしたのは、彼ら個人の意志でもなければ、真の内なる衝動でもない。

VOICE: Who doesn't care about money?

GERALD: I don't. I think we ought to be able to alter the whole system — but not by bullying, not because one lot wants what the other has got.

VOICE: No, because you've got everything. (385-6)

彼らにとって、問題なのはあくまで金であり、すべてを手に入れている資本家は敵、ただそれだけで Gerald の認識など何の関係もない。また、Gerald にも彼らの真の貧しさ、苦しみが理解できるはずもない。とすれば彼らの間に真の和解など期待できないのである。ここで、Gerald の「生きる」という選択の厳しさと、それが永遠の闘争を意味するということが、はっきりと示され、この作品は幕を閉じる。

1926 年、Lawrence はイギリスを訪れ、9 月に生まれ故郷を訪ねたときのことを、“Return to Bestwood” というエッセイに書き記している。その中で、彼をもっとも憂鬱にしたのが、依然として続いていた炭坑ストライキであった。一人前の炭坑夫たちがかごを持ってブラックベリーを摘んで帰って来る様子を “their pride is in their pocket, and the pocket has a hole in it.”¹³ と嘆き、次のように語る。

But after the war, the colliers went silent: after 1920. Till 1920 there was a strange power of life in them, something wild and urgent, that one could hear in their voices. They were always excited, in the afternoon, to come up above-ground: and excited, in the morning, at going down. And they called in the darkness with strong, strangely evocative voices. And at the little local foot-ball matches, on the damp, dusky Saturday afternoons of winter, great, full-throated cries came howling from the foot-ball field, in the zest and the wildness of life.

But now, the miners go by to the foot-ball match in silence like ghosts, and from the field comes a poor, ragged shouting. These are the men of my own generation, who went to the board school with me. And they are almost voiceless. They go to the welfare clubs, and drink with a sort of hopelessness.¹⁴

Lawrence はすでに *The Rainbow* の中で、野性的な活気を失い亡霊のようになっていく炭坑夫たちの姿を、描いていた。彼にとっては、父親の世代が最後の労働者であった。上役とけんかをして賃金の割ににきつい仕事ばかり割り当てられても、その金で酒を飲んで家族を苦勞させても、*Sons and Lovers* の Morel 氏に描かれているように、働く喜び、温かい心情、強い仲間意識があるからこそ、労働者なのだ。Morel 氏が、最後の労働者らしい労働者像であったのだ。

Lawrence の世代から、義務教育によって労働者たちも教育を受けるようになったこと、彼自身がより高い教育を受けて、その階級を離れたこと、炭坑の経営も変わり自然からかけ離れていったこと、そして何より労働者が金にとらわれるようになったことで、Lawrence は、“Labour v Capitalism”という関係においてのみしか、労働者をとらえることができなくなった。また、かつての父親のように生命力の原型ともいえるような労働者の姿を描くことはなくなったのである。

I know we are on the brink of a class war.

I know we had all better hang ourselves at once, than enter on a struggle which shall be a fight for the ownership or non-ownership of property, pure and simple, and nothing beyond.

I know the ownership of property is a problem that may have to be fought out. But beyond the fight must lie a new hope, a new beginning.¹⁵

Touch and Go を書き終えたとき、Lawrence は、闘争の先に新たな希望、新しい始まりを見ていたであろうか。作品の中にそれを見いだすことはできないが、Lawrence が労働闘争に、生へ向かうために経験する死としての悲劇性を見、「創造を孕む危機」¹⁶ としてとらえようとしていたことは、序文にも明らかである。実際、26 年の全国ストの衝撃は、彼を最後の長編小説、*Lady Chatterley's Lover* の執筆へと駆り立てたのである。

生まれ育った家庭で、父親と母親の階級の狭間にあった Lawrence は、教育を受けて労働者階級を離れ、階級を上昇しても、結局どの階級にも属することはできなかった。中流階級には生命力の欠如を、労働者階級には知性や自意識の欠如を感じていた。そして、労働者階級に対しては、愛情と憎しみ、期待と失望の間で揺れ動き、常に ambivalent な感情を持ち続けたが、それでも彼らの可能性を

信じていた。“First Lady Chatterley”において、ある意味で理想として抱え続けた労働者の姿を再び描こうとしていたことから、彼の労働者に対する複雑な思いが伺える。とすれば、*Touch and Go*は、現代人の苦悩を象徴する Gerald と、個人として発言できない労働者を対峙することによって、Lawrence が階級に対して過去に抱えてきた、そして最後まで抱え続けなければならなかった最大のジレンマ を浮かび上がらせている作品といえるのである。

注

*本稿は、甲南英文学会第14回研究発表会（1998年7月4日、於甲南大学）における口頭発表の草稿を加筆訂正したものである。

1. 1920年6月30日付 Cinoton Mackenzie 宛の書簡。

The Letters of D. H. Lawrence vol. III 1916-21, eds., James T. Boulton and Andrew Robertson (Cambridge: Cambridge University Press, 1984) 561.

2. “People’s Theatre” は、Douglas Colding が、Lawrence の戯曲の上演を保証するために設立しようとした。

3. D. H. Lawrence, *The Complete Plays of D. H. Lawrence* (London: Heineman, 1965) 351. 以下、テキストの頁数は、本文中の括弧内に記す。

4. D. H. Lawrence, *Women in Love* (Harmondsworth: Penguin Books, 1995) 222.

Women in Love からの引用の頁数は、WL として本文中の括弧内に記す。

5. Ann Wright, *Literature of Crisis 1910-22: Howards End, Heartbreak House, Women in Love and The Waste Land* (New York: St. Martin’s Press, 1984)

Wright は、*Women in Love* では Gerald の死という結末が曖昧であるため、*Touch and Go* において彼を復活させ、再び労働者と向かい合うため英国に連れ戻したのだと述べている。

6. Raymond Williams, *The English Novel form Dickens to Lawrence* (London: Chatto & Windus, 1973) 182.

7. Graham Holderness, *D. H. Lawrence: History, Ideology, and Fiction* (London: Gill and Macmillan, 1982) 214.

8. “Preface to *Touch and Go*,” D. H. Lawrence, *Phoenix II*, eds. Warren Roberts and Hurry T. Moore (Harmondsworth: Penguin Books, 1978) 291.

9. Raymond Williams, "Introduction to *Three Plays*," *Three Plays by D. H. Lawrence* (Harmondsworth: Penguin Books, 1969) 11.
10. R. N. Parkinson, "The Retreat from Reason or a Raid on the Inarticulate," *The Spirit of D. H. Lawrence* (London: Macmillan, 1988) を参照。
11. D. H. Lawrence, *Sons and Lovers* (Harmondsworth: Penguin Books, 1994) 38-9.
12. D. H. Lawrence, *The Rainbow* (Harmondsworth: Penguin Books, 1995) 320.
13. "Return to Bestwood," D. H. Lawrence, *Phoenix II*, eds. Warren Roberts and Hurry T. Moore (Harmondsworth: Penguin Books, 1978) 258.
14. *Ibid.*, 263-4.
15. *Ibid.*, 265.
16. "Preface to *Touch and Go*," *Ibid.*, 293.

The Book of Thel in its Visual Contexts

Saori Fujimoto

SYNOPSIS

Blake's *The Book of Thel* shows the frequent contextualization in his works by the mediation of the visual elements. The reading of *The Book of Thel* in this essay is based on a comparison of its pictorial designs with the plates which treat the same subject matters as *Thel* does, that of innocence and of experience. The visual texts of *Thel* present the state of innocence by referring to the related plates outside *Thel* as well as by arranging the plates inside *Thel*. *Thel* also functions as a body of reference in the visualization of innocence in the key plate of *Visions of the Daughters of Albion*. Not only the examination of the degree of reliance and support of the visual to the verbal but also the examination of the mutual relationship of the visual texts of Blake illuminates the messages of the illustrated plates.

Introduction

William Blake (1757-1827) employed both the verbal and visual media in order to convey his ideas and messages. This necessitates the reading of both the verbal and visual texts in order to understand Blake's art holistically. The interaction between the verbal and visual texts in Blake has been the focus of much research.¹ The main focus in the present essay is *The Book of Thel*, one of Blake's earliest illuminated books. This essay explores the interrelation between the visual and verbal texts in *Thel* by observing the ways in which the theme of innocence, the main theme of *The Book of Thel*, is presented. The reading of *The Book of Thel* is to be conducted in three ways: by the interpretation of the title page which is visually the most rich rendition, by the examination of the relation of the illustrations to the verbal text, and by finding out the function of the visual texts of *Thel* as a pictorial matrix for quotation.

Attention will be paid more to the examination of the visual expressions of *Thel*, since the idiosyncrasy of visual expressions in Blake requires diversified approaches to these renderings even in an early work such as *The Book of Thel*. The bewilderment we often feel when we face Blake's art can be ascribed to the fact that to choose and adopt an appropriate attitude to appreciate Blake's visual arts remains a task difficult to manage. Blake's artistic achievement more often than not eludes our horizon of expectation for looking at the visual arts for several reasons. A Blake picture to a verbal text is not simply an illustration subordinated to a certain passage in a text. However, not all the illustrations are independent pieces of visual work. It is often the case that they are filled with meanings and ideas drawn from, say, his prophetic books. But the attitude to shuffle off a pre-established standard and to be open-minded towards the pictures does not seem to be a truly effective, proper way of approaching with Blake. However primitive and naive Blake's visual works may look, those appearances are not simply the sign of primitiveness and naiveness of Blake's hands and mind. It is well known that Blake was an accomplished engraver and painter. Simplicity and primitive touch in lines and forms are the result of an accomplished skill and of a resolute mind to make these lines and forms different from those usually found in his contemporary paintings of the eighteenth century style. We therefore need to investigate the nature and function of Blake's visual expressions in his works in order to view the extent to which Blake's art ranges. This essay's examination of *Thel* demonstrates an internal reading of *Thel* within the visual texts of Blake which have the same thematics as *Thel* since the analysis of the relations the visual texts maintain in Blake is an essential activity for reading Blake holistically.

1. Context of *The Book of Thel*

The theme of innocence is treated mostly in Blake's early illuminated books such as *The Book of Thel* completed around 1789-1791, *Songs of Innocence* in 1789, *Songs of Experience* in 1794 (The year 1794 saw the publication of the two sets of *Songs* in one volume), and *Visions of the*

Daughters of Albion produced from 1791 to 1792.² Blake was concerned not with the transformation of the state of innocence into that of experience but rather with the idea that there were two contrary states, innocence and experience, in the human soul. A combined volume of *Songs of Innocence and Experience* in 1794 offers the words "Showing the two Contrary States of the Human Soul" on its title page, one of the clearest articulations of the concept of the contrary in Blake's poetical works. In *Thel* Blake was chiefly engaged in depicting and describing the state of innocence, but we cannot hastily conclude that Blake regards innocence as a sign of mere childishness and *Thel*'s return to her homeland at the end as regression to the infantile stage.³

The state of innocence is presented on the title page of *Thel* [figure 1] by associating this plate with other plates through its visual images. Traditionally, the pictorial designs of the title page of a book function to summarize the whole contents of a book, and this holds true with *Thel*. The title page of *Thel* is a text rich in its allusiveness. *Thel*'s title page evokes the visually associated plates in relation with the theme of innocence and makes some alteration on visual expressions, thus succeeding in creating a title page most suitable to that book.

How the title page of *Thel* creates an apt image of innocence is construed, to the analytical purpose, by focusing on the following two points: the overall management of the page which covers the examination of the design of lettering and of the disposition of pictorial materials, and the way in which to depict pictorial objects such as *Thel* and a pair of a man and woman on flowers. Both in making the total arrangement and in deciding how to draw objects, the evoking of associations through the visual elements is much at work in this plate. First of all the lettering of the title "The Book of *Thel*" inhabited by little people heightens the sense of innocence as is the case with the letters and small illustrations of the title in plate 3 of *Songs of Innocence* [fig. 2].⁴ It seems no mere accident that the little people who play around the letters in *Thel* and in *Songs of Innocence* disappear in the title page of *Songs of Experience* [fig. 3].

Together with the decorated letters of the title, three main pictorial components appear in the title page: a canopied tree which frames the following two pictures, the main character *Thel*, and a human couple who

seem to rush out of opened flowers. The tree grows from almost the same spot as that where Thel is standing, and its branch covers the whole scene of the title page of *Thel*. Thel is inattentive to the canopied tree which stands very close to her. This can be paraphrased that Thel is covered with something which is a thing near to her but which is above her notice. The similar composition of a framing tree is found in the title page of *The First Book of Urizen* (1794) [fig. 4]. Comparison with *Urizen* imparts a meaning of the positioning of a tree and the main character in *Thel*. In *Urizen* the main character, Urizen, sits at the center of his cold, stone-built cave just under the barren tree as if he were entrapped. Unlike Urizen, Thel steps aside from the encircling branch of a tree. That Thel does not occupy the central position of the title page can be taken in both positive and negative senses. It suggests that Thel is not driven to the point of being tragically egocentric like Urizen. Alternatively, it metaphorically suggests that Thel lacks something central in her own book.

Instead of Thel, the man and the woman take that central space reserved and covered by the encircling tree. The main character, Thel, is glancing at them. The examination of the placement of Thel and this pair in this plate also brings out a meaning by way of comparison. The combination of human figures and flowers in this plate reminds us of two pictorial relatives in other illuminated books: plate 25 "Infant Joy" in *Songs of Innocence* [fig. 5] and in plate 39 "The Sick Rose" in *Songs of Experience* [fig. 6]. As a man is making an overt advance towards a woman in *Thel*, a deeply connotative plate of "The Sick Rose" with its highly metaphoric poem has a closer atmospheric similarity to the title page of *Thel* than the plate of "Infant Joy" picturing its most innocent scene in *Innocence*. The entry of the couple in a courtship introduces a counter value to innocence: experience.

The sense of innocence in the title page, however, is duly enhanced by the presentation of Thel as a shepherdess. The shepherd is one of the central symbols of innocence in the *Songs of Innocence* as is seen in plate 5 "The Shepherd" [fig. 7]. The shepherd looks at a herd of sheep which is also a symbol of innocence.⁵ The shepherdess Thel with a crook, not like the shepherd in *Innocence*, glances at the amorous pair whose appearance is not mentioned in the verbal text of *Thel*. The alteration from sheep to a

couple as an object of seeing by the main character Thel disguised as a shepherdess defines the atmosphere of the title page which mixes the theme of experience into that of innocence. With all the visual associations with *Songs of Innocence and Experience* considered, the dominant tone in this title page is still that of innocence although the tension between innocence and experience becomes noticeable visually. The title page draws meanings from related plates and sets up the most fitting visual rendering of innocence for *The Book of Thel* in one plate.

2. Illustrations of *The Book of Thel*

The illustrations of *The Book of Thel* work to support and illuminate messages of the verbal text in general. The story of the verbal text is quite simple: Thel is in doubt about the meaning of her existence as well as that of others. She wishes to know it. Then she meets four natural creatures: the Lily, the Cloud, the Matron-clay, and the Baby-worm, and she converses with the first three one by one. From plate 2 to plate 5 in which Thel meets each natural creature in turn, pictures illustrate the scenes of Thel's meeting with the innocent natural creatures: in plate 2 the Lily greets Thel, in plate 4 the Cloud from the air salutes Thel and she discovers the Baby-worm at her foot, and in plate 5 Thel crouches and looks at the Matron clay and the baby. Each illustration corresponds to the passage to which it is attached. Illustrations are faithful to the verbal text to the point of depicting the speaking natural creatures as human figures. But Thel is not entirely satisfied with the conversation with them since their answers about the meaning of life do not impress her enough to accept them. Thel continues to "complain" from the beginning to the conversation with the clay in plate 5 in the written text. The close reading of the verbal text is productive in this part of the illuminated book.⁶ *The Book of Thel* does not exercise "syncopation"⁷ yet, and its illustrations do not conflict with the written text. The relationship between the verbal and the visual is harmonious till we come across plate 6, the final one.

The final plate [fig. 8] begins to enter into a new relationship with the world depicted in the previous plates both in respect of the story and of the pictorial design. In respect of the story, finally in plate 6, something new

starts to stir in the mind of Thel as the new world opens to her: "The eternal gates' terrific porter lifted the northern bar. / Thel entered in and saw the secrets of the land unknown" (104-105). Thel came "to her own grave plot" (112) and listened to the voice from that grave:

Why cannot the ear be closed to its destruction,
Or the glistening eye to the poison of a smile?
Why are the eyelids stored with arrows ready drawn,
Where a thousand fighting men in ambush lie?

(114-117)

The tone of these words is totally different from that of the messages from natural creatures. The rhetorical questions displayed in plate 6 are very similar to those in plate I "Thel's Motto": "Does the eagle know what is in the pit? / Or wilt thou go ask the mole? [the first two lines]." Apparently, two powerfully incongruent plates (plate 6 and plate I "Thel's Motto") were added later (Stevenson 93), from which we may infer that Blake meant to give a discrepancy to this book, thus casting discredit on the seemingly harmonious dialogues between Thel and the natural creatures in plates 2 to 5. The act of inserting plate 6 with plate I "Thel's Motto" to the book of Thel operates as a disturbing particle to the entity of innocence which Thel and natural creatures cooperate to hold in both the written and visual media.

The puzzling pictorial design in the final plate is an obvious sign that this plate is of a different kind to the other plates, and it shows that interpretation of this plate through the visual elements is necessary rather than through consulting the written text. When we compare it with the same group of a snake, a girl and boys in plate 11 of *America* (1791-93) [fig. 9], the picture of a girl and two little boys riding on a snake can make sense as an ending. The snake and three children in the final plate of *Thel* are heading to the left, which means they are moving backward to the space which has been already passed in a book. The same members of a snake, a girl and two little boys in plate 11 of *America* are moving to the right. This is the direction forward and progressive because in books every new event and happening is always expected to occur and is explored from left to right in a line or in pages. The snake and three children in *Thel* move in a reverse way. This announces the tentative end

of the story of Thel.⁸

The sudden disappearance of Thel at the end of the story ("The virgin started from her seat, and with a shriek / Fled back unhindered till she came into the vales of Har" [124-25]) and the enigmatic picture of the final plate give the impression that the story of Thel is unfinished, but also can raise an expectation for her further development. The final plate has its own meaning and role in the whole text: plate 6 offers a purposefully abrupt ending to the story of innocence so far displayed. For this end, the visual texts of *The Book of Thel* including plate 6 wain on the verbal text actively. The visual and verbal text in *Thel* work together, from the level of attaching an illustration appropriate for a certain passage to the level of designing a whole book by compiling the illustrated plates.

3. *The Book of Thel* as a Pictorial Matrix

The visual texts of *Thel* which embody the wavering state of innocence are utilized for decoding another work by Blake which also treats the thematics of the state of innocence: *Thel* becomes a source in presentation of innocence in *Visions of the Daughters of Albion*. *Visions* is usually regarded as a sequel piece to *Thel*.⁹ *Visions* was engraved soon after the completion of *Thel* as if they were another pair of *Songs of Innocence and Experience*. The protagonist Oothoon in *Visions* can be seen as an incarnation of Thel. *Visions* presents Oothoon, like Thel, in a state of melancholy at the beginning ("... the soft soul of America, Oothoon, wandered in woe / Along the vales of Leutha, seeking flowers to comfort her" [3-4]). But Oothoon, "unlike Thel, dares: she accepts the love of the flower which wants to be picked by her so that she may enjoy it" (Stevenson 173). The tragedy of Oothoon is that the experience, or love or sexual joy, which she hopes to enjoy, comes upon her in quite an unexpected and violent way in the form of a rape by Bromion. This unexpected violence and horror is similar to that which Thel sees and feels at the last stage of her little journey in *Thel*. In *Thel*, a sense of experience is rudimentarily suggested in the title page by visual language, and metaphorically in the final plate by words. In *Visions* the experience of Oothoon is the main interest of the story and, at the same time, the

advocacy of the state of innocence is positively stated by Oothoon who tries to defend her innocence:

Infancy, fearless, lustful, happy, nestling for delight
In laps of pleasure! Innocence, honest, open, seeking
The vigorous joys of morning light, open to virgin bliss!

(155-58)

The state of innocence is endeared and highly valued in this speech of Oothoon at the end of the story.

In the illustrations of *Visions* the image of innocence is presented with due respect to the pictorial designs used in *Thel* in one plate, that is, Plate iii "The Argument." There are strong pictorial connections between Plate iii, "The Argument" [fig. 10] in *Visions* and the plates in *Thel*. The shape of the two marigolds in "The Argument" is similar to that of two opened flowers in the title page of *Thel*. The woman, Oothoon, bending towards the flower is taken to be a changed Thel. In fact two girls look to be the same person, but Oothoon appearing naked in Plate iii is evidence that they are different even though they are the same person. Instead of the human couple, a little figure is jumping up from the flower in "The Argument." This figure could be the nymph (6-7 *Visions*) mentioned in the written text, but its sex is ambiguous in the illustration. This figure's spread arms resemble those of the little Cloud illustrated as a young man in *Thel*. The youthful figure could alternatively be seen as a grown-up baby Worm in *Thel*. The female figure and the little figure in "The Argument" look like a mother and a child. The pair of a mother and a child often appears in *Songs of Innocence* and also in *Thel* as the Matron-clay and the Baby-worm. While in *Thel* Thel only looks down upon a mother and a child, in *Visions* Oothoon shows the possibility of becoming a mother herself. Plate iii "The Argument" is full of reminiscences of the whole pictorial constituents of innocence which are found in *The Book of Thel*. It combines all the pictorial elements and transforms them into one vivid image of innocence.

That plate iii "The Argument" provokes various illustrative associations with plates of innocence in *Thel* signifies that this plate is the plate which symbolizes innocence in *Visions* functioning as more than that of a literal illustration to the verse found on it. Because of all the pictorial

elements, a hopeful coloring, a leaping figure,¹⁰ and a happy harmony of a woman, a little one and flowers, Plate iii "The Argument" stands out as an epitome of that celebrated innocence expressive of "virgin bliss" in *Visions*. The memories of innocence evoked and mediated by the visual elements make the state of innocence all the more dearer in *Visions* with their flashback effects because the happy, glorious manifestation of innocence in Plate iii of *Visions* is sharply contrasted against the other, heart-breaking plates of experience.

Through creating the plate of innocence in *Visions* composed of the accumulated images of innocence which *Thel* and also *Songs of Innocence* contains abundantly, the visual memories of innocence of *Thel* are revived to function as a pictorial matrix to which another text can refer and resort. Pictorial materials of *Thel* become a quotable body for *Visions*. As we have seen, the visual texts of *The Book of Thel* are the ones which are contextualized in other plates and in its own verbal text. What becomes clear from the relating one representative plate of innocence from *Visions* to *Thel* is that the visual texts in *Thel* make *Visions* be contextualized in *Thel*. *The Book of Thel* is a highly inter-dependent text existing as an active member of the Blake world. It is a text which can quote texts such as *Songs of Innocence and Experience* and be quoted as a definitive source for the visualization of innocence in *Visions of the Daughters of Albion*.

Conclusion

Apprehending Blake's art is an unique experience, and this uniqueness, or the very identity of Blake, is, to a considerable degree, due to the fact that Blake's art is heavily inter-dependent within his works both verbally and visually. As we have seen, the visual texts of *The Book of Thel* are highly contextualized ones. The title page is constructed to create a representative plate in *Thel* by drawing on the related plates and by depicting the visual images of innocence and of experience. The examination of the interaction between the visual and verbal texts in *Thel* has revealed the message that the state of innocence of *Thel* is to be disturbed by the intervention from "the land unknown." *Visions of the Daughters of Albion* employs the visual expressions of innocence of *Thel* in

Plate iii "The Argument" as a springboard to commence the story of experience of Oothoon and to give contrast to the state of experience which follows the state of innocence. The comparative examination of *Thel* and of *Visions* demonstrates the formation of a linkage in the visual community in Blake. Thus, the analysis of Blake's illuminated books with the emphasis on the interrelation of the visual texts uncovers the connotations the visual texts offer and clarifies the ways in which one or more pictorial design illuminates another illustrated plate.

In three approaches the present essay has taken for reading *The Book of Thel*, the associations of the visual elements contribute a great deal to specify the meanings of those examined plates. The visual aspects of *The Book of Thel* are the communicative tools which connect it with other plates in Blake. This signifies that the visual texts of Blake not only depend on a conceptual system which is ready to provide each plate with varying degrees of meaning, but the visual texts themselves compose another body of meanings in which the mutual lending and borrowing of a pictorial design and its meaning are performed. The process of the formation of a meaning in Blake's art is therefore complex. Not only the relationship of the verbal and the visual texts but also the relation between one visual text and another contributes to that process.

Blake's critics often call Blake's works illuminated books shows, the act of juxtaposing of words and pictures in this form reaches back to the tradition of illuminating the words of the Bible and concerns a series of questions: Can a picture really illuminate a word? Is there an authentic way of depicting the stories of the Bible in pictures? Is the visual text as sacred as the verbal text of the Bible? Does pictures always assume the secondary status to the verbal text? Does not one picture stimulate the birth of another picture of the same subject? Why do the words, ideas and messages, provoke expressions in other than verbal ways? All these questions will merge into the question of representation verbal as well as visual. The study of Blake's art should be made further on in the light of this questioning.

Notes

1. Since 1970 the study on Blake's visual arts are more on focus. Some representative, general studies on Blake's visual arts are: David Bindman, *Blake as an Artist* (Oxford: Phaidon, 1977); Anne K. Mellor, *Blake's Human Form Divine* (Berkeley: California UP, 1974); W. J. T. Mitchell, *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry* (New Jersey: Princeton UP, 1978); Morton D. Paley, *William Blake* (Oxford: Phaidon Press, 1978); Janet A. Warner, *Blake and the Language of Art* (Gloucester: Alan Sutton; Kingston and Montreal: McGill-Queen's UP, 1984); David Erdman and John E. Grant, eds., *Blake's Visionary Forms Dramatic* (New Jersey: Princeton UP, 1970); Nelson Hilton and Thoman A. Volger, eds, *Unnam'd Forms: Blake and Textuality* (Berkeley: California UP, 1986).
2. Information about the dates of engraving follow the notes in W. H. Stevenson, ed., *Blake: The Complete Poems*, 2nd edition, (1971; London and New York: Longman, 1989).
3. W. J. T. Mitchell says that "we cannot judge Thel a coward for fleeing her grave" since "Blake has stripped all the superior vantage point from which we might pass judgement" in *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry* (Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1978), 95.
4. Plate numbers in this essay follow those in David V. Erdman, *The Illuminated Blake* (Dover Publications, Inc.: New York, 1974).
5. Blake sings a perfect harmony between the shepherd and his flock in "The Shepherd": "How sweet is the shepherds sweet lot— / From the morn to the evening he strays! . . . For he hears the lambs innocent call, / And he hears the ewes tender replys" (1-2, 5-6). All subsequent quotations of Blake's poems are from Stevenson's edition and the line numbers appear in parentheses in the text.
6. See, for example, A. G. Den Otter's article which explains the reason why Thel is not persuaded to accept natural creatures' words ("The Question and *The Book of Thel*," *Studies in Romanticism* 30: 633-55 Winter 1991). It argues that "those small educators—the Lilly, the Cloud, and the Clod of Clay" are culpable for giving the wrong answers to Thel: "Her own voice [is] silenced by the voices of utilitarian philosophy, Newtonian physics, and natural religion" (640, 653).
7. Concerning this technique, Robert N. Essick says that "The separation of graphic image from textual nexus is often taken to be one of Blake's

more radical departures from conventional illustration" ("Visual/Verbal Relationship in Book Illustration," ed. by Guillard Sutherland, *British Art 1740-1820: Essays in Honour of Robert R. Wark* [San Malino, California: Huntington Library, 1992] 169-204, 178). In his end note he records that "The technique is called 'syncopation' in Northrop Frye's ground-breaking essay of 1951" (note 6). Essick in this essay gives a concise overview of Blake criticism of Illuminated Books.

8. Concerning Plate 6 as an end piece, W. J. T. Mitchell introduces an interesting information: "As a maker of books and print dealer Blake would also have been aware that the coiled serpent was a conventional tailpiece in French rococo book illustration, a tradition which derived from the ancient practice of ending a manuscript with a curved stroke or flourish of the pen. Ernst R. Curtius notes a particularly apt example of this tradition in the Greek Anthology: 'I, the kronis [colophon] the faithful guardian of the written page, announce the final boundary stone. . . . And I, curved round like a snake's back, am placed at the end of this pleasant work' (*European Literature in the Latin Middle Age*, tr. Trask, p.307)" (footnote 12, 84-85).

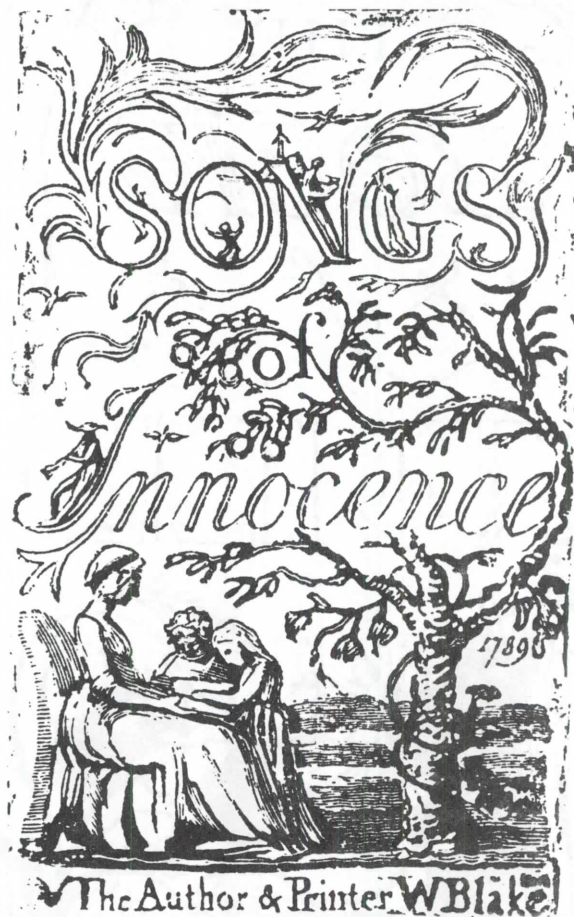
9. "Consisting of eleven plates, in effect it [*Visions*] is a sequel to *The*" (Morton D. Paley, *William Blake* [Oxford: The Phaidon press, 1978], 26).

10. Janet A. Warne argues that "In Blake's language of visual symbols, a singularly beautiful attitude appears to be consistently used to represent psychic energy. It is the flying or leaping human form, springing upwards with one leg bent and one arm reaching up or sideways" and shows Plate iii "The Argument" as an example (*Blake and the Language of Art* [Gloucester: Alan Sutton; Kingston and Montreal: McGill-Queen's UP, 1984], 124).



Thel iii

fig. 1



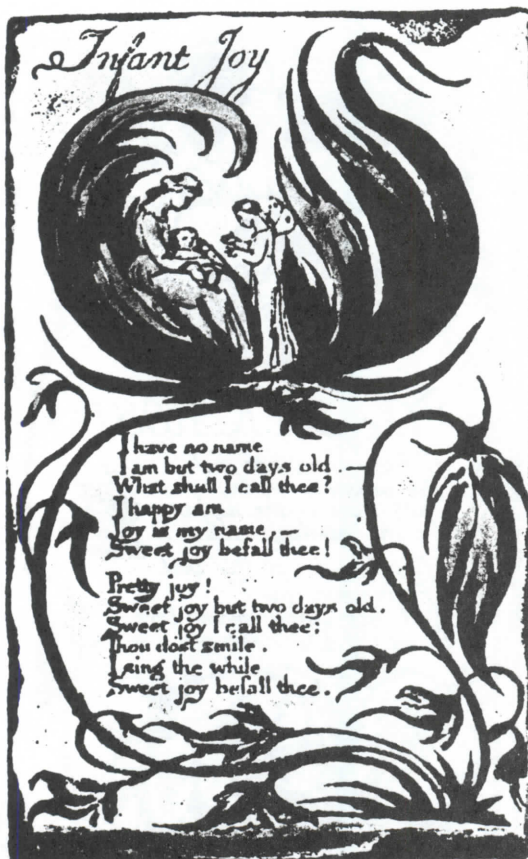
*Songs 3**

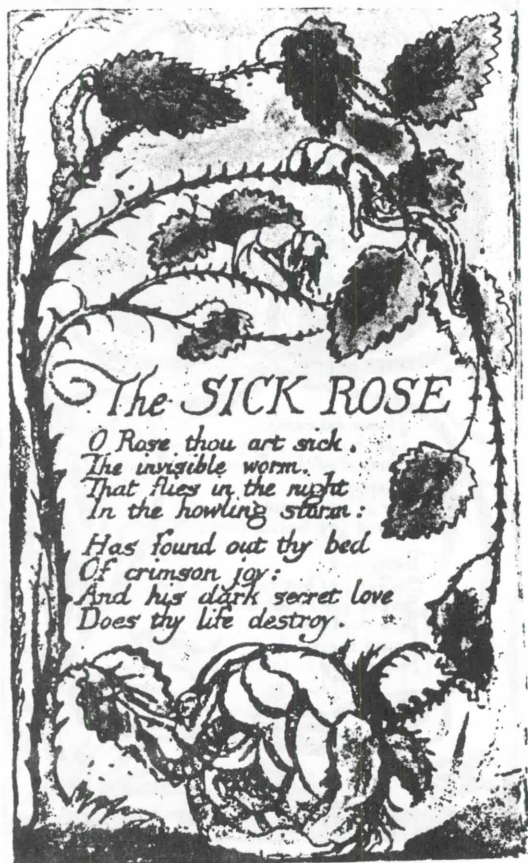
fig. 2



Songs 29^I

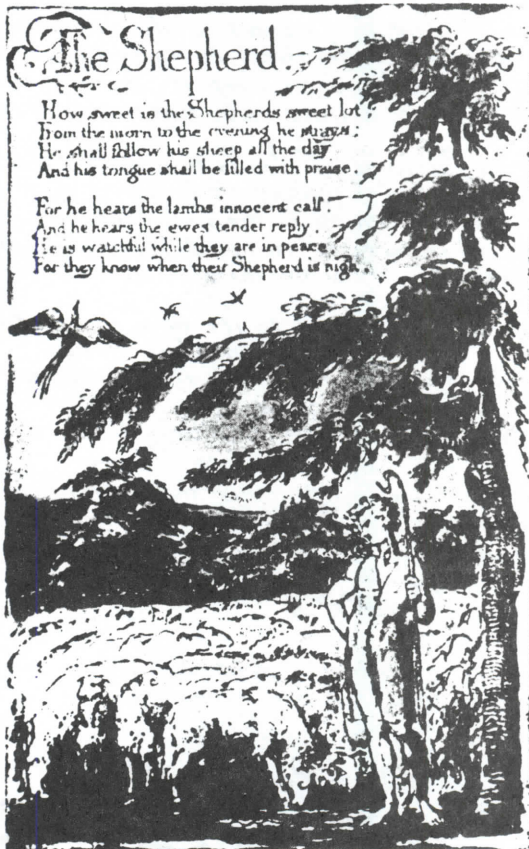
fig. 3





Songs 39^I

fig. 6



The Shepherd

How sweet is the Shepherds sweet lot;
From the morn to the evening he ranges;
He shall follow his sheep all the day
And his tongue shall be filled with praise.

For he hears the lambs innocent call;
And he hears the ewes tender reply;
He is watchful while they are in peace,
For they know when their Shepherd is nigh.



IV.

The eternal gates terrific porter lifted the northern bar
Thel enterd in & saw the secrets of the land unknown
She saw the couched of the dead, & where the fibrous roots
Of every heart on earth gulches deep its restless twists:
A land of sorrows & of tears where never smile was seen

She wandered in the land of clouds, thro' valleys dark, list'n
Dolours & lamentations: waiting at beside a dewy grave
She stood in silence, list'nung to the voices of the ground,
Till to her own grave plot she came, & there she sat down
And heard this voice of sorrow breathed from the hollow pit

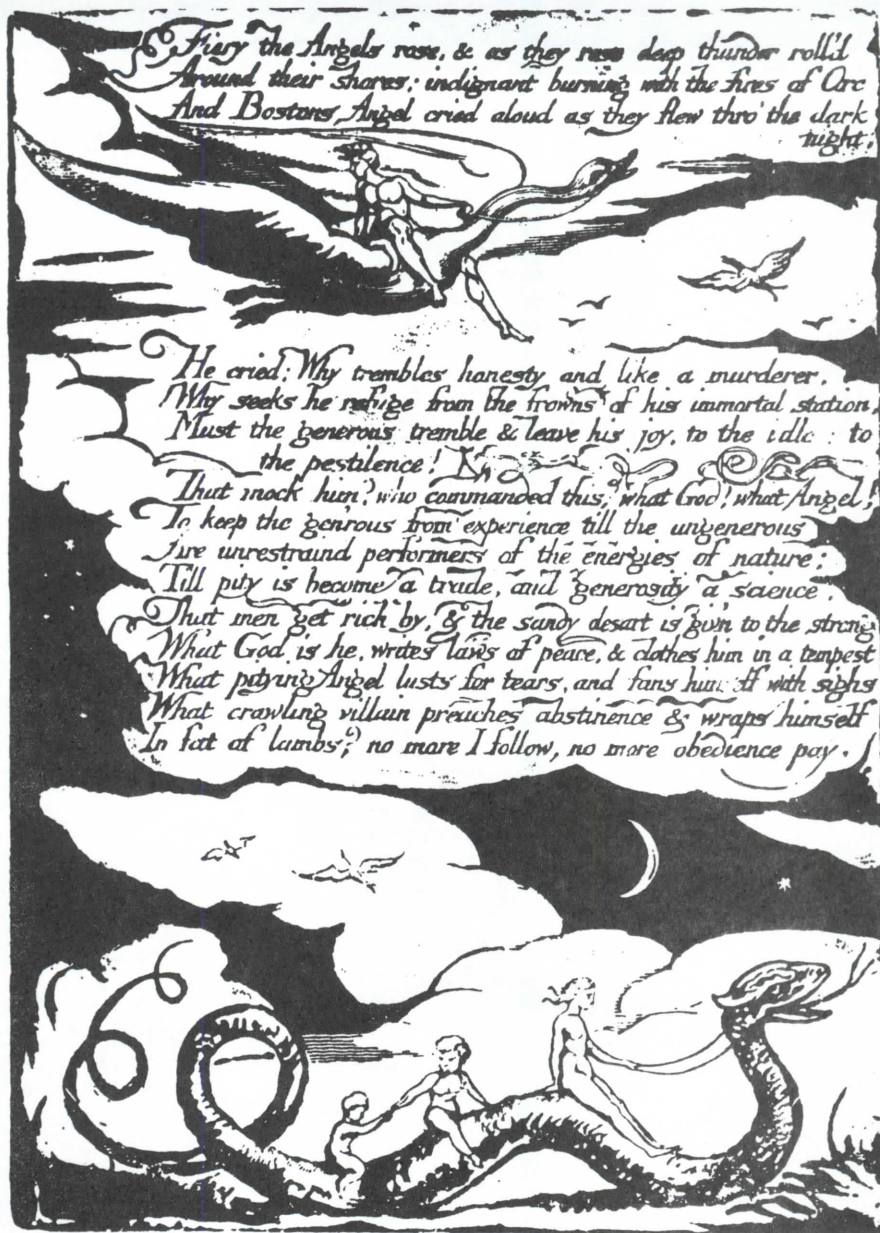
Why cannot the Ear be closed to its own destruction?
Oh the glistening Eye to the poison of a smile!
Why are Eyelids stord with arrows ready drawn,
Where a thousand fighting men in ambush lie?
Or an Eye of gifts & graces, shewing fruits & coined
gold?

Why a Tongue unpresid with honey from every wind?
Why an Ear, a whirlpool herve to draw creations in,
Why a Nostril wide inhaling terror trembling & aching



The Virgin started from her seat, & with a shriek
Fled back unhindered till she came into the gates of Hell

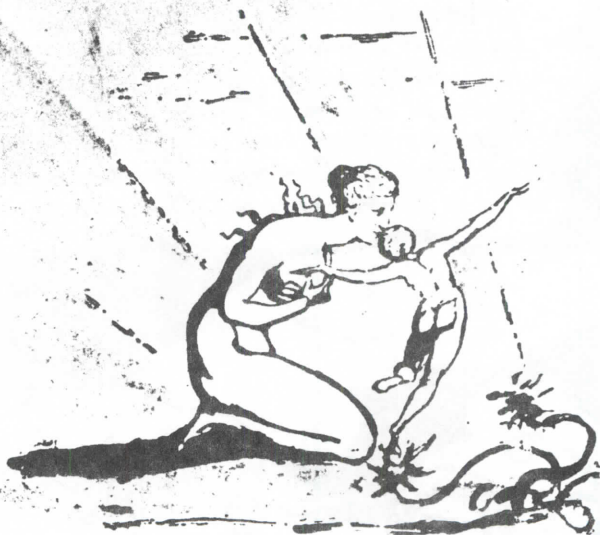




The Argument

*I loved Theotormon
And I was not ashamed
I trembled in my virgin fears
And I hid in Leutha's vale;*

*I plucked Leutha's flower,
And I rose up from the vale;
But the terrible thunders tore
My virgin mantle in twain.*



Henry James の文明論——クリスティナの再登場より——

對馬健太郎

Synopsis

In *The Princess Casamassima*, Henry James gives this work a collapsing dynamic by the heroine's reappearance from *Roderick Hudson*. Although the revolutionary activity progresses aiming at the abolition of the governing system by the privileged few, the hero of this work sees through the subversive activities realizing that they will not construct an ideal society. The incompetence of those who seek social innovation demonstrates the author's claim that neither Utopian socialism nor the revolutionary theory of Karl Marx brings the egalitarian social system closer, and their claim to be progressive is no more than an illusion. Hyacinth Robinson's last choice between attending to the revolution and saving the products of civilization shows the way he develops a strong sense of personal identity in the complex currents of that time.

はじめに

The Princess Casamassima のヒロインとして、ジェイムズ(Henry James) は、初期の作品 *Roderick Hudson* に登場させたクリスティナ(Christina Light) を再登場させている。Oscar Cargill は “Christina is the only major character that James ever revived from an earlier work...”¹ と説明しているが、彼女の再登場はいかなる意味を含んでいるのか。本稿では、クリスティナが登場する二作品の作品世界を終末論的観点から捉えることで、*The Princess Casamassima* が破滅論的世界としてのヨーロッパ大陸を舞台とした作品であることを明らかにし、その中で対峙させられる文明と革命の本質がいかなるものであるか、文明と文化、革命と歴史的進歩についての歴史哲学的理念を踏まえて考察を進める。その上で、ジェイムズが個人と運命の関係をどの様に考えていたかを読み解いて行く。

1 クリスティナの実在意義

Roderick Hudson に於けるクリスティナは、彫刻家ロデリック・ハドソン

(Roderick Hudson) をその美貌で魅了し、芸術的インスピレーションを枯渇させ、退廃、そして結末部分でロ德里ックを死へと導く。そんな彼女の姿が、作品中、“the macabre maiden of the Christian story”² と評されている。ヨーロッパ中世のキリスト教思想にみられた、あらゆる階級の人々に自らの死への意識と改悛を想起させるダンス・マカーブルを念頭に置いてジェイズが作品を構成している事は明らかである³。断崖からの転落死を遂げたロ德里ックの死に顔には、“only a noble expression of life” (RH 524) が表れており、“It [Roderick's face] was indescribably, and all so innocently, fair.” (RH 524) と描かれる。その後、亡骸は故郷 Northampton へ運ばれ、故人の思い出を決して忘れない人々がいるという形でこの作品は締め括られる。キリスト教においては、「《死》が永遠の《生》に向かわしめる靈魂の一つの推移だとみなされて」⁴ いるのだが、ロ德里ックは死の直前、自己のエゴティズムを認識し、改悛を遂げているので、死後のアメリカ帰還は彼の永遠の生を象徴しているといえる。

これに対し、クリスティナはヨーロッパに留まり続けることになる。アメリカ人の母親が社交界で引き起こしたスキャンダルによってこの世に生を受けたクリスティナは、この母親の欲得ずくでナポリ貴族のカサマシマ公爵 (The Prince Casamssima) と結婚させられる。不道徳をその身に背負ってしまっている彼女は、他のアメリカ人達がアメリカ帰還を果たす一方で、アメリカ人の血を引く身でありながら、ヨーロッパの地に留め置かれてしまう。それから10年の時を経た後に表れたのが、*The Princess Casamssima* に再登場するクリスティナなのである。

Roderick Hudson において、アメリカ大陸とヨーロッパ大陸は明確に対置され、その対置は *The Princess Casamssima* においても継承されている。両大陸の対置と、両者の関係の考察は、ジェイズの最大のテーマの一つと言える物であるが、両大陸の関係について Stephen Spender は“Americans fear the European past; Europeans fear the American future. . . (There are in fact two American futures: one, the immense material potentiality of power and wealth, the other the uncertain spiritual future.)”⁵ と説明している。*Roderick Hudson* に描かれるアメリカ大陸は、精神的側面が強調された世界である。アメリカ人達は皆無垢で無邪気な人物として性格付けがなされている。それに対してヨーロッパ大陸では伝統的社会が墮落と腐敗に満ちている。過去の栄光を今に伝える芸術作品でアメリカ人達を魅惑するものの、内に潜む邪悪さで、アメリカ人の純粋さを汚してゆくのだ。

ロ德里ックに代表されるアメリカの精神的高尚さに対するクリスティナのヨーロッパ残留を考えて見れば、ヨーロッパが終末論的舞台に対置された地、世界破

滅論的世界として描かれていると捉えて良いであろう。*The Princess Casamassima*の誕生について、ジェイムズ自ら“I remember at all events feeling, toward the end of ‘Roderick,’ that the Princess Casamassima had been launched...” (Preface to *RH* x ix - x x)と述べている。ロデリックが最後にクリスティナと出会った時、彼女はすでにカサマシマ公爵婦人と言う地位にあった。貴族の称号と財産と不道徳を背負ったクリスティナは、永遠の世界を象徴するアメリカ大陸と正反対の、世俗的世界を象徴するヨーロッパ大陸に留まるのである。そのクリスティナの再登場により、*The Princess Casamassima*の作品世界全体に破滅論的ダイナミクスが与えられているのだ。クリスティナの存在意義はこのペシスティックなダイナミクスを作品に与えていることにある。

2 破滅論的社会における閉塞感

破滅論的ダイナミクスの中で描き出されているのは、徹底した閉塞的状况である。*The Princess Casamassima*の中でジェイムズは、貴族社会に革命組織を対峙させているが、そのどちらもが閉塞的状况に陥っている。

まずは貴族社会について話を進めて行こう。貴族社会の一員でありながら、大衆の側に身を置こうとしている人物に、レイディ・オーローラ (Lady Aurora) がいる。レイディ・オーローラは自らの属する地位について、ハイアシンス (Hyacinth Robinson) に “It’s the deadness of the grave!”⁶と述べている。このように主張し、ロンドンの労働者階級の間で慈善活動をしてはいるのだが、一族の私園で働く小作人については愚鈍な者達と言い放つ。貴族社会に属していながら、その中の欺瞞を知覚し、大衆に特権階級の吸い上げた富を返還することを望むなどと言いながら、大衆全体の底上げや貴族社会の撤廃を望む訳でもない。自ら陥っている矛盾、自らの属する地位を「死」と呼ぶ傲慢さ。控え目な性格の中に表れたこうした彼女の特性が、貴族社会の中で育まれた結果産み出されたものであることが、特権階級社会崩壊への兆候として表れている。

クリスティナもまた、貴族社会を内側から観察する機会を得た人物だが、殊にイギリスの貴族社会を指して “It’s the old régime again . . . over which the French Revolution passed like a whirlwind . . . or perhaps even more a reproduction of the Roman world in its decadence . . . and waiting for the onset of the barbarians.” (*PC* II, 23)と批判する。一度は貴族階級としてその特権を享受した者が、その腐敗に見切りをつけてその地位を捨て去ることを望む程になってしまう。それ程までに墮落してしまっているということが、貴族社会の破滅的状况を如実に物語っている。レイディ・オーローラには体制打破までの明確な主

張はないものの、クリスティナは貴族社会を、後はただ滅びるのを待つのみ存在として見限り、革命を目論む地下組織へ積極的に関わって行こうとする様になる。貴族社会はもはや腐敗を自己修正できない、閉塞的状况に陥った社会となっているのだ。

さて、この貴族階級による支配体制の打破を目標として掲げる革命組織の方も、閉塞的状况にあることに変わりはない。ハイアシンスは、革命に対する情熱の高まりから、地下組織の指令実行の命令が下った折りには、その身を犠牲にしても実行することを組織に対して宣誓する。しかし、そのハイアシンスの情熱も、やがて革命への懐疑へと変わって行く。

ハイアシンスが革命に対して疑問を感じ始めたのは、クリスティナとの関わりの中で、上流階級の生活様式の中に、長年培われて来た深い精神性が表れているのを見た時である。革命によって体制打破のための破壊行為が実行されれば、そこに宿る美も破壊されてしまうのである。その芸術的美を諦め切れない点が、ハイアシンスの革命に対する疑問の第一歩である。その後、フランス、イタリアの都市で人民の労働の産物である“the general fabric of civilization” (PC II, 145) をその目で見て、ハイアシンスの心に、“the sense . . . that want and toil and suffering are the constant lot of the immense majority of the human race” (PC II, 145) が芽生える。運命として背負っている苦悩を特権階級に向け、破壊活動を企てる地下組織の指導者の内に嫉妬心が潜むことに恐怖を感じていることを“I’ve a great horror of that kind of invidious jealousy which is at the bottom of the idea of a redistribution.” (PC II, 146)と告白する。この嫉妬心に対する恐怖こそがハイアシンスを決定的に革命から遠ざけてしまうことに繋がって行くのだ。体制打破の口火を切る貴族暗殺の指令を、実行のためのピストルと共に受け取るが、ハイアシンスはその引き金を自分自身に向けて引くのである。あくまで彼は、“a devout hope that if I’m to pass away while I’m yet young it may not be with that odious stain upon my soul” (PC II, 146) を貫き通したのである。

革命は結局“the greed of a party hanging together only that it might despoil another to its advantage” (PC II, 158) に起因しており、暴力と破壊行為は決して理想として掲げる平等な社会を創り出しはしないのである。革命の閉塞性は、革命の実態とその理念との間に大きな矛盾が存在することによって生じている。

3 革命の実態

ハイアシンスは革命を嫉妬心を根底に持つ破壊行為と見なしたのだが、彼を自殺へと追い込む程の閉塞性とは、革命のいかなる実態から生まれたのか。その本

質を探ると共に、閉塞性の理由を明らかにして行く。

破壊の対象となるのは文明の創造物であるとハイアシンスは言う。ではその文明とは何なのか。フェルナン・ブローデル (Fernand Braudel) はその著書の中で、civilization という語はイギリスで使われ初めて後、culture と意味的に区別されることなく使われる様になるが、やがて一方で精神的なものの尊厳を、他方で物質的なものの俗悪を担うという二重の観念が civilisation に込められているということが認識される様になって行った⁷、と説明している。

革命組織が破壊の対象としているのは、精神面、物質面両面を含む文明である。あるいは、文明のこの二重構造を知覚出来無いまま、物質面のみを特権階級の搾取の結果だとして、この平等な所有を理念として掲げていると見た方が正しいと言えよう。革命組織が文明の破壊に対して呵責の念を感じないのは、革命に対する彼等の意志決定が以下のマルクスの理論に基付くものであるからであろう。

The "modes of production" of any given period control absolutely the entire character of that period, even to its art, architecture, social customs, and legal forms, and this is true even though all men may be unaware of it. . . . But the movement of history is always forward, and each new dominating class produces its opposite which eventually displaces it, by violence if necessary, and controls the modes of production for its own appointed time.⁸

ブローデルによれば、文明の持つ二つの側面が、優位性を与えられた「文化」が精神的側面を担うものとして、また劣等性を与えられた「文明」が物質的側面を担うものとしてそれぞれを独立したものとして捉えるという考え方が定着するのは、20世紀半ばに近くなってからのことだという⁹。文明の二重構造を直感的に知覚し、その分裂故の苦悩がハイアシンスの苦悩であり、19世紀末の世を生きている者としては、文明の多面性を論理的に分解して自らの内で折り合いをつけることは、まだまだ不可能だったのであろう。ハイアシンスの行動には、文明の持つ精神的側面と物質的側面の対立を越えた、新たな段階を模索する姿勢が表れている。このハイアシンスの行動は、ジェームズがマルクスの理論を超越する思想を構築しようとしている過程とも捉えられようが、文明についてのジェームズの考察の限界も、あるいはこの辺りにあったのかもしれない。

さて、ハイアシンスに暗殺指令を出す革命の指導者ホッフエンダール (Hoffendahl) であるが、作品中一度も姿を現すことがない。それでもハイアシンスの革命への懐疑も、指令実行への抵抗もすべて見抜いており、その姿は作品中神にもなぞらえられている。Mark Seltzer はホッフエンダールの神的存在を "the power of the omniscient narrator, power of unlimited overseeing"¹⁰ と評

しているが、ここでは神学的観点からホッフェンダールの役割について考察して行く。

大木英夫は、世界破滅論は聖書の終末論とは元来別種のものとしながら、新約聖書の次の部分、「それらの日には、このような苦難の後、太陽は暗くなり、月は光を放たず、星は空から落ち、天体は揺り動かされる。そのとき、人の子が大いなる力と栄光を帯びて雲に乗ってくるのを人々は見る。」¹¹を指して、前半部分が宇宙の破滅、後半部分がメシアの来臨を述べた物だとして、世界破滅論の、聖書の終末論への受容だと説明している¹²。*The Princess Casamassima*について見てみると、ホッフェンダールの登場がメシア来臨を象徴していると考えれば、革命による破壊活動が宇宙の破滅に相当し、体制打破による民主主義社会の建設は、貧困にあえぐ民衆の救済をもたらすものであるという、終末論の実現を象徴する現象として描かれている。しかし、実際には革命は作品中実行されないまま終わり、ホッフェンダールも民衆にその姿を見せないままである。宇宙の破滅もメシアの来臨も実現されない、一貫して世界破滅論の世界として作品世界が描き出されているのである。これは、クリスティナの再登場によって作品世界に与えられた破滅論的ダイナミクスとも一致している。では、何故物質的側面としての文明が破滅論的世界を形成しているのか。

ニコライ・ベルジャエフ(Nikolai Aleksandrovich Berdyaev) は、文化とは、生の真・善・美・聖といった新しい価値を様々な形式において実現することであり、文明とはその新しい価値を実在化させることだと言う¹³。すなわち、文明とは、文化の実現した知恵と技術の組織化、実践、力への適用なのである。現実問題としては、資本主義をつくり、強大な権力組織を創り出すことにつながってくるのである。その俗悪な文明の破壊を目論む輩に嫉妬心が存在するということは、革命後新たに権力支配欲が生まれる可能性が大きい。これこそがハイアシンスの抱いた、革命組織の持つ嫉妬心への恐怖の本質なのである。これが、文明が破滅論的世界を形成している所以である。ハイアシンスは、「＜革命＞(Revolution)とは、もともと自然の円環的な回転(Umlauf)を意味したもの」¹⁴であることをいちはやく感じ取っていたのである。革命の先には新たな権力支配が生まれ、その先には又新たな体制打破を目論む勢力が生まれる。革命の先に人類を救済に導く希望の光は見えない。革命の閉塞感是这样して生まれているのである。

4 進歩の否定

文明の精神的産物の生産者であった特権階級の実状が、レイディ・オーローラやクリスティナによって徹底的に批判されていることは既に見た通りであるが、

では、その文明による創造物の生産者達が現時点で産み出しているものはいかなるものなのか。

特権階級には、およそ文化的な物を産み出す力は残っていない。その俗悪な面ばかりが際立っている訳だが、その俗悪さを最も顕著に体现しているのがショルトー大尉(Captain Sholto)である。“idle, trifling, luxurious,” (PC II, 82)がショルトーの代表する姿である。暇を持て余し、特権階級に属していながら革命組織にも出入りするが、特に政治的主張も持ち合わせておらず、財力を餌に下町娘ミリセント(Millicent Henning)を食い物にせんと企んでいる。この人物の俗悪さはクリ스티ナによって“*One of those odd figures produced by old societies that have run to seed, corrupt and exhausted civilizations. He was a cumberer of the earth...*” (PC II, 82)と評される。文明社会はその産物たるショルトーが示す通り、自己崩壊の危機に瀕している。そうした状況がクリスティナに社交界への反発を起こさせる要因となったのであるが、クリスティナは革命の中にこの状況を打破する力があると信じたのである。

支配階級の実態に対する敵愾心を募らせて行く自らの精神を、クリスティナは“the evolution” (PC I, 181)と呼ぶ。その精神の高揚が彼女に大衆への関心をかき立て、果ては貴族的生活を投げ出して、革命組織の支援へと走らせるのである。こうした一連の行動を進歩と考える彼女を、ハイアシンスは、“The force of reaction and revenge might... lead her to swear by Darwin and Spencer and all the scientific iconoclasts as well as by the revolutionary spirit.” (PC I, 295)と判断している。

ここでジェイムズがハイアシンスを通じてダーウィン(Charles Robert Darwin)、スペンサー(Herbert Spencer)の名を出してクリスティナの観念を評していることと、作品が書かれた19世紀末の西欧思想の流れを考え合わせると¹⁵、ジェイムズがクリスティナの言う“the evolution”に文明の進歩という理念を込めていることは疑いようがない。体制打破の動きが歴史的流れの中で起こっているのならば、これは文明の進歩として捉えるべきものだとの考えをクリスティナがここで示しているのであり、この考えをこの時点ではハイアシンスも共有している。けれどもこの後、クリスティナが進歩の理念を疑うことなく実行に移して行く一方で、ハイアシンスが革命の理念を疑う様になるのはこれまでに見た通りである。

文明の進歩を頭から信じ込み、革命による救済の対象となるであろう貧困層の人々に施しをして回るクリスティナの姿を、ハイアシンスは、“as simply as the abbess of some beggar-haunted convent or a lady-bountiful of the superstitious unscientific ages who should have hoped to be assisted to heaven

by her doles" (PC II, 260) と見る。宗教的道德に支えられた行為のようでありながら、進歩思想を信じる彼女がとっている行為は、科学的退行、歴史的退行を示す矛盾した行いとなってしまっているのだ。

ここに見出されるのは、ジェイムズのユートピア社会主義批判である。サン・シモン (Claude Henri de Rouvroy Saint-Simon)、フーリエ (Jean Baptiste Joseph)、オーウェン (Robert Owen) らは、社会の特定の階級ではなく、人類全体の解放を自分たちの課題とし、完全な幸福の社会を目指した¹⁶。クリスティナが自ら富の配給によって理想社会実現を目指す姿はこのユートピア社会主義に即したものであり、支配階級の解体と貧民階級の救済により、平等な社会が築き上げられることを理想としている。周囲の人間の幸福を構築することで個人の幸福をも達成されるという理念をクリスティナの地下組織への参加において適用しているのだが、その行動がハイアシンスの目には歴史的、科学的後退としか映っていない。クリスティナの行動についてハイアシンスは、"Her behaviour, after all, was more addressed to relieving herself than to relieving others." (PC II, 261) と評している。ユートピア社会主義がその完成後に到達すると吹聴している平等社会も、その裏には自己中心的な動機を孕んでいるに過ぎないとの批判が展開されているのである。文化的産物の創造者としての貴族階級による政治形態をとる文明が文化的生産力を失った今、文明が産み出すものといえは、シヨルト一大尉に代表される俗物的醜悪さのみである。それを打破すべく結成された革命組織も、その理念を実現する能力は備えておらず、革命の先に人類の進歩、平等な社会の完成を夢想してはいるが、彼等の動機はきわめて利己的な自己中心主義であり、マルクスの唱える革命理論を以てしても、新たな精神的価値を産み出し得る社会を築く事は出来無いのだ。進歩思想はあくまで幻想に過ぎないことを、文明と革命の対峙によって描き出したのが、*The Princess Casamassima* の破滅論的世界に展開される命題なのである。

5 結び

結末におけるハイアシンスの自殺は、破壊行為の実行と文化的産物の保存との選択を迫られた結果、自己の信念を貫いての死であったが、Irving Howe はハイアシンスの二者択一について、"the very yearning for choice reveals the power of destiny."¹⁷ と説明している。しかし、Preface を見る限り、ジェイムズは Howe の解釈とは違った運命観をもってこの作品を書いた様に思われる。

ジェイムズが描く文明は自己崩壊の危機に瀕している。その一方で革命については、その前提となる進歩の概念を退けている。そして運命については Preface

の中でこう述べている。

Shouldn't I find it [a defence of my "artistic position"] in the happy contention that the value I wished most to render and the effect I wished most to produce were precisely those of our not knowing, but only guessing and suspecting and trying to ignore, what "goes on" irreconcilably, subversively, beneath the vast smug surface? (Preface to *PC* x x ii)

ここでジェイムズは、運命についてはその身を委ねるしかないものと述べている。しかし、ハイアシンズは自らの意志で文明の遺産を守るという立場を貫き通したのである。文明の自己崩壊とそれに続く革命は、たとえそれが人類の進歩ではなくとも、歴史的必然なのであり、運命に身を任せた場合の行動とは、シンケル (Shinkel) の "the reflexion that it [the small revolver] would certainly have served much better for the Duke" (*PC* II, 431) が示す通りである。ジェイムズが与えたハイアシンズの自殺という行為は、"the sense of life and the penetrating imagination" (Preface to *PC* x x iii) を持った人物による、歴史的運命を前にした時、自らの意志で高潔な魂を保ち続けたいという自我のもたらしした行為なのである。運命は革命へとハイアシンズを導き、美の遺産の選択は自我の要求した結果なのである。

破滅論の世界でハイアシンズが自己の精神の高潔さを保ち得た姿は、たとえ歴史を進展させて行く運命の力が抗い難い大きな潮流であっても、生命を正しく見通す力を持てば、意に添わぬ運命であっても対処し得るというジェイムズの主張の表れなのである。

注

本稿は、甲南英文学会第14回研究発表会(1998年7月4日 於甲南大学)における口頭発表の草稿を加筆修正したものである。

1 Cargill, Oscar. *The Novel of Henry James*, (New York: Macmillan, 1961) 155.

2 James, Henry. *Roderick Hudson*. The Novels and Tales of Henry James. Vol. 1. (New York: Scribner's Sons, 1907) 190. 以下、この作品を *RH* とし、ページ数と共に括弧内に記す。

3 *Dance Macabre* については、水之江有一、『死の舞踏——ヨーロッパ民衆文化の華』(東京：丸善、1995)を参照。

- 4 佐渡谷重信、『絵画で読む死者の哲学』（東京：講談社学術文庫，1998）21.
- 5 Spender, Stephen. *Love-Hate Relations*. (New York: Random House, 1974) 62-63.
- 6 James, Henry. *The Princess Casamassima*. 2 vols. The Novels and Tales of Henry James. Vol. 5-6. (New York: Scribner's Sons, 1908) Vol. I, 253. 以下の作品をPCとし、巻数、ページ数と共に括弧内に記す。
- 7 フェルナン・ブローデル、『文明の文法Ⅰ——世界史講義』，松本雅弘訳，（東京：みすず書房，1995）32-33. を参照。
- 8 Horton, Rod W. *Backgrounds of American Literary Thought*. 3rd ed. (New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1974) 217.
- 9 ブローデル，34. を参照。
- 10 Seltzer, Mark. "The Princess Casamassima: Realism and the Fantasy". *Modern Critical Views Henry James*. Ed. Harold Bloom (New York: Chelsea House Publishers, 1987) 297.
- 11 「マルコによる福音書」，第13章24節-26節，『聖書新共同約——旧約聖書統編つき』，（東京：日本聖書協会，1987）
- 12 大木英夫，『終末論』，（東京：紀伊国屋新書，1972）62-63. を参照。
- 13 ニコライ・ベルジャエフ，『歴史の意味』，水上英廣訳，（東京：白水社，1998）260-264. を参照。
- 14 カール・レーヴィト，『世界史と救済史——歴史哲学の神学的前提』，信太正三，長井和雄，山本新共訳，（東京：創文社，1964）11.
- 15 中島顕治，『進歩は善か——西洋文明進歩史観の由来と未来』，（東京：彩流社，1985）323. を参照。
- 16 フランソワ・シャトレ編，『哲学と歴史』，野田又男監訳，（東京：白水社）185-210を参照。
- 17 How, Irving. "The Political Vocation". *Henry James—A Collection of Critical Essays*. Ed. Leon Edel (New Jersey: A Spectrum Books, 1963) 171.

入学直哉

SYNOPSIS

The agent in the Old English passive construction is said to have been defined as the NP which was introduced by the prepositions such as *fram/from*, *of*, *þurh/ðurh*, *mid*, and these prepositions are called 'agent-introducing prepositions', whereas the agent in the Modern English passive construction is represented by *by*.

In this paper I will discuss 'Past Participle (PastPart)+preposition+Noun Phrase (NP)' combinations in the Old English passive construction from a lexical-semantic point of view, and show that none of the prepositions represented the notion of agency in the Modern English sense; each of the prepositions behaved with its original sense.

序

ModE(Modern English)受動態において動作主(agent)が示される場合、それは前置詞 *by* によってのみ導かれるのが常である。

(1) Mary was kicked *by* John.

ModEの受動構造(NP₁+be+PastPart(Past Participle)+*by*+NP₂)と統語形式上対応する構造はOE(Old English)にも存在した。しかし、ModEと大きく異なる点は、ModE 受動態で「動作主導入前置詞」と称されるのは唯一 *by* であるのに対し、OEではまだ *by* は現れず、*fram/from*、*of*、*þurh/ðurh*、*mid* 等、数種類もの前置詞が用いられることである(Cf. 荒木・宇賀治(1984: 525-527))。¹これらのOE受動態に生じる前置詞も一般には動作主を導くものとされ、それゆえ、OE受動文をModEに訳す際には以下のようにしばしば *by* に置き換えられることがある。

- (2) ic eom ofer-swyþed fram þysum halgum werum
 I am overcome from these holy men (*ÆLS* 252, 224-225)
 'I am overcome by these holy men' (Skeat (1881: 253))
- (3) Æþelstan wæs gecoren to cyng of Myrcum
 Athelstan was accepted to king of Mercians (*Chronicle* D 924)
 'Athelstan was accepted as king by the Mercians'
 (Garmonsway (1972: 105))
- (4) ðonne ðæt flæsc bið gesuenced ðurh færhæfdnesse
 when the flesh is mortified through abstinence (*CP* 87, 24)
 'when the flesh is mortified by abstinence' (Sweet (1871: 87))
- (5) se bysceop wæs forgripen mid wællhreowe deaðe
 the bishop was seized with cruel death (*Bede*, 456, 2-3)
 'the bishop was carried off by cruel death' (Miller (1891: 457))

例えば(2)を例にとって次の(2')のように OE 文の前置詞 *fram* をそのまま ModE *from* にすると非文となるため、(2)-(5)の OE 文に対する ModE 文の訳者達は皆、およその意味を表すために便宜的に *by* に置き換えたのかもしれない。

(2') *I am overcome from these holy men.

しかし、これら(2)-(5)のような ModE 訳を通して OE を理解しようとした場合、OE 受動態に現れる「前置詞+NP」構造が ModE 受動態における「by+NP」構造と意味的に同様の振る舞い、即ち、NP は[+agency]の素性を持ち、前置詞は「動作主導入」の役割を担うもの、と解釈される可能性が高い。前置詞 *fram/from*、*of*、*þurh/ðurh*(=ModE *through*)、*mid*(≡ModE *with*)が *by* とそれらの意味領域を共有しあったことなど英語の歴史において一度もないという事実を考慮に入れると、OE 受動態に生じる前置詞を一律に ModE *by* で訳出するのは早計に思われる。(2')に示したとおり「overcome+from」結合が許されないのは明らかであるが、その OE 文「ofer-swyþed+fram」、さらには(3)-(5)のそれぞれ「gecoren+of」、「gesuenced+ðurh」、「forgripen+mid」の各結合体が正常であるという事実を考えると、各々の PastPart と前置詞は意味的に共起し合えるものと考えねばならない。と、するならば上野(1997)が主張するように OE 受動態に前置詞が生じる場合、どの前置詞が選択されるかは、それと共起する PastPart と意味的に正常な結合を成し得るかどうかによるものと推測される。このように考えなければ、*fram/from*、*of*、*þurh/ðurh*、*mid* が単純に ModE *by* で置き換えられ

るなら、これらの OE 前置詞は相互置換が許される分布を持っていたことになってしまう。本稿では OE 受動態の「PastPart+前置詞」結合を各前置詞別に実例を多く採り上げ語彙意味論的な観点から分析することにより、「両者の共起関係にはそれぞれが内包する意味素性が深く関わっている」という上野(1997)の主張を支持するものである。

1. 「PastPart+fram/from+NP」構造

まず、OE 受動態において PastPart と fram/from が共起している例を PastPart が表す意味概念別に以下に示すことにする。²

[攻撃]

- (6) Her Herebryht aldormon wæs ofslægen from hæþnum monnum
here Hereberht ealdorman was slain from heathen men
(*Chronicle* A 838)

'In this year ealdorman Hereberht was slain by the heathen'
(Garmonsway (1972: 62))

- (7) se eorl wearð gewundad at an gefiht fram anne swein
the count was wounded at one battle from one foot soldier
(*Chronicle* E 1128)

'the count was wounded in a certain battle by a foot soldier'
(Garmonsway (1972: 258))

- (8) ic eom ofer-swyþed fram þysum halgum werum
I am overcome from these holy men (*ÆLS.* 252, 224-225)
'I am overcome by these holy men' (Skeat (1881: 253))

[破壊]

- (9) Her wæs tobrocen Romana burh fram Gotum
here was broke up Romans' borough from Goths (*Chronicle* E 409)
'In this year the city of the Romans was taken ... by the Goths'

(Garmonsway (1972: 11))

- (10) Syððon com se biscop Adælwold to þære mynstre þe
afterwards came the bishop Athelwold to the monastery who
wæs gehaten Medeshamstede, ðe hwilon wæs fordon fra
was called Medeshamstede whilom was destroyed from

heðene folce

heathen people

(*Chronicle* E 963)

'Afterwards came bishop Æthelwold to the monastery called
Medeshamstede, which had been destroyed by the heathen'

(Garmonsway (1972: 115))

- (11) ða earman ceasterwaran toslitene 7 fornumene wæron fram
the poor townsmen rent and destroyed were from
heora feondum

their foes

(*Bede*, 46, 23-24)

'so the poor townsmen were rent and destroyed by their foes'

(Miller (1890: 47))

[認知]

- (12) æfter manegum gearum heo wæs fram hyre fæder ongitenu

after many years she was from her father recognized

(*Mart.* 6, 5-6)

'After many years she was recognised by her father' (Herzfeld (1900: 7))

- (13) ne bið he oncnawen from Gode

not is he acknowledged from God

(*CP.* 28, 2)

'He ... is not acknowledged by God' (Sweet (1871: 28))

- (14) he wæs gelæred 7 gehadad from Scottum

he was trained and ordained from Scots

(*Bede*, 238, 18-19)

'he was ... trained and ordained by Scots' (Miller (1891: 239))

[非難]

- (15) eft he wæs oncunnen fram þam ylcan cyninge

again he was accused from the same king

(*Bede*, 460, 23)

'he was again accused by the same king' (Miller (1891: 461))

[誘惑]

- (16) þæt he wære costod from deofle

that he was tempted from devil

(*Bl. Hom.* 27, 2-3)

'that he was tempted by the devil' (Morris (1874: 26))

[指名]

- (17) from Offan kyninge Hygebryht wæs gecoren
 from Offa king Hygeberht was chosen (*Chronicle A* 785)
 'Hygeberht was appointed by king Offa' (Garmonsway (1972: 54))

[追放]

- (18) Ac he wæs sona ðonon adriften from ðæs cyninges ealldormonnum
 but he was soon away driven from the king's chiefmen
 Berhthune 7 Andhune
 Berhthun and Andhun (*Bede*, 306, 8-9)
 'But he was soon expelled by the king's chief men, Berhthun and
 Andhun' (Miller (1891: 307))

[発話]

- (19) De Hælend wæs ihaten ... Iesus from þam halgan engle
 the Saviour was called Jesus from the holy angels
 (*Bodley Hom.* 14, 11-12)
 'the Saviour was called Jesus ... by the holy angels' (Belfour (1909: 15))

OE 以来 from は「物理的・抽象的」双方の移動行為の出発点表示前置詞であった。

- (20) Hie bugon þa fram beadwe
 they turned then from battle (*Md.* 185)
 'Then they turned from (the) battle'
 (21) Wend þe from wynne!
 go then from joy (*Genesis* 919)
 'Then go from joy'

このように from の原義を考えると、OE 受動態に生じる from も「出発点」を表しているとするほうが、単に ModE *by* に相当すると捉えるよりも論理的ではないだろうか。つまり、(22)のような OE 受動構造は、「from の目的語の NP₂ が PastPart の示す行為の出所となり、その行為の完了地点が主語 NP₁ となる」と解釈可能である。³

- (22) NP₁ + beon/wesan/weorþan + PastPart + fram/from + NP₂

と、するならば PastPart の示す行為は「出発点」と「到達点」が含意されるようなものである。上に掲げた(6)-(19)の実例を概観すると各々の文に生じる PastPart の意味概念は「出所」を要求するような行為となる。OE の語彙はその多くが今日まで生き延び得なかったため実際の意味を正しく理解することは非常に困難であるが(6)-(19)の PastPart の中で ModE にまで発達した語を採り上げて分析することにより筆者の主張をさらに明確にしようと思う。例えば前掲(7)における PastPart の *gewunded*(<*gewundian*)は ModE *wound*へ発達した語である。

(7) *se eorl wearð gewunded at an gefiht fram anne swein*

もちろん(23)が非文であることから OE では正常である *gewundian*(>ModE *wound*)と *from* の結合が ModE では許されないことは言うまでもない。

(23) **The count was wounded from a foot soldier.*

筆者は OE 受動態の「*from*+NP」は PastPart が示す行為の出所と考えるべきだと述べたが、ModE *wound*に関して、筆者の主張を支持すると思われる一意味概念が *LDCE*に記載されている。

(24) You can be wounded or *receive a wound from any attack* in which a gun or sharp instrument such as a sword or knife is used. (*LDCE*. s.v. *wound*³) (イタリック筆者)

(24)に従えば(7)の OE 文に対する ModE 訳は *Garmonsway* 訳よりはむしろ(25)のようにする方がより正確にその意味を表し得るのではないかと考える。

(25) *The count received a wound in a certain battle from a foot soldier.*

(7)の *Garmonsway* による訳文と筆者が提示した(25)の文とが意味するところの大きな違いは、前者の場合では‘*anne swein*’に[+agency]の概念を与えるが、後者は[+source]を示しているという所にある。このような考え方は *from* の原義が OE 以来常に「出発点」であることからすると、当然の帰結と言えるのではないだろうか。他の「攻撃」を表す動詞、さらに「破壊」を表す動詞を含む OE の用例においても‘*from* NP’は ModE ‘*by* NP’と置き換えられるほどの強い動作主性はもつ

ておらず、単に、「攻撃」、「破壊（行為）」の出所を示しているにすぎないと考えられる。同様に「認知」、「誘惑」等の動詞の場合でも共起する‘from NP’は「認識」、「知覚」、「感情」等の出所と解釈することが可能である。

2. 「PastPart+of+NP」構造

序論で示したように OE 受動態に生じる前置詞 from、of 双方に「動作主導入」の役割を与え、ModE *by* に相当するものと捉えてしまうと、次のような from と of が同一の PastPart と共起しているような現象を正しく解釈できない。⁴

(26) from Offan kyninge Hygebryht wæs gecoren (= (17))

(27) Æþelstan wæs gecoren to cyninge of Myrcum (= (3))

受動文(26)、(27)はともに PastPart として gecoren(<geceosan)が現れているが、それぞれ、from と of という異なった前置詞と共起している。両文の ModE 訳は前出したがともに前置詞は *by* となっている。(26)、(27)が示そうとしている意味を正確に捉えるためには前置詞 from と of の意味概念の違いを述べておかねばならない。From が単なる「出発点」(source)表示の前置詞であることは前述した。他方、of の原義は「分離」であり、ModE でのこの意味は of の強形の off が担っている。⁵OE of は一、二次元からの離脱を表すと共に、(28)のように三次元空間内部からの脱出も表した。この意味での of は out of と意味的に等価である。

(28) se full cafllice brægd of þæm beorne blodigne gar
who very boldly pulled of the warrior bloody spear

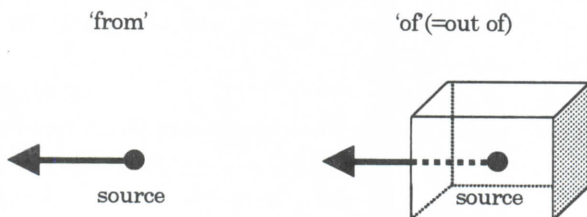
(*Mid* 153-154)

‘who very boldly pulled the bloody spear out of the warrior’

(Diamond (1970:127))

これを図示すればおよそ以下ようになる。

図 1



また ModE でも、(29)のような例文で from が容認されるのは 'The plane' の出所である 'Vancouver' をゼロ次元の一点と捉えているからであり、一方、out of が認められないのは 'Vancouver' を三次元空間と捉え、その内部から 'The plane' が出てきたというような解釈が現実世界における我々の認知意識に反するからである。

- (29) The plane came $\left\{ \begin{array}{l} \text{from} \\ * \text{out of} \end{array} \right\}$ Vancouver.

また次の(30)のように from と of の両方が容認可能な場合、どちらを選択するかは発話者がどのようなイメージで現象を捉えているかという視点(perspective)の問題である。

- (30) The soldier died $\left\{ \begin{array}{l} \text{from} \\ \text{of} \end{array} \right\}$ a loss of blood.

(30)で 'a loss of blood' を 'The soldier' の直接的な死因、即ち、'The soldier' と 'a loss of blood' が「密接」していると考えるなら of を選択するであろうし、間接的な死因、即ち、'The soldier' と 'a loss of blood' に「隔たり」があると考えるなら 'from' を用いるであろう (Cf. 上野(近刊))。

以上述べたようなことを踏まえて、(26)、(27)の OE 文を考察するなら、動詞 gecoren の行為が主語にもたらされる「原因・理由」の出所を(26)では from を用いて 'Offan kyninge' をゼロ次元の一点と考え、(27)では of を用いることにより 'Myrcum' を三次元の空間と捉えていると考えねばならない。

From と共起する「攻撃」、「認知」、「感情」、「発話」等の意味概念を表す PastPart が of と共起している例が他にも見受けられる。⁶

- (31) Ermenred gestrynde twegen sunu. þa syððan wurdan
Eormenred begat two sons who afterwards were
gemartirode of Dunore.
martyred of Thunor (Chronicle A 640)
'Eormenred begat two sons, who were afterwards martyred by Thunor'
(Garmonsway (1972: 26))

- (32) he wæs ... of cilda muþe gecnawen & weorþad

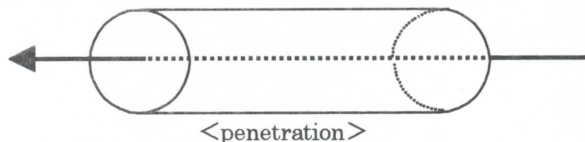
- he was of children's mouths acknowledged and honoured
(*Bl. Hom.* 71, 32-33)
'he was ... by the mouths of children acknowledged and honoured'
(*Morris* (1874: 70))
- (33) ðæt mod wyrð gecostod of ðæs flæsces lustfulnesse
the mind is tempted of the fleshly lusts (*CP* 417, 6-7)
'the mind is tempted by fleshly lusts' (*Sweet* (1871: 416))
- (34) Of marian werode wæs þus geclypod
of Mary's host was thus spoken (*ÆLS* 94, 59)
'By Mary's host it was thus spoken' (*Skeat* (1881: 95))

これらの用例もまず第一に「PastPart+of」結合が成り立っている限りは PastPart は of の中核義「分離」と結びつく意味を持っているということと、第二に of の目的語の NP は三次元の概念で捉えねばならないということである。

3. 「PastPart+þurh/ðurh+NP」構造

前置詞 þurh/ðurh(>ModE *through*)の原義は「貫通」(penetration)である。これは即ち三次元空間を一方の端から進入し、反対側の端を突き抜ける行為を示すものであり、このことより、三次元空間はこの行為を遂行するための「媒介物」(intermediate)であり、ひいては「手段」(instrumentality)ともなる。この概念は以下のように図示することでさらに明確になろう。

図 2



以下のような OE 受動文に生じる þurh/ðurh の目的語の NP も PastPart の行為を遂行するための「媒介物」であって、決して真の動作主ではない。

- (35) Be ðæm wæs suide wel gecueden ðurh Moyses
by that was very well said through Moses (*CP* 95, 23)
'Of which was very well said through Moses' (*Sweet* (1871: 95))
- (36) þurh sumne preost he wæs gelæred

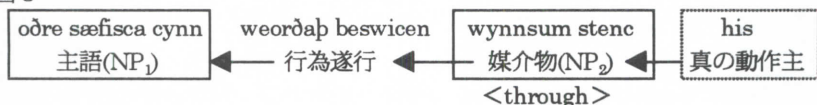
through a certain priest he was instructed (Mart. 100, 17-18)
 'By a priest he was instructed' (Herzfeld (1900: 101))

また次の(37)における受動文(oðre þurh þone sæfisca cynn beswicen weorðað)は直接の動作主が文脈に現れ、それが媒介物を用いて主語の NP に影響を与えていることが明示されている例として興味深い。

- (37)
- | | |
|-----------------------|----------------------------|
| of his innoðe, | cymeþ wynnsum stenc |
| of his insides | comes delightful fragrance |
| sæfisca cynn | þætte oðre þurh þone |
| fishes' kind | so that other through that |
| swimmaþ sundhwæte | beswicen weorðað |
| swim good at swimming | seduced are |
| ut gewiteþ. | þær se sweta stenc |
| out comes | where the sweet odor |
- (Whale 54-58)
 (イタリック筆者)
- 'a delightful fragrance issues from his insides, so that other kinds of fish are seduced by it, swim quickly to where the sweet odor comes out.' (Diamond (1970: 201, 203))

Purh の目的語 þone の指示物は 1.54 の wynnsum stenc であり、この wynnsum stenc を媒介的手段として実際に行為を行っているのは 1.55 の his(=whale)である。これは以下のように図示できる。

図 3



以上述べたように OE 受動態における þurh の目的語の NP は行為を遂行するための「媒介物」にすぎず、真の動作主はその背後に隠れていると考えねばならな

い。

4. 「PastPart + mid + NP」構造

OE mid(≡ModE *with*)が受動態に現れる場合は、その原義「同伴」、「随伴」あるいは原義から派生した「手段」、「材料」の意を示していると考えるのが論理的であろう。それゆえ以下(38)、(39)に引用した Denison(1993)のように OE mid を(38)では ModE *with* と訳し、(39)では *by* と分析するのは、上野(1997: 19)が「前者では‘full’は‘with’と結合しやすく、後者では‘be besieged’ (包囲される)が「行為者」、「手段、材料」のいずれとも結合しうる、という ModE の直観力が働いているためと思われる。両原文とも‘mid’を「同伴」の意ととり、「汚物で一杯」、「ローマ人の軍隊で包囲されて」と解釈する方が筋が通っている。」と指摘する通りかもしれない。

- (38) *Pæt cweartern wearð afylled mid fulum adelan. and*
the prison was/became filled with foul mud and
butan ælcum leohte atelice stincende
without any light horribly stinking (ÆLS II 35, 244)
‘The prison was filled with foul mud and began to stink horribly and be
without any light.’ (Denison (1993: 419))
- (39) *and hi wurdon ða utan ymbsette mid*
and they were/became then from-outside besieged with/by
Romaniscum here swa lange þæt ...
Roman army so long that ... (ÆCHom. I 28.402.33)
‘and they were then besieged by the Roman army for so long that...’
(Denison (1993: 419))

また、この「PastPart + mid + NP」結合における NP に、病気や苦痛を表す語句が生じ、それによって主語の NP が影響を被ることを示す例が多く見られる。

- (40) *sua gæld se lichoma ðæt mod, oððæt he gebrocað wierð*
so delay the body the mind until it afflicted is
mid sumre mettrymnesse.
with some disease (CP. 257, 6-7)
‘so the body delays the mind until it is afflicted with some disease’

(Sweet (1871: 256))

- (41) Forðæm wæs sanctus Paulus gecostod mid his modes
because was saint Paul tempted with his mind's
untrunnesse.

Weakness

(CP 423, 20-21)

'Paul was tempted with the weakness of his spirit' (Sweet (1871: 422))

- (42) Ða wæs he gehrinen mid þa foresprecenan aðle.
then was he attacked with the aforesaid sickness

(Bede, 286, 1)

'Then he was attacked with the aforesaid sickness' (Miller (1891: 287))

前述した三つの前置詞 *fram/from*、*of*、*ðurh/purh* が ME 以降 *by* に取って代わられて行くのに対して *mid* は *with* に吸収された後も今日まで「be + PastPart + with」構造を保っている。これは上野(1997)及び本節で示した実例からも明らかに、*mid* の原義「同伴」を *by* では表し得なかったことによるものである。

5. 結語

本稿では OE 受動態に生じる数種類の「NP₁ + *beon/wesan/weorþan* + PastPart + 前置詞 + NP₂」結合を語彙意味論的に考察した。NP₂ は NP₁ に何らかの影響を与えるほど強い動作主性は持っておらず、従って OE 受動態に現れるこれらの前置詞は決して ModE *by* に相当するような「動作主導入」の役割を担うものではない。そして前置詞と PastPart が共起している限りにおいては、上野(1997)で考察されたようにそれらは互いに結合し合えるような意味素性を内包していることを指摘した。また、機能語である前置詞は内容語とは異なり、英語の歴史の中でその中核的な意味をほとんど変えることなく発達してきた。母国語話者が存在しない古い時代の言語分析において、内容語さらには構造全体の本質的な意味を機能語から観察することによって明らかにしようとする試みは一つの有効な手段ではないかと思われる。ModE からでは考えられないような、本稿で採り上げた OE 受動構造は他のゲルマン語やロマンス語にも多く見られる現象であり、これら他言語との比較によってさらに詳しい分析が可能であると思われるがそれは今後の課題としたい。

注

1. 拘束動詞と共に起る OE 前置詞 'be' (=ModE *by*) の例は既に *Beowulf* に見られる。(Cf. 上野 1997: 27)

Ða wæs be feaxe on flet boren Grendles heafod
 then was by hair on hall borne Grendel's head
 'Then Grendel's head was borne into (the) hall by (the) hair'
 (Bwf. 1647-1648)

2. これらの分類はあくまで便宜的なものである。
3. OE 受動態において *beon/wesan/weorþan* は、「*beon/wesan* + PastPart」で「状態」を、「*weorþan* + PastPart」で「動作」を表したと言われるが、Mitchell and Robinson (1992: 11) が指摘するようにこれらのコピュラ動詞によって「状態受動」、「動作受動」の区別がなされていたとは言い難い。
4. この点、Mitchell (1985: 342) の見解は慎重である。
 "Most of the examples in which *of* is said to express agency still retain some element of origin or separation"
5. 前置詞 *of* は遅くとも 17 世紀までにはその原義「分離」を *off* へ譲り、*of* は原義からの派生義「出所・起点」、「所有・所属」、「全体とその一部」等を表すようになった。
6. PastPart が「感情」、「所有」を表す語では「*be* + PastPart + *of*」構造は ModE にも残存する (E.g. 'be scared of/be possessed of etc.)。

参考文献

- 荒木一雄・宇賀治正朋. 1984. 『英語史ⅢA』(英語学大系 10) 東京: 大修館書店.
 Belfour, A. O. ed. 1909. *Twelfth-Century Homilies in MS. Bodley 343*. Part I. EETS. OS. 137. London: Oxford University Press.
 Bosworth, J. and T. N. Toller. 1972. *An Anglo-Saxon Dictionary*. London: Oxford University Press.
 Denison, D. 1993. *English Historical Syntax*. London: Longman.
 Diamond, R. E. 1970. *Old English grammar & reader*. Detroit: Wayne State University Press.
 Garmonsway, G. N. trans. and ed. 1972. *The Anglo-Saxon Chronicle*. London: J. M. Dent & Sons Ltd.
 Hall, J. R. C. 1960. *A Concise Anglo-Saxon Dictionary*. 4th ed. Toronto:

- University of Toronto Press.
- Herzfeld, G. ed. 1900. *An Old English Martyrology*. EETS. OS. 116. London: KRAUS REPRINT CO.
- Miller, T. ed. 1890. *The Old English Version of Bede's Ecclesiastical History of the English People*. Part I, 1. EETS. OS. 95. London: Oxford University Press.
- Miller, T. ed. 1891. *The Old English Version of Bede's Ecclesiastical History of the English People*. Part I, 2. EETS. OS. 96. London: Oxford University Press.
- Mitchell, B. 1985. *Old English Syntax*. vol. 1. Oxford: Clarendon Press.
- Mitchell, B. and F. C. Robinson. 1992. *A Guide To Old English*. 5th ed. Oxford: Blackwell.
- Morris, R. ed. 1874. *The Blickling Homilies*. Part I. EETS. OS. 58. London: Oxford University Press.
- Nyugaku, N. 1996. Remarks on Old English Passive Voice. Master's thesis, Kyoto University of Foreign Studies.
- 小野茂・中尾俊夫. 1980. 『英語史 I』 (英語学大系 8) 東京: 大修館書店.
- Plummer, C. ed. 1892. *Two of the Saxon Chronicles*. Parallel with supplementary extracts from the others. A Revised Text. Oxford: Clarendon Press.
- Quirk, R. et al. 1992. *Longman Dictionary of Contemporary English*. London: Longman.
- Skeat, W. 1881. *Ælfric's Lives of Saints*. EETS. OS. 76. N. London: TRÜBNER & CO., 57 & 59 LUDGATEHILL, E.C.
- Sweet, H. ed. 1871. *King Alfred's West-Saxon Version of Gregory's Pastoral Care*. Part I. EETS. OS. 45. London: Oxford University Press.
- Sweet, H. ed. 1871. *King Alfred's West-Saxon Version of Gregory's Pastoral Care*. Part II. EETS. OS. 50. London: Oxford University Press.
- 上野義和. 1997. 「受動態における動作主導入前置詞の歴史的語彙意味論」. *SELL* 13. 京都外国語大学英米語学科研究会. 15-29.
- 上野義和. 近刊. 『英語前置詞の意味論』 Doctoral dissertation.
- Visser, F. Th. 1963-73. *An Historical Syntax of the English Language*. 3 parts in 4 vol. Leiden: E. J. Brill.
- 山口秀夫. 1995. 『古英詩ベーオウルフ』 大阪: 泉屋書店.

原因・理由を表す語の意味特性

——日本語の接続助詞と英語の接続詞を比較して——

中野景介

SYNOPSIS

This paper deals with the differences among Japanese conjunctions *node* and *kara*, comparing with English conjunctions *because* and *since*. It is well known that *node* is a content conjunction and *kara* has content and epistemic usages. Contrary to Japanese conjunctions, English conjunctions like *because* and *since* have both content and epistemic usages. I show how the semantic development of Japanese conjunctions occurred. The semantic development of *kara*, which was used only as a postposition, is caused by the extension of its objects, while the semantic development of *node* is prevented by the basic meaning of *no* as a complementizer. I also show that the meanings and the syntactic differences of Japanese and English conjunctions reflect their original meanings.

0. はじめに

日本語では、原因・理由節を表す語には「ために、ので、から」などが存在する。

- (1) a. 電車が遅れたために、彼に会えなかった。
- b. 本田は農家の子だったので、農作業で鍛えた馬鹿力を有していた。
 (畑正憲『ムツゴロウの少年期』)
- c. あまり体が丈夫じゃないんだから、無理はしないですよ。

これらの用法には違いがあり、それぞれ使い分けが成されている。「ために」や「ので」は事態間の因果関係を表現するものであり、「から」は判断・態度の理由や根拠を表すものである(永野(1952)参照)。

また、英語では *because* などの理由節を表す語が存在するが、その *because* には(2)のような用法がある。

- a. John came back because he loved her. (Sweetser 1990: 77)
 b. John loved her, because he came back.¹ (ibid.)

(2a)は単なるに事態間の因果関係を表しており、「ジョンは彼女を愛してるので帰ってきた」という読みができる。(2b)は一見「彼は戻ってきたので彼女を愛した」という、(2a)とは逆の因果関係を表しているように思える。しかし、Sweetser(1990)によれば(2b)は、「ジョンが帰ってきた」という話者の判断が「ジョンは彼女を愛しているのだ」という結論を導いたという解釈、すなわち「ジョンは帰ってきたのだから、彼は彼女を愛しているのだ」という意味として解釈される。このことから、英語の because には事態間の因果関係を表す用法と判断・態度の理由や根拠を表す用法の両方があることが分かる。

本稿では日本語の原因・理由を表す語のうち、英語の接続詞との比較という点から、代表的な接続助詞の「ので」と「から」を取りあげ、英語の接続詞 because や since と比較し、その用法の類似点・相違点を概観する。さらにこれらの接続(助)詞がどのようにして現在の用法を持つようになったのかを考察した後、現在の各接続(助)詞の統語的振る舞いが、それぞれの原義を反映したものであることを論じていく。

1. 日本語の理由節

日本語の原因・理由を表す接続助詞には「～ので」節、「～から」節などが存在する。これらの節の意味の違いについては、これまでの日本語研究の中で研究されており、その相違点が明らかにされている(永野(1952)、益岡(1997) 他)。本節ではこれまでのこれらの語に関する研究を概観していく。

1.1. 「ので」節

「ので」は後述の「から」とともに永野(1952)で取りあげられて以来、様々な文献で言及されてきた。一般に、「ので」は、「ために」と同様、因果関係、特に客観的な因果関係を表す。²

- (3) a. 雪が激しく降ったので、新幹線が遅れた。³ (益岡 1997:125)
 b. 沈黙ながいので、宮川は猪股の顔を見た。 (山口瞳『けっぱり先生』)

これらの例文から分かるように、「ので」は「ある事態」を原因として「別の事態」が生じることを表す際に用いられる。(3a)で言えば、「雪が激しく降った」という

事態と「新幹線が止まった」という事態を結びつけて、因果関係を表している。ただし、「ために」とは異なり、「ので」の場合主節が意志的な事態であってもよい。

(4) …というはがきを受け取ったので、私は多少の金をくめんして、出かけることにした。
(夏目漱石『こころ』)

なお、主節に意志的な事態を取りうるということは、事態間の客観的因果関係を表すという点では主節に無意志的事態を取る「ために」よりも弱いと言える。

- (5) a. [事態を表す節]+ので、[無意志的行為を表す節]
b. [事態を表す節]+ので、[意志的行為を表す節]

(5)のように「ので」節は「事態」を表す節を取り「ために」に近いが、主節には2種類の「事態」を表す節を取るという点で、「ので」は「ために」とは区別される。

1.2. 「から」節

「から」は、自分で下した判断・態度を相手に示す働きをする。

- (6) a. 太郎は来ないだろうから、私はもう帰ります。
b. *太郎は来ないだろうので、私はもう帰ります。

(6a)のように「だろう」は「事態 (太郎は来る)」に対する話者の判断を表す語であり、これは単なる事態間の因果関係を表す「ので」では表れないものである。⁴このような真偽判断のモダリティーに関わる語を含みうる表現を以下では「命題」と呼ぶ。「から」節はこの「命題」を取るという点で、「ので」と異なる。

その一方で「から」は(7)のように「ので」と交替可能な場合がある。

- (7) a. 雨が降ったから、運動会は延期された。
b. 雨が降ったので、運動会は延期された。

(7a)の「から」は先ほど見た「ので」の場合と同様に従属節と主節が表す「事態」そのものを結びつけているので、この場合、従属節が表すのは「命題」ではなく「事態」である。

以上のことから「から」節は以下のような2通りの用法があると言える。

- (8) a. [事態を表す節]+から
b. [命題を表す節]+から

このように「から」を「ので」と区別するものは、(8b)のように「命題」を表す節を取る用法があるという点である。

2. 英語の理由節

先に見たように、英語の because 節には(9)のように因果関係を表す用法と根拠・理由の用法、すなわち従属節に「事態」を取る場合と「命題」を取る場合がある。

- (9) a. The fuse blew because we had overloaded the circuit.
b. John will be caught, because he will set off the alarm.

(Sampson 1971: 588)

- (10) a. because + [事態を表す節]
b. because + [命題を表す節]

Sweetser(1990)は because 以外にも、(11)のように理由節を導く since も2つの用法を持つことを指摘している。また筆者が理由節を導く as をアメリカ人のネイティブスピーカーに確認したところ、同様に2種類の用法を持つことが判明した。⁵

- (11) a. Since John wasn't there, we decided to leave a note for him.

(Sweetser 1990: 78)

(His absence caused our decision in the real world.)

- b. Since John isn't here, he has (evidently) gone home.

(ibid.)

(The knowledge of his absence causes my conclusion that he has gone home.)

- (12) a. We decided to leave a note for him, as John wasn't there.
b. He has (evidently) gone home, as John isn't here.

このことから英語の場合、理由を表す接続詞は2つの用法を持ち、日本語の「から」と同じように理由節は「事態」と「命題」を取ること、そして日本語の「ので」や「ために」のような単なる因果関係だけを表す語は、少なくとも一般的な理由を表す語には存在しないことが判明した。

3. 接続(助)詞の比較

3. 1. 共通点と相違点

ここで、1 節、2 節で見た接続(助)詞を従属節のタイプ別にまとめると、(13)のようになる。

- (13) 従属節に「事態」のみを取るもの-----「ので」
従属節に「事態」と「命題」を取りうるもの--「から」, because, since

これまでに見たように従属節の意味特性の点からは(13)に示すように because と since は同じタイプに属しているが、Quirk et al. (1985) は分裂文では because のみが許されるとして、because と since の統語上の相違点を指摘している。

- (14) a. It's because they are always helpful that he likes them.
(Quirk et al. 1985: 1071)
b. *It's since they are always helpful that he likes them. (ibid.)

このことは、since 節は新情報として現れることはないことを示している。この他にも、彼らは疑似分裂文に生じるか、あるいは why 疑問文の答えとして生じるかなどを検討しているが、since 節はいずれの場合にも生じることはなく、since 節を新情報としては扱えない。

- (15) a. The reason he likes them is because they are always helpful.
(Quirk et al. 1985: 1071)
b. *The reason he likes them is since they are always helpful. (ibid.)
(16) a. Why does he like them? Because they are always helpful. (ibid.)
b. Why does he like them? *Since they are always helpful. (ibid.)

日本語の接続助詞も同様に検証してみると「ので」が英語の since と同じ振る舞いをする事が分かる。

- (17) a. トムが彼らを好きなのは、彼らがいつも手伝ってくれるからです。
 b. *トムが彼らを好きなのは、彼らがいつも手伝ってくれるのです。

(17)以外にも疑似分裂文にも「なぜ」疑問文の答えでも since と同様に「ので」は生じない。

- (18) a. なぜあなたは遠足に行かなかったのですか？—*風邪をひいていたのです。
 b. なぜあなたは遠足に行かなかったのですか？—風邪を引いていたからです。

以上の点をまとめると、日本語の接続助詞と英語の接続詞の共通点は(19)のようを表すことができる。

- (19) 新情報として生じるもの-----「から」節、because 節
 新情報として生じないもの-----「ので」節、since 節

次節では、なぜ「ので」節や since 節は新情報として表れないのか、逆に「から」節と because 節はなぜ表れうるのかを考えていく。

3.2. 接続助詞の意味拡大

3.2.1. 「ので」

「ので」のこのような性質はどこから生じたのであろうか。「ので」は比較的新しい語で、頻繁に使われるようになったのは原口(1971)によると明治以降⁶であるが、その語源には諸説あり、一般に準体助詞⁷「の」+格助詞「で」であるといわれている。その諸説⁸も主に「で」の分析が異なるだけで少なくとも「の」に限ってみれば、節を取るという機能⁹などから見て、この「の」を準体助詞「の」に由来するものであると判断することに異論は少ないはずである。また格助詞「で」は(20)のように 原因を表しうるので、「ので」の「で」もこの「で」であると考えるのが一般的であらう。

- (20) 雪で電車が遅れた。

したがって、ここでは「ので」が語源的には 準体助詞「の」+格助詞の「で」と

判断して話を進める。

「ので」を準体助詞「の」＋格助詞の「で」から生じたと想定すると準体助詞「の」の意味が「ので」節にも反映されていると考えることができる。準体助詞の「の」はいわゆる目的節をマークする形式の「の」と同一である。久野(1973)でも述べられているように、「こと」が抽象化された概念をとるのに対し、目的節をマークする「の」は「直接体験される出来事、状態(これは本稿の事態に相当する)」を取る。

- (21) a. 私ハ太郎ガ花子ヲブツノヲ見タ。 (久野 1973: 140)
b. *私ハ太郎ガピアノヲヒクコトヲ聞イタ。 (ibid.)

(21b)は文法的な文である場合には、「聞く」は「伝え聞く」の意味であり、「太郎ガピアノヲヒクコト」は「抽象化された概念」である。

「ので」節が命題を取ることを妨げているのはこの「の」が「事態(出来事、状態)」そのものを表すという性質であると考えられる。(22)のような例では「話者の判断(推量)」を表す「だろう」を含む表現は「ので」の「の」の性質と相いれないから非文法的になってしまう。

- (22) *太郎は遅れてくるだろうので、そろそろ出かけよう。 (益岡 1997: 126)

また格助詞、準体助詞の「の」は連体助詞から派生したものである(大野他(1974)参照)。連体助詞「の」は元々「存在」を示す。

- (23) 須磨の海人

(23)は「須磨にいる漁師」という意味である。この「存在」という意味が準体助詞の中にも残っていると考えれば、「事態」＋「の」は「事態が存在する」ということを表すと考えることができる。文が表す「ある事態」が存在するということはその「事態」は「前提」である。前提は新情報として表れないことから考えると、この「の」を含む「ので」節が新情報として扱われはらずもなく、(17)のような分裂文では「ので」節は表れない。

3.2.2. 「から」節の意味拡大

上の「ので」と異なり、「から」は、むしろ主観的な因果関係を表す。

(24) 一郎は紙を無駄遣いするだろうから、彼には余分は渡さない。

この接続助詞の「から」は格助詞「から」に由来するものであり、その格助詞「から」は元々、「自然の成り行き」を表す名詞であり、そこからまず経路点を表すようになったといわれている(大野他(1974))。

(25) 門から入る。

平安時代になってからは起点、原因などを取るようになったといわれている。この考えに従えば、認知言語学の立場からは(26a)から(26b)へと発達していったと考えられる。

(26) a.



b.



元々、(26a)に示すように経路のうち出発点から経路点を通して目的地までを表していたのに対して、出発点から経路点の移動経路(破線部分の左部分)が考慮に入れられなくなって「経路点」が「起点」になったと考えられる。この起点という概念が「空間」だけでなく「時間」にも応用されて「以来、以後」の意味が生じる。¹⁰

(27) a. (経由) 泥棒は窓から侵入した。

b. (出発点) 私は…水から上がってきた。(夏目漱石『こころ』)

c. (時間) 学生のころから、ずっとそうだった。

(畑正憲『ムツゴロウの少年期』)

さらに「時間の起点」が「原因」を表すようになったのも、2つの「事態」の前後関係を「起点」と「到達点」に見立てて表したものである。接続助詞として機能し始めたのは近世前期からであり、さらには「事態」を取っていたのがさらに「命題」に拡張されたと考えることができる。¹¹「から」の意味拡大は(31)のように表すことができる。

(28) 空間 → 時間 → 事態 → 命題 (判断)

「から」節が「事態」と「命題」の両方を取るものはこの拡大に基づく。「ので」の場合とは異なり、「から」自体に拡大を妨げる要素はない。

もとは「経由点、起点」を表す「から」は「経由点、起点」そのものに焦点を当てるものである。したがって格助詞から生まれた接続助詞「から」は「原因」に焦点を当てるものであり、「から」節は新情報として分裂文に表れうる。

ところで現在「ので」を用いて表す「客観的因果関係」も以前は「から」が使われていた(原口(1971))。かつて起点を表すものが「より」から「から」へ変わっていったのと同じように、明治以降「ので」の伸長により「客観的因果関係」を表す際には「から」の代わりに「ので」を使うのが一般的になり現在に至っている。

3.3. 英語の接続詞の意味変化

OEDによると、because は元々by+cause の前置詞句であり、その後ろに of を伴う名詞や不定詞あるいは that 節が続き、原因や目的を表していた。because がこのような意味を持ったのは、後続する要素に「事態」や「願望」を表す要素を取ったからと考えることができる。「事態」を表す要素を取る場合には「～という事態が原因で」という原因の意味を表すことになり(29a)、「願望」の場合には、because は「～しようとする願望が原因となって」、つまり「～するために」という目的の意味を表すことになる(29b)。¹²

- (29) a. The Holy Ghost was not yet giuen; because that Iesus was not yet glorified. (1611 BIBLE *John* vii. 39: OED)
b. Arithmetike was imagyned by the Phenicians, because to vtter theyr Merchaundyse. (1546 LANGLEY *Pol. Verg. De Invent.* I. X. V. 28a: OED)

その後この前置詞句の用法が接続詞としてのステータスを獲得し、また後続する要素が「事態」や「願望」を表す節だけでなく「命題」に拡張され(30)のような意味を表す節になったと考えることができる。

- (30) John will be caught, because he will set off the alarm. (= (9b))

because が目的と原因の2つの意味を持っていたという点では、日本語の「ため

に」と共通する。¹³ しかし「ために」とは異なり because は従属節に「命題」を取ることで、判断の理由や根拠を表す用法も獲得したので、むしろ「から」に近い性質を持つ。

一方、since は元々「～以来、～してからずっと」という時間関係を表す意味を持つ。この時間関係を示す接続詞 since によって結ばれる文が、双方ともに出来事を表している場合には一般に「時間関係」を表すが、2つのうちどちらかが状態を示していれば、語用論的推論によって因果関係の読みが出てくる。この結果、この意味が語の意味に読み込まれていった(Traugott and König(1991)参照)。さらに、because と同様に「事態」だけではなく「命題」を表す節を取るようになって判断の根拠を表す用法が生まれたと考えることができる。しかし、上で見たように since は because と異なり新情報としては現れない。ここで since の原義を再考してみると、since は元々「～以来」、「～してからずっと」という意味を表し、2つの出来事の時空間関係を表している。すなわち since に導かれる「時」、「出来事」が前提となって、もう一つの出来事が存在することを表している。これは理由を表す接続詞用法の場合でも同じで、since 節は前提となっている。前提となっているものは新情報としては扱われないので、since 節は(32)の場合のように現れることができない。

(32) *It's since they are always helpful that he likes them. (Quirk et al. 1985: 1071)

以上のように、since 節が because 節とは異なり新情報として生じないのは since の原義を反映したものであるということが判明した。

4. 結語

本稿では日本語の接続助詞「ので」と「から」、そして英語の接続詞 because と since を概観し、それらの相違点と共通点を考察した。さらにどのようにして現在の用法を獲得したのか、また統語的振る舞いの差異を見てきた。以下に各接続(助)詞の特徴をまとめておく。

- (33) 「ので」---準体助詞「の」+格助詞「で」から生じた語で、「の」の持つ性質が用法の拡大を妨げ、判断の根拠を表す用法は持たない。また「の」が新情報として生じることを妨げている。
「から」---「起点」を表す格助詞から意味拡大し、接続助詞になった。

「ので」とは異なり、意味拡大を制限する要素もなく判断の根拠を表す用法を持つ。元来「起点」を言及するもので、「から」節は新情報として機能する。

because---「原因」を表す語から生じた語であり、接続詞へと意味拡大し、「原因」を言及する語であるので日本語の「から」と同様に、because 節を新情報として機能する。

since-----原義から語用論的推論により原因・理由を表すようになったが、because 節とは異なり、新情報として機能はしないという点で日本語の「ので」に似ている。これは since が元来 2 つの事態の時間関係を表す語であり、since 節は前提を表すからである。

以上の、日本語と英語の理由を表す接続(助)詞の用法の拡大や統語的振る舞いの違いには各語の原義が大きく関わっていることが判明した。

注

1. コンマは解釈に影響を及ぼさない。
2. 「ために」は客観的な因果関係を表す点が特徴的である。「ために」はある個別の事態を原因として、別の事態を説明する際に使われる。
 - (i) 雪が激しく降ったために新幹線が止まった。
 - (ii) 時間があまりなかったために結論が出なかった。
 - (iii) 当時は、あまり女子学生がいなかったために、女子トイレが1つしかなかった。これらの例文から分かるように「ために」は「ある事態」を原因として「別の事態」が生じることを表す際に用いられる。例えば、(i)で言えば、「雪が激しく降った」という事態と「新幹線が止まった」という事態を結びつけて因果関係を表している。
3. 句読点は解釈に影響を及ぼさない。
4. 「ために」も現れない。
5. これだけでなく、理由の for や順接を表す so, therefore などでも同じような用法の拡大が見られる。
6. 「ので」は近世前期に出現しているが、一般的ではなかった。
7. 準体助詞を形式名詞と分析する場合もある。しかし、いずれにしても同じものを言及しているので、本稿では準体助詞とする。

8. 準体助詞「の」+断定の助動詞「だ」の連用形だとする説などがある。
9. 節を取る他の例として知覚動詞の補文標識の準体助詞「の」がある。

(i) 私は犯人が逃げるのを見た。

久野(1973)では「ノ」は直接知覚される「出来事(本稿の事態にあたる)」を表すとして指摘している。(i)のような知覚動詞構文の補文はまさにこれに当たる。

10. 「空間」を表すものが「時間」に応用されるのは珍しいことではない。

(i) 長い間、短い期間 (山梨 1995: 49)

この「長い」「短い」といった形容詞はもともと空間を記述する表現であるが(i)のように時間の領域に拡張されている。

11. 「起点」を表す場合は連用形接続で、「因果関係」を表す接続助詞では終止形接続で、接続に 関しては変化が生じている。
12. 現在では用いられない用法である。
13. 「ため」は元来(・)のように「目的・目標」を表すものを取っていた。

(i) 海外旅行をするためにアルバイトをしている。

「目的・目標」とはそもそも「ある『事態』が現実のものになるようにという願望」を表しているものである。「ために」節は「願望」を表す語句だけでなく、平安時代に「(生じた)ある事態(事実)」を表す語句にも広がったために、目的を表す「ために」節が「原因」の意味を持つようになった。

参考文献

- 原口裕. 1971. 「ノデ」の定着」『静岡女子大学研究紀要』4.
- Hengeveld, K. 1995. The Internal Structure of Adverbial Clauses. In B. Devriendt, L. Goosseds, J. van der Auwera. (eds.). *Complex structures*. Berlin ; New York: Mouton de Gruyter.
- 久野 . 1973. 『日本文法研究』 東京:大修館書店.
- 益岡隆志. 1997. 『複文』 東京:くろしお出版.
- 益岡隆志, 田窪行則 .1992. 『基礎日本語文法』 東京:くろしお出版.
- Murray, James. A.H. et al. 1933. *The Oxford English Dictionary [OED]*. Oxford: Clarendon Press.
- 永野賢.1952. 「「から」と「ので」とはどう違うか」『国語と国文学』29-5.
- 中野景介. 1997. 「知覚動詞の意味拡大について」『近代英語研究』13:37-50.
- 大野晋他. 1974. 『岩波古語辞典』 東京:岩波書店.
- Quirk, R. et al. 1985. *A Comprehensive Grammar of the English Language*. London: NewYork: Longman.

甲南英文学会規約

第1条 名称 本会は、甲南英文学会と称し、事務局は、甲南大学文学部英語英米文学科に置く。

第2条 目的 本会は、会員のイギリス文学・アメリカ文学・英語学の研究を促進し、会員間の親睦を計ることをその目的とする。

第3条 事業 本会は、その目的を達成するために次の事業を行う。

1. 研究発表会および講演会
2. 機関誌『甲南英文学』の発行
3. 役員会が必要としたその他の事業

第4条 組織 本会は、つぎの会員を以て組織する。

1. 一般会員

- イ. 甲南大学大学院人文科学研究科（英語英米文学専攻）の修士課程の在籍者、学位取得者、および博士課程・博士後期課程の在籍者、学位取得者または単位修得者
- ロ. 甲南大学大学院人文科学研究科（英語英米文学専攻）および甲南大学文学部英語英米文学科の専任教員
- ハ. 上記イ、ロ以外の者で、本会の会員の推薦により、役員会の承認を受けた者

2. 名誉会員 甲南大学大学院人文科学研究科（英文学専攻、英語英米文学専攻）を担当して、退職した者

3. 賛助会員

第5条 役員 本会に次の役員を置く。会長1名、副会長1名、評議員若干名、会計2名、会計監査2名、大会準備委員長1名、編集委員長1名、幹事2名

2. 役員の任期は、それぞれ2年とし、重任は妨げない。
3. 会長、副会長は、役員会の推薦を経て、総会の承認によってこれを決定する。
4. 評議員は、第4条第1項イ、ロによって定められた会員の互選によってこれを選出する。
5. 会計、会計監査、大会準備委員長、編集委員長、幹事は、会長の推薦を経て、総会の承認によってこれを決定する。
6. 会長は、本会を代表し、会務を統括する。
7. 副会長は、会長を補佐し、会長に事故ある場合、会長の職務を代行

する。

8. 評議員は、会員の意志を代表する。
9. 会計は、本会の財務を執行する。
10. 会計監査は、財務執行状況を監査する。
11. 大会準備委員長は、大会準備委員会を代表する。
12. 編集委員長は、編集委員会を代表する。
13. 幹事は、本会の会務を執行する。

第6条 会計 会計年度は4月1日から翌年3月31日までとする。なお、会計報告は、総会の承認を得るものとする。

2. 会費は、一般会員について年間6,000円とする。

第7条 総会 総会は、少なくとも年1回これを開催し、本会の重要事項を協議、決定する。

2. 総会は、一般会員の過半数を以て成立し、その決議には出席者の過半数の賛成を要する。
3. 規約の改定は、総会出席者の2/3以上の賛成に基づき、承認される。

第8条 役員会 第5条第1項に定められた役員で構成し、本会の運営を円滑にするために協議する。

第9条 大会準備委員会 第3条第1項に定められた事業を企画し実施する。

2. 大会準備委員は、大会準備委員長の推薦を経て会長がこれを委嘱する。定員は3名とする。

第10条 編集委員会 第3条第2項に定められた事業を企画し実施する。

2. 編集委員は、編集委員長の推薦を経て会長がこれを委嘱する。定員は、イギリス文学・アメリカ文学・英語学各2名とする。編集委員長は、特別に専門委員を委嘱することができる。

第11条 顧問 本会に顧問を置くことができる。

本規約は、昭和58年12月9日より実施する。

この規約は、昭和62年5月31日に改訂。

この規約は、平成7年7月1日に改訂。

この規約は、平成10年7月4日に改訂。

『甲南英文学』投稿規定

1. 投稿論文は未発表のものに限る。ただし、口頭で発表したものは、その旨明記してあればこの限りでない。
2. 論文は3部(コピー可)をフロッピーディスクと共に提出し、和文、英文いずれの論文にも英文のシノプシスを添付する。ただし、シノプシスはA4判タイプ用紙65ストローク×15行以内とする。
3. 長さは次の通りとする。
 - イ. 和文: ワープロ(40字×20行)でA4判15枚程度
 - ロ. 英文: ワープロ(65ストローク×25行)でA4判20枚程度
4. 書式上の注意
 - イ. 注は原稿の末尾に付ける。
 - ロ. 引用文には、原則として、訳文はつけない。
 - ハ. 人名、地名、書名等は、少なくとも初出の個所で原語名を書くことを原則とする。
 - ニ. その他については、イギリス文学、アメリカ文学の場合は、*MLA Handbook*, 5th ed. (New York: MLA, 1999)(『MLA 英語論文の手引き』第4版、北星堂、1998参照)に、英語学の場合は、*Linguistic Inquiry style sheet (Linguistic Inquiry, vol.24)*に従うものとする。
5. 校正は、初校に限り、執筆者が行うこととするが、この際の訂正加筆は必ず植字上の誤りに関するもののみとし、内容に関する訂正は認めない。
6. 締切は11月30日とする。

甲南英文学会研究発表規定

1. 発表者は、甲南英文学会の会員であること。
2. 発表希望者は、発表要旨をワープロで1200字（英文の場合は、500語）程度にまとめて、3部（コピー可）提出すること。
3. 詮衡および研究発表の割りふりは、大会準備委員会が行い、詮衡結果は、ただちに応募者に通知する。
4. 発表時間は、一人30分以内（質疑応答は10分）とする。

甲 南 英 文 学

平成11年7月10日 印刷

平成11年7月17日 発行

編集兼発行者

No. 14

—非 売 品—

甲 南 英 文 学 会

〒658-8501

神戸市東灘区岡本8-9-1

甲南大学文学部英語英米文学科気付
