

二つの短編小説におけるジョージ・エリオットの試み ——「引き上げられたヴェール」と「兄ジェイコブ」——

天 野 み ゆ き

On Some Attempts in George Eliot's Two Short Stories:
"The Lifted Veil" and "Brother Jacob"

Miyuki AMANO

Abstract

This paper examines the themes and techniques of George Eliot's two short stories, "The Lifted Veil" and "Brother Jacob." Neither of them has been so much valued as her other works since their publication, but it is significant to analyze their features in relation to her novels, considering the fact that Eliot thought of her works as belonging to "successive mental phases," and wished them to be published in the order in which they were written. In "The Lifted Veil," Eliot presents man's intense hatred and his corresponding sense of guilt in a story with a similar setting and characters to those of Mary Shelley's *Frankenstein*. This story is the forerunner of *Daniel Deronda* not only in its theme but also in its technique of using a picture as a psychological correlative. The other story, "Brother Jacob," is closely related to *Romola* in characterization and plot. The use of such images as beautiful lozenges and corruption contributes to the irony of the story. Eliot, rather on impulse, wrote both of these short stories while she was planning a long novel, and we find in them important themes and imagery which were to be developed in her later novels.

George Eliot の作品の中に等閑視されてきた二つの短編小説 "The Lifted Veil" と "Brother Jacob" がある。前者は1859年、最初の長編小説 *Adam Bede* (1859) と *The Mill on the Floss* (1860) の間に、後者は1860年、つまり『フロス河の水車場』の出版後、そして *Silas Marner* (1861) の前に書かれたものである。「引き上げられたヴェール」は1859年7月に *Blackwood's Magazine* に掲載されたが、出版者 John Blackwood は雑誌掲載に際してエリオットの名前を載せることを拒否した¹⁾。また、「兄ジェイコブ」についてエリオットは1860年9月27日の日記にイタリアから戻って "Mr David Faux, Confectioner" という "a slight tale" を書いたこと、そして

George Henry Lewes がそれを出版に値すると考えていたことを記しているが²⁾、実際にこの作品が初めて出版されたのは、George Smith が1864年に「兄ジェイコブ」と改題して *Cornhill Magazine* に掲載した時だった³⁾。1866年12月21日、ブラックウッドは挿絵入りの廉価版出版のためにエリオットのそれまでの全ての小説の著作権に対して1000ポンド支払うことを申し出た時、この廉価版の出版に二つの短編小説を含めるつもりがないことを明言している。この二編の「痛ましいほどの明るさの欠如 (a painful want of light)」のせいであった⁴⁾。このような出版事情に加えて、今日に至るまでこれらの作品に対する評価は概して低い。確かに、この二つの短編小説はエリオットの他の作品に比べると優れているとは言えないかもしれない。だが、エリオット自身が自分の作品を「連続する精神的段階 (successive mental phases)」に属するものとみなして、執筆順に出版されることを望んだ点を考えると、Beryl Gray が指摘するように、他の作品との関連で再考する意義を認めることができるだろう⁵⁾。本稿では、この二つの短編小説でエリオットが試みたテーマと技法の特徴を他の小説との関連において明らかにしたい。

まず、「引き上げられたヴェール」について検討しよう。この作品の顕著な特徴は主人公 Latimer が一人称形式で語る回想録であること、そしてそのゴシック的要素、及び Mary Shelley の *Frankenstein* (1818) との類似性である。将来の出来事を予見し、人の心を見抜く、いわゆる千里眼を持ったラティマーが死の一月前に書き始めるこの回想録は、彼がその超能力故に経験した、そして最後の瞬間まで経験することを余儀なくされる恐怖と苦悩、惨めさに満ちており、逃れることのできない恐怖こそゴシック小説の主要テーマだとした Mario Praz の定義に当てはまる⁶⁾。また、Geneva, Vienna, Prague という異国の地を舞台に繰り上げられる悲惨な運命の予言と事件、妻の秘められた殺意とその露頭、そして人体実験といった出来事もこの作品をゴシック小説の伝統に結びつける。『フランケンシュタイン』との類似性について、Rosemary Ashton は「引き上げられたヴェール」が人体実験を道徳的懐疑の対象として描いている点で『フランケンシュタイン』及び Robert Louis Stevenson の *Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) と問題を共有すること、また時期的にも両作品の間に執筆されたことを文学史上の興味深い出来事として指摘している⁷⁾。また、Susan Gubar は Mary Wollstonecraft、メアリー・シェリーや Brontë 姉妹によって築かれた “female gothic” の伝統における自分の位置をエリオットが意識していたことの例証として、「引き上げられたヴェール」と『フランケンシュタイン』の舞台や人物の設定の類似性に着目し、エリオットがメアリー・シェリーに負っていることを自ら表明していると主張する⁸⁾。

では、エリオットは『フランケンシュタイン』と類似した設定を用いて何を表現しようとしたのだろうか。それを理解するためにもう少し厳密にこの両作品を比較してみよう。グーパー

は「引き上げられたヴェール」のラティマーと『フランケンシュタイン』の登場人物たちの類似性について次のように主張する：

Latimer resembles Victor Frankenstein, [Robert] Walton, and the monster in his definition of himself as a student of scientific origins who has been “plentifully crammed with the mechanical powers, the elementary bodies, and the phenomena of electricity and magnetism.”⁹⁾
(下線筆者、以下同様)

しかし、科学に対する態度はラティマーとヴィクターとはむしろ正反対な立場である。上記引用文において、ゲーバーが自ら引用している「引き上げられたヴェール」の“crammed”という言葉が示唆するように、ラティマーにとって科学的知識は無理やり詰め込まれたものである。ヴィクターもラティマーも自然の荘厳さと美しさに対する感受性を持つが、ヴィクターは自然を眺めながらその「原因 (causes)」¹⁰⁾を探ることに喜びを覚え、「自然界の秘密 (the physical secret)」(37)を解明したいという科学への情熱に駆られる。しかし、一方ラティマーは自然と科学について次のように考える。

... my tutor was assuring me that “an improved man, as distinguished from an ignorant one, was a man who knew the reason why water ran down-hill.” I had no desire to be this improved man; I was glad of the running water; I could watch it and listen to it gurgling among the pebbles, and bathing the bright green water-plants, by the hour together. I did not want to know why it ran; I had perfect confidence that there were good reasons for what was so very beautiful.¹¹⁾

ここでラティマーの教師が言うところの「立派な人物」とはヴィクターのような人間であり、ラティマーはそうした人間になることを拒否している。彼はヴィクターと違って自然の美しさの原因を究明するのではなく、それを存在するままに受け入れようとするのである。ラティマーにとって、科学的教育は現実的な利益のみを追求する父親に強いられたものでしかなかった。ラティマーと Charles Meunier の関係は、ヴィクターとその親友 Henry Clerval との関係に一見酷似している。例えば、ラティマーたちもヴィクターたちも、アルプスあるいは他の地方の山々を歩き回って自然への共感を分かち合う。また、ムーニエもクラヴァルも友の秘密に対して敏感でありながら告白を無理強いしない思いやりを持つ。そして、ムーニエとヴィクターは共に科学に対する情熱を抱いている。だが、この二組の友情が大きく異なる点は、ヴィクター

とクラヴァルの友情が将来への希望を共有することから育ったのに対して、ラティマーとムーニェの友情は疎外された者同士の孤独感を出発点としていることである。

このようにエリオットは当時広く流布していた『フランケンシュタイン』の設定を用いながら、しかし微妙にずらすことで私たち読者をラティマーの心の内奥へと導いてゆく。鋭い感受性を持つラティマーは母親の死後、愛情を渴望しながら得ることができず、やがて「執拗な透視力」によってまるで「顕微鏡で見えるように (by a microscopic vision)」(19) 周囲の人々の思考を見通し、彼らの表面的な優しさの背後に潜む軽薄さや利己心に絶えず苦しめられるようになる。特に、彼の「病的な意識」(21) は兄 Alfred への憎悪と嫉妬に占められる：“I was perpetually exasperated with the petty promptings of his conceit and his love of patronage, with his self-complacent belief in Bertha Grant’s passion for him, with his half-pitying contempt for me...” (21). ここには兄に対して自分は “fragile, nervous, ineffectual self” (20) でしかないと考えるラティマーが、嫉妬故に兄の態度を「顕微鏡で見えるように」正確にというよりは、むしろ彼の欠点を実際以上に拡大し、彼への憎しみを深めていく様子が窺える。ラティマーは自分の無力さを知るからこそ Bertha への想いを自分の内に秘め、はげ口のない彼の欲望は兄への憎悪へと変化していくのである。

兄の事故死によってラティマーはバーサを獲得するが、結婚した二人の間に存在するのは憎しみと恐怖だけである。バーサはラティマーを自分の「奴隷」にして思い通りに支配できるという期待に反し、自分が「無力 (powerless)」(49) であることを悟る。そして、彼を憎むと同時に恐れて、彼女の「恐怖 (terror)」は「抵抗 (defiance)」(51) へと変わってゆく。彼らは互いに抱く憎悪を決して口にすることなく “polite and irrevocable alienation” (56) のうちに生き、それだからこそ彼らの心の中で憎悪と恐怖は際限なく増殖していくのだ。7年間の結婚生活をラティマーは “So much misery — so slow and hideous a growth of hatred and sin...” (52) と述べ、彼の心に巣食った “a worship of devils” (55) を読者に告白する。このように沈黙のうちに限りなく膨れ上がる憎悪の激しさとそれに対する恐怖、そして罪の意識をエリオットは訴えようとしているのではないだろうか。それはラティマーがバーサの殺意を知った時に一層明らかになる。

ムーニェの人体実験によって一時的に甦った Mrs Archer がバーサのラティマーに対する殺意を暴いた時、ラティマーは次のような思いを抱く：

The wretched woman’s [Mrs Archer’s] heart-strings had been set to hatred and vengeance; the spirit of life had swept the chords for an instant, and was gone again for ever. Great God! Is this what it is to live again ... [sic] to wake up with our unstilld thirst upon us, with

our unuttered curses rising to our lips, with our muscles ready to act out their half-committed sins? (65)

ここでアーチャーの憎しみの強さに驚愕するラティマーの意識は“our”という語の繰り返しを示すように、バーサの抱く憎しみ、そして彼自身が抱いている憎しみへと移っていく。「癒されぬ激しい渴望」が「口には出されぬ呪い」に変わり、さらには「半ば実行しかけた罪」となるのを経験したのは、他ならぬ彼自身であった。ここでもラティマーの意識の中で「口には出されなかった呪いの言葉」が「半ば実行しかけた罪」として、つまり憎悪が罪として表現されている点が重要である。ここでのラティマーの思いは『フランケンシュタイン』に見出される科学に対する道徳的懐疑だと解釈することも可能だが、それ以上に、人間の抱き得る憎悪の激しさとそれに対する罪の意識という問題を提示しているように思われる。ヴィクターが怪物の創造に対して抱く罪の意識と苦悩は何よりも科学に対する懐疑を提示するが、ラティマーの場合は人間性への恐怖を訴えるのである。

この憎悪と罪の問題はエリオットが最後の小説 *Daniel Deronda* において、Gwendolen の Grandcourt に対する殺意をめぐってより複雑なものとして提示する問題である。グランドコートとの結婚によって他人の権利を奪い取ったというグウェンドレンの罪の意識と改心を願う善への意志は、彼の暴君的な支配力もたらす屈辱と憎悪によって無残に砕かれ、さらに憎悪と罪の意識が倍加するという悪循環に陥り、やがて殺意へと変容する。しかし、グランドコートが溺死した時、Deronda は “I did kill him [Grandcourt] in my thoughts.”¹²⁾ と告白したグウェンドレンに「罪」という言葉が果たしてどれだけ適用可能なのか、という問題に直面するのである (761-62)。

次に、「引き上げられたヴェール」においてエリオットがラティマーとバーサの心理を効果的に提示する技法として用いる“veil”のイメージと絵画的イメージを考察したい。“veil”にはいくつかの意味が付与されている。透視力を持つはずのラティマーがバーサに惹かれた第一の理由は唯一彼女の心が見通せないからだと言うが、実際は彼女の本性に気がついている。彼女が彼自身の愛するドイツロマン派抒情詩を軽蔑し、“enthusiasm for the great and good” (22) を持たない女性だとわかっているにもかかわらず、なお彼の心を捕えるのは、彼がもう一つの理由として挙げる “that subtle physical attraction” (23) のためである。彼はこのような観察だけでなく、予言的ヴィジョンによって自分と彼女の将来の姿を見る。それは自分の妻となり、彼に憎しみを抱いているバーサであるが、彼はこのヴィジョンの意味を何よりも彼女が自分のものになる点に認め、“a wild hell-braving joy” (30) を覚える。過去を振り返って彼自身が当時の気持ちを “the madness of the human heart under the influence of its immediate desires” (30) だったと分析す

るように、彼は欲望に支配された人間の狂気に達していたのである。真実が見えていてもそれを認めようとせず、自ら真実を覆い隠す“veil”によってラティマーは破滅への道を進んでいったと言えるだろう。

だが、この真実を覆い隠す“veil”はラティマーにとって生きていく上で必要なものでもあった。というのも、バーサの本性と憎悪を認識した時、ラティマーは彼女を愛していると錯覚していたことを懐かしみながら (43)、次のように感じるからである：“So absolute is our soul’s need of something hidden and uncertain for the maintenance of that doubt and hope and effort...” (43).

また、“veil”はラティマーにとって自己を他者から守る手段であるが、その結果彼はいつそう自己を孤独の内に閉じ込めることになる。少年時代の友人ムーニェに再会した時、ラティマーは異常だと思われることを恐れて、自分の透視力の秘密と悩みを打ち明けたいという気持ちを押し殺してしまう：“The horror I had of again breaking in on the privacy of another soul, made me, by an irrational instinct, draw the shroud of concealment more closely around my own...” (58–59)。“shroud”という言葉が示唆するように、かつて孤独感を分かち合い、今も愛情を示す友に対してさえ“veil”を下ろしてしまうことはラティマーにとってまさに精神的「死」を意味するのである。

そして、すでに見たように、この物語の最後でバーサの殺意が明らかになった時に、ラティマーが最も強く意識するのは彼自身の憎悪と罪の意識である。この時“veil”がついに「引き上げられた」わけだが、その“veil”はバーサと彼を隔てていたもの、あるいはバーサの心を覆っていたものというより、彼自身が自分の心を覆っていたものと言えるだろう。

では、もう一つの注目すべき技法である絵画的イメージを見てみよう。ラティマーを強く引きつける「ジョルジョーネの残酷な目をした女性の肖像画 (Giorgione’s picture of the cruel-eyed woman)」(28) が彼の鋭い感受性とバーサに惹かれる心理、そして物語の展開を予示する機能を果たしている。Lucrezia Borgia に似ているとされる (28) この絵は次のようにラティマーを引きつける。

I had stood long alone before it, fascinated by the terrible reality of that cunning, relentless face, till I felt a strange poisoned sensation, as if I had long been inhaling a fatal odour, and was just beginning to be conscious of its effects. (28)

この絵は次のように表現されるバーサのイメージと重なり合うことによって、バーサの本性の象徴となり、さらに彼がどうしようもなくバーサに惹かれる心理と、その危険性を示唆する：

“...Bertha, my wife — with cruel eyes, with green jewels and green leaves on her white ball-dress; every hateful thought within her present to me...” (29); “the green serpent with the diamond eyes” (29).

また、ここでバーサに与えられている「緑」のイメージにも注目したい。彼女は絶えず「緑」と結びつけられるのである。ラティマーと初めてあった時も緑の帽子をかぶっているし、結婚式のドレスにも緑の葉模様がある。緑は嫉妬の象徴でもある¹³⁾。バーサに付与されたこの「緑」は実はラティマー自身の嫉妬の象徴と言えるのではないだろうか。バーサはラティマーの兄に対する嫉妬が勝ち取ったものなのである。エリオットはこのように絵や絵に対する態度によって登場人物の資質を表したり、物語の展開を予示する。例えば、『フロス河の水車場』では Maggie が強く反応する五枚の絵となり¹⁴⁾、さらに後の作品でもこの技法が発展的に用いられることになる。

さらに、「引き上げられたヴェール」には『ダニエル・デロンダ』で再び用いられるイメージが見出されることも興味深い。ラティマーがジュネーヴ湖に一人でボートを漕ぎ出し、Rousseau のように「ボートの中で横になり、ボートの流れるにまかせる」(9) 姿は『フランケンシュタイン』のヴィクターを想起させるが (88), 『ダニエル・デロンダ』においてデロンダはテムズ河に一人ボートを漕ぎ出して瞑想にふけるのを心の慰めとし、自分の意識と自然との交換性に思いをはせる (229)。また、バーサに与えられた“green serpent”のイメージもグウェンドレンに付与されている (40)。

さて、1873年2月、かつては「引き上げられたヴェール」を出版することを拒否した出版者ブラックウッドがそれを新しいシリーズで再出版する許可を求めた時、今度はエリオットがためらい、この作品についての考えを次のように手紙で述べている：“I care for the idea which it embodies and which justifies its painfulness.... There are many things in it which I would willingly say over again, and I shall never put them in any other form.”¹⁵⁾ このエリオット自身の言葉が示唆するように、この短編には彼女が後の小説でも述べたいと思っている考えが幾つも含まれているのであろう。ラティマーが鋭い感受性故に環境との違和感に苦しみ、愛情を求めながらも得ることができないという挫折感によって悪魔的な復讐心を抱いていく過程は、『フロス河の水車場』のマギーと Phillip の経験が到達したかも知れないもう一つの可能性である。マギーもフィリップもその鋭い感受性故に疎外感と満たされることのない愛情への欲求に苦しむが、彼らは最後まで自分の信念に忠実であろうとし、人間に対する信頼を失わない。エリオットはこの短編と長編において、同じような状況下における人物の変化の可能性を、互いに逆の方向から、すなわち人間性に対する悲観的立場と肯定的立場から探っているのだ。

エリオットは後期の作品になるにつれて登場人物の芸術的資質と道徳的資質を結びつける傾

向が強くなるが、ラティマーとフィリップは芸術的資質を有するだけでなく、共にその女性性が強調される点でも重要である。ラティマーは自分を“fragile, nervous, ineffectual self”及び“a sort of half-womanish, half-ghostly beauty” (20) だと評価して男性的な兄との対照性を強調する。一方、『フロス河の水車場』のフィリップは足が不自由で病弱なために弱者の立場、つまり社会的な力を認められない女性と同じ立場に留まることを余儀なくされる。そして‘feminine sensibility’を持つ彼がマギーの葛藤を最も理解し得るのである。この男性の内に見出される女性性はエリオットの最後の小説『ダニエル・デロンダ』において新しい人間像としてのデロンダやモーデカイに発展させられるものである¹⁶⁾。デロンダに見出される「精神的均衡 (mental balance)」(367) について語り手は次のように述べる：“[Deronda] was moved by an affectionateness such as we are apt to call feminine, disposing him to yield in ordinary details, while he had a certain inflexibility of judgment, an independence of opinion, held to be rightfully masculine” (367). また、モーデカイの女性的な情愛を強調すること、あるいはデロンダとモーデカイの男性同士の関係に母と息子のイメージないしは恋人同士のイメージを与えることで、エリオットはイデオロギーに定義された性を超える人間像と人間関係への志向を示すのである。

では、次に「兄ジェイコブ」を検討しよう。ベリル・グレイはまずこの作品を『フロス河の水車場』との関連で考察し、エリオットが深い共感をもって描いた『フロス河の水車場』のマギーと決別するために、マギーとは異なる David という登場人物を創造する必要性があったと分析している。そして、マギーが格闘した無慈悲な力、すなわちその地域の人々の偏狭な精神を“playfully”に扱うことによって『フロス河の水車場』とその感情的破滅を遠ざけようとしたのだと主張する。また、グレイは「兄ジェイコブ」と『サイラス・マーナー』の関係を重視し、後者が前者に負っていること、そして共通項として“the great Nemesis”というテーマがあることを指摘する¹⁷⁾。確かに、後で述べるように「兄ジェイコブ」における偏狭な精神の扱い方にはアイロニーと共に時にユーモアさえ感じられるので、エリオットがマギーの悲劇との決別を試みたというグレイの推察は理解できる。だが、“Nemesis”はこの二作品の共通点というより過去と現在、そして未来の連続性を信じるエリオットの全作品に共通する考え方だと言える。また、後の作品との関係を考えるなら、デイヴィッドを発展させたと思われる人物、Tito Melmaが登場する*Romola* (1863) との関係も重要であろう。

さて、エリオットが日記で「兄ジェイコブ」の執筆に言及しているのは、先に述べたように1860年9月27日だが、すでに同年8月28日付のブラックウッド宛の手紙で Florence を舞台とする歴史小説の構想と共に、“another English story”をそれ以前に書くつもりであると述べている¹⁸⁾。そして11月28日の日記で『サイラス・マーナー』の物語が彼女と構想中の別の小説『ロモラ』

の間に「割り込んでくる (thrust itself)」と記している¹⁹⁾。このような経緯を考えると、彼女が『ロモラ』を構想中に意識した“another English story”は『サイラス・マーナー』よりもむしろ「兄ジェイコブ」だったと推察できるので、このことから「兄ジェイコブ」と『ロモラ』の関係を考察してみる必要があるのではないか。

「兄ジェイコブ」のデイヴィッドと『ロモラ』のティートを比較してみよう。二人は肉親のものを盗むこと、自分の物語を捏造すること、肉親を認めることを拒否すること、そして野望達成の目前で挫折する点で共通している。デイヴィッドは母親の所持金を盗んで Jamaica に行くが、結局菓子作りの才能しかないことを悟ってイギリスに戻り、Edward Freely という偽名で Grimworth に菓子屋を開いて、その町の“a person of influence”²⁰⁾となる。彼は人々の気を引き、自分の存在感を示すために、西インド諸島での生活について様々な物語を作り上げる。彼は人々からさらに認められたいという野望達成の仕上げとして名誉ある地位を確保するために、経済的には落ちぶれているが代々の有力者である Palfrey 家の娘 Penny との結婚を目論む。しかし、そこに Jacob が現れてデイヴィッドの嘘がばれ、町にいられなくなってしまうのである。一方、ティートも養父 Baldassarre の宝石を横領して自分の出世のために使い、自分の過去については言葉巧みに嘘で固める。デイヴィッドが娘ペニー獲得のための第一歩として、まず彼女の両親に取り入ったように、ロモラとの結婚に際してティートは彼女の父親の後を継ぐふりをして認められようとする。デイヴィッドにとってペニーの家柄が彼女の美しさ以上に重要だったように、ティートにとってもロモラの家柄が重要なのである。また、デイヴィッドが突然店に現れたジェイコブを兄だと認めるのを拒否したように、ティートもバルダサツレと再会した時に彼を知人としてさえ認めない。そしてティートはスパイ行為によって出世階段をまさに登りつめんとした時に正体がばれて殺されてしまうのである。

デイヴィッドとティートに見られる計算高さや臆病さの共存にも注目したい。デイヴィッドは臆病であるが故にジェイコブを恐れ、憎んでいる。道徳心よりも「不愉快 (unpleasant)」であるか否かで物事を判断し、不愉快なことを避けようとする快樂主義的傾向も二人の共通点である。デイヴィッドは最初母親の所持金を盗んでも母親が訴えないから盗みにはならないと考えたが (5)、ジェイコブに目撃されたことで次のように考えを改める：

David had made up his mind not to steal any more, even from people who were fond of him: it was an unpleasant way of making your fortune in a world where you were likely to be surprised in the act by brothers. Such alarms did not agree with David's constitution, and he had felt so much nausea this evening that no doubt his liver was affected. Besides, he would have been greatly hurt not to be thought well of in the world.... (13)

このように、デイヴィッドは道徳心からではなく、単に感覚的、身体的不快感を避けるため、そして自分の評判が傷つかないようにするために二度と盗みをしない決心をするのである。

ティートもひたすら不愉快なことを避けて自分の快樂を追求する。バルダサッレが奴隷に売られてしまったことを知った時、息子としての義務を果たすべきだと感じる一方で、ティートは次のように考えることで義務の遂行を回避するのである：“What ...was the end of all life, but to extract the utmost sum of pleasure? And was not his own blooming life a promise of incomparably more pleasure, not for himself only, but for others, than the withered wintry life of a man...”²¹⁾

このように人物創造とプロットの展開に見られる共通点から「兄ジェイコブ」と『ロモラ』の関連性を考えることができるが、その上で「兄ジェイコブ」と『サイラス・マーナー』を比較すると、デイヴィッドとサイラスの対照性がより明確になるだろう。同じように金銭に執着していても、デイヴィッドと違ってサイラスは信じていた友の裏切りによって愛情を人間に向けることができなくなり、次のようにその代償として金銭を慈しんでいる：

He began to think it [the money] was conscious of him ... and he would on no account have exchanged those coins, which had become his familiars, for other coins with unknown faces. He handled them, he counted them, till their form and colour were like the satisfaction of a thirst to him....²²⁾

サイラスにとって自分の貨幣はまさに「親友」であり、彼の愛情への「渴き」を癒してくれる存在なのである。エリオットは同じような金銭への執着の背後に隠された、対照的な動機や原因を探っているわけで、ここには絶えず物事の両面、あるいは両極端を考えようとする彼女の姿勢を窺うことができる。

さらに、「兄ジェイコブ」でも「引き上げられたヴェール」と同様、印象的なイメージが物語の主題の提示に効果をあげている点を指摘したい。その一つは美しい色の飴 (lozenges) である。デイヴィッドは盗んだ母親の所持金を穴に隠そうとしているところに突然知恵遅れの兄、ジェイコブが現れた時、彼の注意をそらすために“yellow lozenges” (7) を与える。その飴はジェイコブを完全に魅了する：

... he [Jacob] took one lozenge, by way of test, and sucked it as if he had been a philosopher; then, in as great an ecstasy as its new and complex savour as Caliban at the taste of Trinculo's wine, chuckled and stroked this suddenly beneficent brother, and held out his hand for more.

(8)

このように飴の味覚を初めて経験したことは、ジェイコブにとってこれまで冷淡だったデイヴィッドが突如として「情け深い弟」へと変身したことを意味する。デイヴィッドのジェイコブに対する嫌悪と恐怖にもかかわらず、これ以後ジェイコブにとってデイヴィッドは“a sort of sweet-tasted fetish” (10), “his sweet-flavored brother” (14) となるのである。そして、ジェイコブが母親の金貨に気づくと、デイヴィッドは今度は金貨を埋めるとそれが飴に変わるというトリックをやってみせてジェイコブをごまかすことに成功する。飴はジェイコブの無邪気さの象徴であると同時に、デイヴィッドの狡猾さと欲望の象徴だと言えらる。

デイヴィッドが菓子屋を開店した時、その色彩の美しさが語り手によって次のように描写される。

It certainly made a blaze of light and colour, almost as if a rainbow had suddenly descended into the market-place, when, one fine morning, the shutters were taken down from the new shop, and the two windows displayed their decorations. On one side, there were the variegated tints of collared and marbled meats ... and on the other, there was a predominance of the more delicate hues of pink, and white, and yellow, and buff, in the abundant lozenges, candies, sweet biscuits and icings.... (20)

そして、この「虹」のような輝きを持つ店とお菓子が子供たちの心を強く惹きつけば惹きつけるほど、その美しさの背後に隠されたデイヴィッドの貪欲さが浮き彫りになるのである。ジェイコブと同様、子供たちは美しいお菓子里に夢中になり、「食べ物をもたらす時の小鳥」(21) さながらに店の前に群がるが、デイヴィッドは彼らに対してさえ徹底した商売を行う。“[T]he desire for sweets and pastry must only be satisfied in a direct ratio with the power of paying for them.” (21) という信念を貫き、幼い子供が半ペニー硬貨を持ってきたら、それに見合った正確な、だがわずかな分量しか与えない。彼には気前のよさなど全くないのだが、彼自身は自分のことを「正直」で「心優しい」(22) と自慢するのである。

このように、美しいお菓子、とりわけジェイコブが追い求める飴は無邪気さや憧れとの連想を生じる一方で、デイヴィッドの狡猾さと貪欲さ、及び立身出世への欲望を象徴するものとなっている。そして、デイヴィッドの野望は彼自身がジェイコブに与えた飴が原因となって挫折するのである。飴のイメージはそれが生み出すアイロニーによって、デイヴィッドを罰する“Nemesis”という主題の提示に効果をもたらしている。

もう一つの顕著なイメージは、デイヴィッドがグリムワースの町で人気と地位を獲得していく過程を描く際に用いられる「墮落」のイメージである。デザートは自家製であるべきだと考

える保守的かつ排他的な町で主婦たちがデイヴィッドのお菓子を買うようになる過程を、語り手は“the gradual corruption of Grimworth manners from their primitive simplicity” (22-23) として描く。最初にデイヴィッドのお菓子の「誘惑 (temptation)」(23) に屈した獣医の妻について、まず語り手は次のように批判する：“I fear she had been rather over-educated for her station in life, for she knew by heart many passages in ‘Lalla Rookh,’ the ‘Corsair,’ and the ‘Siege of Corinth,’ which had given her a distaste for domestic occupations...” (23). ここで女性の教育を家事の妨げになるものとして示す語り手は、一見、保守的な人々の考え方に同意しているかのようである。この獣医の妻はミンスパイを焼くのに失敗した時、まず一度だけデイヴィッドの店で買う決心をし、次に夫には秘密にしておくことにし、さらにその秘密を友人に打ち明けることで強気になる、という三段階の「墮落の過程 (a downward course)」(24) を辿る。その後は「『他の人たち』も同じことをやっている」(24) という感覚が、この墮落を伝染病のように一挙に人々の間に広めてしまう：

The infection spread; soon there was a party or clique in Grimworth on the side of ‘buying at Freely’s;’ and many husbands, kept for some time in the dark on this point, innocently swallowed at two mouthfuls a tart ... and as innocently encouraged a fatal disingenuousness in the partners of their bosoms by praising the pastry.... Every housewife who had once ‘bought at Freely’s’ felt a secret joy when she detected a similar perversion in her neighbour’s practice, and soon only two or three old-fashioned mistresses of families held out in the protest against the growing demoralisation.... (24-25)

ここでは墮落を示す言葉と“innocently”（知らないで、無邪気に）という言葉の対照が一種のアイロニーとユーモアを生み出している。事情を知らない夫の味覚に対する素朴な喜びが町の墮落を促進したのだ。語り手は保守的な立場に立つふりをしながら、偏狭な精神を持つ人々を揶揄している。

最終的にデイヴィッドが町を離れることで一種の伝染病だったこの墮落は癒されるわけだが、伝染病に冒される被害者として描き出されているこの町の人々の偏狭さも、デイヴィッドのエゴイズムと同様エリオットの批判の対象になっていることは見逃せない。この精神の偏狭さはデイヴィッドが西インド諸島に行く決心をするきっかけとなる Inkle と Yarico の物語についてのデイヴィッドの解釈によっても表現されている²³⁾。イギリス人の商人インクルがアメリカで自分の命を救ってくれた原住民の娘、ヤリコーを Barbados で奴隷に売ろうとする物語を読んだ時、デイヴィッドはむしろ原住民に惹かれたインクルに同情し、西インド諸島に行けば白人だとい

うだけで尊敬されて成功できると考えるのである。イギリス人の精神の偏狭さは、エリオットの作品の中でしだいにその深刻さを増していく問題である。

以上、エリオットの二つの短編小説を『フランケンシュタイン』を含む他の作品との関連において考察してきたが、これらの短編はいずれも彼女が別の長編小説の構想を考案中でありながら、それ以前に書きたかったもの、あるいは衝動的に書かずにはいられなかったものである。それだけに彼女が後の作品で発展させていくテーマと技法が凝縮された形で現れていると言えるのではないだろうか。

注

- 1) Gordon S. Haight, ed., *The George Eliot Letters*, vol. III (New Haven: Yale UP, 1954–78) 83, 112. 以下 *Letters* と略記し、巻数とページ数を記す。
- 2) J. W. Cross, *George Eliot's Life as Related in Her Letters and Journals*, vol. II (Edinburgh: William Blackwood and Sons, 1885) 274.
- 3) Rosemary Ashton, *George Eliot: A Life* (London: Hamish Hamilton, 1996) 245.
- 4) Ashton 288. *Letters*, IV, 322.
- 5) *Letters*, III, 382–83. Beryl Gray, afterward, *Brother Jacob*, by George Eliot (1878; London: Virago, 1989) 65.
- 6) Mario Praz, introduction, *Three Gothic Novels*, ed. by Peter Fairclough (Harmondsworth: Penguin, 1974) 20. Quoted in Maurice Hindle, *Mary Shelley: Frankenstein or the Modern Prometheus*, Penguin Critical Studies (Harmondsworth: Penguin, 1994) 17.
- 7) Ashton 219.
- 8) Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979; New Haven: Yale UP, 1984) 455–57.
- 9) Gilbert and Gubar 455.
- 10) Mary Shelley, *Frankenstien or the Modern Prometheus* (1818; Harmondsworth: Penguin, 1992) 36. 以下、この作品からの引用文は末尾にページ数を記す。
- 11) George Eliot, *The Lifted Veil* (1878; Harmondsworth: Penguin, 1985) 7–8. 以下、この作品からの引用文は末尾にページ数を記す。
- 12) George Eliot, *Daniel Deronda* (1876; Harmondsworth: Penguin, 1987) 760.
- 13) アト・ド・フリース『イメージ・シンボル事典』(1984; 大修館, 1996) 298.
- 14) 詳細は Miyuki Amano, “The Use of Pictures in *The Mill on the Floss*,” *Phoenix* 36 (広島大学文学研究科大学院生英文学会, 1991) : 65–84.
- 15) *Letters*, V, 379–380.
- 16) 天野みゆき『「ダニエル・デロンダ」における新しい人間像——二枚の馬の絵をめぐる——』『英語青年』(研究社) 1998年12月号, 20–22.
- 17) Beryl Gray, afterward, *Brother Jacob*, by George Eliot 64–67.
- 18) *Letters*, III, 339.
- 19) Cross, vol. II, 280–81.
- 20) George Eliot, *Brother Jacob* (1878; London: Virago, 1989) 28. 以下、この作品からの引用文は末尾にページ数を記す。

- 21) George Eliot, *Romola* (1863; Harmondsworth: Penguin, 1986) 167.
- 22) George Eliot, *Silas Marner: The Weaver of Raveloe* (1861; Harmondsworth: Penguin, 1985) 68.
- 23) この物語の内容とそのヴァージョンについては Beryl Gray, afterward, *Brother Jacob*, by George Eliot 69–71.