

## ジョージ・エリオットの作品における 19世紀小説と絵画の関り\*

天 野 み ゆ き

George Eliot's Response to  
Nineteenth-Century Painting  
in *Felix Holt*

Miyuki AMANO

### Abstract

This paper examines how George Eliot in *Felix Holt* employs techniques which she learned from the narrative and portrait paintings which were very popular in the nineteenth century. She presents crucial scenes in such a way that we feel we are looking at narrative paintings. She also gives important roles to portraitures in order to develop the themes of the novel. While she creates for us a visualization of her themes, she also explores the possibility of verbal expression. We find that she shares the Pre-Raphaelite impulse to control the meaning of an artistic work, though her efforts to control the meaning in her work sometimes create the possibility of different interpretations from her own intention. She, however, does manage to control the meaning in her writing by means of positive redefinition of such key words as "subjection" and "illusion."

### I

18世紀において「美 (the Beautiful)」、「崇高 (the Sublime)」、「絵画美 (the Picturesque)」として定式化し、力を得た視覚的美学は、19世紀に入ってさらに加速度的に社会に浸透し、19世紀は、ウォルター・ペイター (Walter Pater) の言葉を借りれば、「西欧文化のうちで最も

---

\* 本稿は、平成6年度文部省科学研究費（奨励研究（A）、No. 06710298）を受けた研究の成果の一部である。

視覚的な時代」になったのである。<sup>1)</sup> このような時代の趨勢の中で、ヴィクトリア朝の小説と絵画が非常に緊密な関係を持つようになったのは、むしろ当然のことであろう。ジョージ・エリオット (George Eliot)、ディケンズ (Dickens)、サッカレー (Thackeray) らは、挿絵、絵画への言及、絵画的な情景描写を積極的に彼らの小説に取り入れた。その一方で、小説は絵画に多大な影響を与え、物語絵 (narrative painting) の発達を促した。<sup>2)</sup> “narrative” という言葉が示すとおり、絵画においても物語を「語る」ことが重要になったのである。<sup>3)</sup> 動物画家ランドシア (Edwin Landseer) の作品の多くはウォルター・スコット (Walter Scott) の小説から直接影響を受けており、実際にスコットの小説の場面を描いたものもある。<sup>4)</sup> 彼の『老羊飼いの喪主』(*The Old Shepherd's Chief Mourner*, 1837) は、ラスキン (Ruskin) によって「この上なく明確で表現力のある言葉」に満ちていると賞賛された。<sup>5)</sup> また、ラファエル前派 (the Pre-Raphaelites) の一人、バーン＝ジョーンズ (Sir Edward Burne-Jones) は、1855年、サッカレーの『ニューカム家の人々』(*The Newcomes*, 1855) についてのエッセイのなかで、絵画が「語る」物語を読みとることの重要性と、読むに値する物語を語る絵画を創造することの必要性を訴えた：

When shall we learn to read a picture as we do a poem, to find some story from it, some little atom of human interest that may feed our heart within, lest the outer influences of the day crush them from good thoughts? When will men look for these things and the artist satisfy them? (下線は筆者、以下同様)<sup>6)</sup>

また、ウィリアム・リッチモンド (Sir William Richmond, R.A.) は、やはりラファエル前派のミレー (John Everett Millais) をその小説家的資質ゆえに賞賛している：

While he was a poet he was also a novelist; people interested him more than things....  
He was a great story-teller; his Art is extremely dramatic; he arrived at the roots of

- 
- 1) 野田研一「〈完全な視覚〉を求めて」江河徹編著『〈身体〉のイメージ——イギリス文学からの試み』(ミネルヴァ書房, 1991年) 112-129ページ; 高山宏『目の中の劇場: アリス狩り\*\*』(青土社, 1995年) 71-153ページ。
  - 2) Peter Conrad, *The Victorian Treasure-House* (London: Collins, 1973) 10.
  - 3) これは18世紀の Hogarth の伝統を受け継ぐものである。詳細は Conrad 45-65.
  - 4) Kenneth Bendiner, *An Introduction to Victorian Painting* (New Haven: Yale UP, 1985) 9, 149.
  - 5) Bendiner 22.
  - 6) Quoted in Conrad 56.

the sentiment that was prompting the actors of his drama with whom he became, as a great novelist does, intimately acquainted. Millais's literary sympathies were with Scott, Thackeray and Dickens, and lastly Louis Stevenson. He loved anecdote and story as well as the literary embodiment of character.<sup>7)</sup>

批評家が画家に小説家の資質、すなわち人間の奥深くにある「感情 (sentiment)」の「劇的な (dramatic)」表現を実現する技量を求めただけでなく、ミレー自身も同時代の小説家たちに共感を覚え、「語る」ことに強い関心を抱いていた。先のバーン＝ジョーンズの言葉も示しているように、小説家たちが絵画から学んだのと同様、画家たちも小説から学ぼうとしていたのである。

実際、1848年に活動を開始したラファエル前派の画家たちは、キーツ (Keats) やテニソン (Tennyson) の詩、シェイクスピア (Shakespeare) の作品など、多くの文学テキストの解釈を絵画に表現し、詩人でもあったダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ (Dante Gabriel Rossetti) を先頭に文学の領域にも進出した。彼らはロマン派的衝動から出発し、やがてより写実的な方法論、および同時代の社会問題の検討へとその活動の重点を移していくが、<sup>8)</sup> この変化は小説にも同様に見られるものである。激動する社会の中で、小説と絵画は相互影響のもとに新しい芸術様式を模索していたと言えるであろう。

ジョージ・エリオットは、とりわけ小説と絵画の関りに関心をもち、それを作品における一つのテーマとして提示し続けた作家である。彼女の初期の作品『アダム・ビード』(*Adam Bede*, 1859) の語り手は、「同胞のうちのはるかに多くの人々の運命である単調で素朴な生活を忠実に描くこれらの絵 (these faithful pictures of a monotonous homely existence)」,<sup>9)</sup> つまり17世紀のオランダ風俗画を、そのテーマとリアリズムにおいて模範とすることを宣言する。そして、後期の作品『ミドルマーチ』(*Middlemarch*, 1871-72) では、ウィル・ラディスロウ (Will Ladislaw) が画家のナウマン (Naumann) に向かって絵画に対する小説の優位性を主張する：「結局、君の絵だって塑像だってくだらないものだ。(……) 言葉のほうがすぐれた表現手段だ (Language is a finer medium.)。言葉のほうが豊かなイメージを与えるし、そのイメージは漠然としているからなおさらよいのだ。」<sup>10)</sup> 言葉が生み出す「豊かなイメージ」ゆえに小説が絵画に優ると主張するに至ったエリオットにとって、常に「見ること」と「語るこ

7) Quoted in Conrad 56.

8) Timothy Hilton, *The Pre-Raphaelites* (1970; London: Thames and Hudson, 1989) 84.

9) George Eliot, *Adam Bede* (1859; Harmondsworth: Penguin, 1986) 223.

10) George Eliot, *Middlemarch: A Study of Provincial Life* (1871-72; Harmondsworth: Penguin, 1986) 222.

と」は切り離すことのできないものであった。彼女は絵画から効果的な語りの技法をとりいれつつ、表現手段としての言語の可能性を追求したのである。本稿では、このような観点から、彼女の作品群における『急進主義者フィーリックス・ホルト』(*Felix Holt, the Radical*, 1866) (以下『フィーリックス・ホルト』と略記)の重要性について考察したい。この作品は『ミドルマーチ』のすぐ前の小説であるが、財産相続に関する法律を中心に展開する複雑なプロットなどのために、従来あまり高く評価されてこなかった。<sup>11)</sup>しかし、小説と絵画の関連と、彼女の後期の作品への発展という点から見ると、この作品には興味深いものがある。彼女はヴィクトリア朝の絵画とその受容、そしてその変化に敏感に反応し、言語の可能性と解釈の問題を追求することによって、彼女の他のどの作品よりも、小説と絵画の関連性というテーマを前面におしだしているのである。

## II

エリオットがヴィクトリア朝の絵画に敏感に反応していることは、まず第一に、物語絵や団欒図 (conversation piece)、あるいは問題図 (problem picture) を思わせる登場人物の提示に表れている。プロット上の重要な場面において、トランサム夫人 (Mrs Transome)、フィーリックス、エスタ (Esther) を、我々読者はまるでこれらの絵を見ているかのように見るのである。

人生における唯一の希望であったハロルド (Harold) が戻ってきたにもかかわらず自分の期待通りにならない現実に対するトランサム夫人の失望感と孤独は、第8章において、穏やかな団欒図の構図に入りきれぬ彼女の姿によって描き出される：

She was standing on the broad gravel in the afternoon; the long shadows lay on the grass; the light seemed the more glorious because of the reddened and golden trees. The gardeners were busy at their pleasant work; the newly-turned soil gave out an agreeable fragrance; and little Harry was playing with Nimrod round old Mr Transome, who sat placidly on a low garden-chair. The scene would have made a charming picture of English domestic life, and the handsome, majestic, grey-haired woman (obviously grandmamma) would have been especially admired. But the artist would have

11) Lynda Mugglestone, introduction, *Felix Holt, the Radical* by George Eliot (1866; Harmondsworth: Penguin, 1995) x.

felt it requisite to turn her face towards her husband and little grandson, and to have given her an elderly amiability of expression which would have divided remark with his exquisite rendering of her Indian shawl. Mrs Transome's face was turned the other way, and for this reason she only heard an approaching step, and did not see whose it was; yet startled her: it was not quick enough to be her son's step, and besides, Harold was away at Duffield. It was Mr Jermyn's.<sup>12)</sup>

美しい自然と楽しげに働く人々を背景に、トランサム氏のまわりで孫のハリーと犬がたわむれ、美しく威厳に満ちたトランサム夫人がたたずむこの場面は、一見すると確かに「イギリスの家庭生活を描く魅力的な絵」に「なったであろう」ものである。ただし、「画家 (the artist)」は、トランサム夫人の顔を夫と孫の方に向け、「年配の夫人のもつ穏やかな表情」を彼女に与えなければならない。ここで語り手は平和な団欒図を描こうとする画家の視線を通して、彼が必要とする修正に言及することにより、団欒図の構図を問題図の構図として提示している。問題図とは、絵画の中のヒントから見る者がその絵に隠されている物語を想像するものであり、19世紀後半のイギリスで流行した。<sup>13)</sup> 読者は、問題図を読みとるように、家族から視線をそらしているトランサム夫人の美しい姿のうちに隠された彼女の苦悩の深さを読みとることを期待されるのだ。“The scene would have made a charming picture”という言葉は、画家の視点から述べられているものであるが、この場面のすぐ前のパラグラフにおいてトランサム夫人の心情を表現する、次のような“if”を連ねた文と結びつくことによって、一層彼女の思い通りにはならない過酷な現実と、彼女の苦しみを強調する：“If Harold had shown the least care to have her stay in the room with him – if he had really cared for her opinion – if he had been what she had dreamed ... if all the past could be dissolved...” (p. 199). 彼女が心の中で繰り返すこの言葉に集約されているように、彼女の苦悩は愛されぬこと、存在を認められぬこと、消し去りたい過去ゆえのものなのである。また、こんなにも彼女の心を占めるハロルドのこの場における不在が、ウィットマイヤー (Witemeyer) が指摘するように、彼女の不義と彼が私生子であることを示唆する。<sup>14)</sup> そして、トランサム夫人がジャーミン (Jermyn)

12) George Eliot, *Felix Holt, the Radical* (1866; Harmondsworth: Penguin, 1988) 199. 以下、この作品からの引用はこの版により、括弧内にページ数を示す。引用文の訳は『急進主義者フィーリクス・ホルト』(上)(下) 富田成子訳 (日本教育センター, 1991, 1994年) を参考にした。

13) Bendiner 11. ベンディナーは、ランドシアの1830年代の作品に、すでに問題図を予想させる語りの装置 (narrative device) が見られることも指摘している。

14) Hugh Witemeyer, *George Eliot and the Visual Arts* (New Haven: Yale UP, 1979) 122.

の姿を見なくとも足音を聞くだけで彼だと気づくことも、彼らの関係についてのヒントである。さらに、団欒図に加わるべきハロルドではなく、ジャーミンが構図の中に入りこんでくることは、ジャーミンの存在によって脅かされるトランサム家の人々の運命を予示するとともに、続く第9章のトランサム夫人とジャーミンが二人きりで話す場面への効果的な導入となっている。

第9章において、「家庭生活を描く魅力的な絵」になったであろう場面からともに抜け出して歩いていくトランサム夫人とジャーミンの姿も、絵になる要素を保持している。ジャーミンは帽子を脱いだまま後ろ手に持ち、「空気がとてもさわやかで心地よかったので」(p. 200)、トランサム夫人はベールをかぶっているだけである。人目のないところでたたずむ二人の姿も一枚の絵になり得るものだ：“They walked for a little while in silence till they were out of sight, under tall trees, and treading noiselessly on fallen leaves” (p. 200). 大きな木が彼らを隠すように、彼らは過去についてはっきりとは言及しない。しかし、実際に彼らが交す言葉はトランサム夫人の心を傷つけ、彼女にハロルドに対してだけではなく、ジャーミンに対しても無力であることを思い知らせるのである。だが、彼女は自分自身にも他者に対しても、過去の過ち、つまり己の「墮落」を認めることを拒絶する：“[S]he could not endure that the degradation she inwardly felt should ever become visible or audible in acts or words of her own – should ever be reflected in any word or look of his” (p. 201). そして、ジャーミンに対して激しい憎しみを感じながらも、彼女は「静かなふるえんばかりの口調で (in a gentle and almost tremulous voice)」(p. 203) 彼に腕を貸してくれるよう頼む。トランサム夫人にとって、苦悩と憎悪が大きければ大きいほど、それを隠して美しい外見を保つことだけが彼女の救いなのである。この場面でも、絵に描かれるような二人——木陰にたたずみ言葉を交す親しげな二人——の姿はその裏に隠されているトランサム夫人の苦悩と孤独を強調するのである。

フィーリックスとエスタの愛情が育つ過程も、物語絵を提示するかのようになり、しかも、トランサム夫人とジャーミンの関係との対照を明確にするように示される。第27章において、出生の秘密を知らされた日の午後、ひとり居間で沈んでいるエスタを、フィーリックスが戸外に連れ出す。お互いに相手に対する気持ちをはっきりと表現できないまま、人生の生き方について語る二人の会話の前に挿入される情景描写が、彼らの将来を暗示する：“It was one of those pleasant November afternoons – pleasant in the wide country – when the sunshine is on the clinging brown leaves of the young oaks, and the last yellow leaves of the elms flutter down in the fresh but not eager breeze” (p. 358). 11月の午後、紅葉した榆の最後の木の葉が散りゆくさまは、晩秋の老いを感じさせる。しかし、広々とした田園、樫の若木にふりそそ

ぐ陽光、さわやかなそよ風は、いずれもその解放性、明るさ、新鮮さによって、フィーリックスとエスタの未熟さとともに、来たるべき冬―試練―を越えて成長してゆく彼らの可能性を示唆している。

そして、彼らの成長の可能性は同じイメージを用いた物語絵によって再び強調される。しかも、この物語絵は、先に見た物語絵――第9章の大木の陰にたたずむトランサム夫人とジャーミン――を思い出させる。彼らの動きを描写する文が酷似しているのだ。二つの場面を比べてみよう。

They [Mrs Transome and Jermyn] walked for a little while in silence till they were out of sight, under tall trees, and treading noiselessly on fallen leaves. (p. 200)

Esther did not speak, and there was silence between them [Esther and Felix] for a minute or two, till they passed through a gate into a plantation where there was no large timber, but only thin-stemmed trees and underwood, so that the sunlight fell on the mossy spaces which lay open here and there (p. 362)

トランサム夫人とジャーミンも、フィーリックスとエスタもそれぞれの場所に行き着くまで、己の思いを胸に秘めて黙ったままである。だが、二組の男女が選ぶ場所の対照、つまり、「大木」と「若木」の対照、そして、人目のない、大木の下という閉ざされた空間と、陽光がふりそそぐ開かれた空間（“spaces which lay open”）との対照が、<sup>15)</sup> 彼らの関係とその運命を暗示する。大木の陰という閉ざされた空間が、トランサム夫人とジャーミンのすでに愛情の冷めた発展性のない関係、しかも秘密にされねばならない関係を象徴するのに対して、若木と、陽光がふりそそぐ空間は、フィーリックスとエスタのそれぞれの成長だけでなく、彼らの関係の発展をも予示しているのだ。トランサム夫人が過去の罪に囚われ、他者から愛されぬ孤独に苦しむのに対して、エスタは自らトランサム・コート（Transome Court）の相続権を放棄し、フィーリックスとともに生きること、貧しくとも愛情のある人生を選択する。対照的な二枚の物語絵のごとく描き出される場面は、物語の中で離れていても結びつき、トランサム夫人とエスタが体现する女性の生き方というテーマを視覚化するのである。

15) これらの場所の対照性に注目している批評家に Peter Coveney がいるが、彼は陽光のイメージの重要性をこの時点におけるフィーリックスとエスタの関係に結びつけるにとどまっている。Peter Coveney, introduction, *Felix Holt, the Radical* by George Eliot (1866; Harmondsworth: Penguin, 1988) 60–61.

トランサム夫人とエスタが体現する女性の生き方というテーマの提示において、エリオットはハロルドとトランサム夫人の肖像画にも重要な機能をもたせている。肖像画は19世紀において大衆に非常に人気があったものである。コストのかからぬ再生技術の普及や大衆雑誌の広告などを通して、19世紀半ばまでに版画市場が上流階級から中流、下層階級へと移行し、それに伴って肖像画の人気が急増した。1859年の『ブラックウッド・エディンバラ・マガジン』(*Blackwood's Edinburgh Magazine*)が、その年の王立美術院 (the Royal Academy) の展覧会に「虚栄心, 富, 単なる身分の証」である「紳士淑女の肖像画」が氾濫し、それまでにないほど王立美術院に商店の様相を与えていると批判したほどである。<sup>16)</sup> このように上流階級の虚栄心や富という社会的連想を有する肖像画をハロルドとトランサム夫人について用いることは、彼らの人間性と彼らが住む世界を表現するのに有効な手段である。彼らの若き日の肖像画が、それとは異なる現在の彼らを強調することによって皮肉的な機能を果たしていることはすでに指摘されてきたが、<sup>17)</sup> これらの絵が読者に読む行為における「見ること＝洞察すること」を意識させる機能を果たしていることに注目したい。

まず物語の初め (第1章), トランサム夫人は自分の部屋にかけてある少年時代のハロルドの肖像画の前にすわって、15年ぶりに戻ってくる彼を待ちわびている:

... there hang a picture of a youthful face which bore a strong resemblance to her own: a beardless but masculine face, with rich brown hair hanging low on the forehead, and undulating beside each cheek down to the loose white cravat.... Her consciousness was absorbed by memories and prospects, and ... she sat motionless with folded arms, involuntarily from time to time turning towards the portrait close by her, and as often, when its young brown eyes met hers, turning away again with self-checking resolution. (pp. 87-88)

トランサム夫人の意識を「思い出」と「期待」で満たすハロルドの肖像画は、彼女の過去と、現在、未来を結びつける。ハロルドは彼女の希望であり、彼女が「知らず知らずのうちに (involuntarily)」肖像画に目をやりながらも「自らを制するようにきっぱりと」目をそむけるのは、ハロルドが変わってしまっているのではという不安と過剰な期待を抑えるためだ。また、

16) Gerard Curtis, "Dickens in the Visual Market." *Literature in the Marketplace: Nineteenth-Century British Publishing & Reading Practices*, eds. John O. Jordan and Robert L. Patten (Cambridge: Cambridge UP, 1995) 230-233.

17) Witemeyer 60-61; Coveney 47-49.



「彼女にそっくり」のハロルドは彼女の希望であると同時に、彼女の過去、希望に満ちていた若き日の彼女自身の象徴でもあり、彼女が肖像画を見ている行為は、彼女が自分の過去と対峙することを意味する。ここで「その若々しい褐色の瞳が彼女の瞳と出会ったとき」という表現によって、肖像画に描かれている者の視線が強調されていることに注意したい。この肖像画が象徴する過去は絶えず彼女を見つめており、彼女は決して己の過去から逃れられないのだ。この過去と現在、未来の連続性こそエリオットの作品の根底をなす思想であり、彼女はそれを視線の強調によって提示しているのである。

トランサム夫人がハロルドの肖像画を見るこの場面の描写を、次のような彼女の部屋の中の様子から始めることにより、エリオットはまるで一枚の絵を見るかのように読者の視線を巧みに導いてゆく。

There was a great deal of tarnished gilding and dinginess on the walls and furniture of this smaller room, but the pictures above the bookcases were all of a cheerful kind: portraits in pastel of pearly-skinned ladies with hair-powder; blue ribbons, and low-bodices; a splendid portrait in oils of a Transome in the gorgeous dress of the Restoration; another of a Transome in his boyhood, with his hand on the neck of a small pony; and a large Flemish battle-piece, where war seemed only a picturesque blue-and-red accident in a vast sunny expanse of plain and sky. (p. 87)

金箔のさびついた、薄汚れた部屋の壁や家具と、そこに飾られた数枚の絵の明るさ、豪華さとの対照が、トランサム夫人の不幸な状況を示唆する。これらの絵を形容する「気をひきたてるような (cheerful)」という言葉は皮肉な意味合いを帯び、特に、戦争を「青と赤の織りなす絵のように美しい (picturesque) 災い」のごとく思わせる戦争画への言及が、美しい外観とそこに隠された現実とのギャップに対する我々の注意を喚起する。このように部屋全体の様子を眺めた後、我々の視線は再びハロルドの肖像画、彼の表情、そしてトランサム夫人の書き物机の上に置かれた出納簿、戸棚の上の薬、刺繍道具を入れた籠、刺繍の手本用の本、トーリー党の機関誌『ノース・ロームシャー・ヘラルド』(*the North Loamshire Herald*) へと向けられる。刺繍道具は上流階級の女性の生活を象徴するものだが、<sup>18)</sup> 出納簿がトランサム夫人が女

18) 後にエスタがトランサム・コートに滞在することになった時、所領管理をハロルドに譲ったトランサム夫人はたいいてい刺繍をしながらエスタと話をする。語り手は「一針一針刺して、自分にも人にもさして必要ではないものを完成させる」刺繍は、当時の「家柄は立派でも不幸せな多くの女性にとってこの上ない慰めだった」(p. 176) とコメントする。

性ながら家長として働いていることを、機関誌が彼女の政治への関心とその立場を示唆する。部屋全体から部分へ、部分のひとつである肖像画を見つめる登場人物と、彼女にとっての視線の重要性へと我々の視線を導くことによって、エリオットは我々読者に読む行為における「見ること」を意識させるのである。

この作品におけるもう一枚の重要な肖像画、トランサム夫人の若き日の肖像画もハロルドの肖像画と同じように導入され、同様の機能を果たしている。トランサム夫人の若き日の肖像画を見ることによって自分の過去と対峙するのは、ジャーミンである。彼は、不法にトランサム家の所領管理を行った彼に対して訴訟を起こそうとするハロルドの動向を探るためにトランサム夫人を訪ねたとき（第42章）、この肖像画を見る：

It was a charming little room in its refurbished condition: it had two pretty inlaid cabinets, great china vases with contents that sent forth odours of paradise, groups of flowers in oval frames on the walls, and Mrs Transome's own portrait in the evening costume of 1800, with a garden in the background. That brilliant young woman looked smilingly down on Mr Jermyn as he passed in front of the fire; and at present hers was the only gaze in the room. He could not help meeting the gaze as he waited, holding his hat behind him – could not help seeing many memories lit up by it; but the strong bent of his mind was to go on arguing each memory into a claim, and to see in the regard others had for him a merit of his own. (p. 513)

ここでも、我々の視線はまず部屋全体に向けられる。女性を飾りものとししか考えないハロルドによって所領管理に関することを禁じられたトランサム夫人の部屋からは、出納簿もトーリー党の機関誌も消えている。金箔のさびた家具は象眼細工を施した美しい飾り棚にとって代わられている。改造され、花瓶に生けられた花が「樂園を思わせる芳香」を放つ小部屋は、エスタが夢見ていた、幸福な女性の住む部屋そのものである。<sup>19)</sup> 我々は、トランサム夫人の部屋の変化によって彼女の生活の変化を知るのだ。そして、次に我々は肖像画のトランサム夫人の視線にとらえられるジャーミンを見る。少年時代のハロルドの肖像画がトランサム夫人の過去をも象徴しているように、トランサム夫人の肖像画も、描かれている彼女の過去だけでなく、ジャーミン自身の過去をも象徴している。部屋の中で彼を見つめる「唯一のまなざし」に対して、彼

19) この場面に先立つ第38章において詳細な絵画的描写によって示される、エスタが密かに想像する「小さなユートピア (her little private Utopia)」(p. 473) にも、花と美人画が存在する。大きな鏡も両者に共通して存在するものである。

は否応なしにそれを見つめかえし、過去と対峙せざるを得ないのである。ここでも “looked,” “the only gaze,” “meeting the gaze” などの言葉によって過去のまなざしを強調することにより、ジャーミンにとっては忘れ去りたい過去が彼を執拗に追う様子が描き出されている。そして、彼は「他の者たち」、すなわち彼の過去を知らず、彼を有能な弁護士だと考える者たちの彼に対する “regard”（尊敬、まなざし）の中においてあくまでも自分を正当化しようとする。楽園さながらの部屋に住むトランサム夫人は、実際にはハロルドからもジャーミンからも否定された存在なのである。ジャーミンは、トランサム夫人と関った彼自身の過去における罪と責任を否定することによって彼女の存在を否定するのだ。

この場面は、他の場面と呼応することによって、さらにその意味を強調する。第34章において絵画的な描写により「非常に望ましい家」(p. 436) として提示される屋敷の中のトランサム夫人は、「新しい背景 (a fresh background)」(p. 437) の中の肖像画さながらである。しかし、それを見つめるハロルドの視線は、決して彼女の心を見通すことはない: “And if, in spite of this [a fresh background], she did not seem happy, Harold either did not observe it, or kindly ignored it as the necessary frailty of elderly women whose lives have had too much of dulness and privation” (p. 437). また、第39章において自分の醜い姿を確認しようと部屋の大きな鏡の前にすわりながら、鏡に映る姿ではなく、過去を見つめるトランサム夫人は、まるで「長く陽光にさらされて、色あせ、ひからびて白くなった像」(p. 485) である。過去を否定しようとし、実際に思い出すことを強いられるまでは忘れかけているジャーミンとは異なり、トランサム夫人は絶えず過去に囚われているのである。これらトランサム夫人の姿は、彼女の若き日の肖像画との対比によって、ハロルドとジャーミンの両者に否定された存在である彼女の孤独と苦悩へと我々の視線を導くのだ。

一方、エスタはトランサム夫人の肖像画から彼女自身の将来を予見する。彼女はひとり肖像画を見つめながら、そこに隠されている現実を認識するのである（第49章）：

Pretty as this room was, she did not like it. Mrs Transome's full-length portrait, being the only picture there, urged itself too strongly on her attention: the youthful brilliancy it represented saddened Esther by its inevitable association with what she daily saw ... - a joyless, embittered age.... [T]his daily presence of elderly dissatisfaction amidst such outward things as she had always thought must greatly help to satisfy, awaked, not merely vague questioning emotion, but strong determining thought.... ‘I think I am getting that power Felix wished me to have: I shall soon see strong visions,’ she said to herself, with a melancholy smile flitting across her face, as she

put out the wax lights that she might get rid of the oppressive urgency of walls and upholstery and that portrait smiling with deluded brightness, unwitting of the future. (pp. 585-86)

先のジャーミンがトランサム夫人の肖像画を見つめる場面から、我々は彼女の部屋がエスタの夢見ていたものであることを知っている。エスタにとってトランサム夫人の肖像画は、彼女が憧れる貴婦人の生活の象徴である。だが、彼女はハロルドやジャーミンと違って、トランサム夫人の苦悩を見抜き、同情している。そして、肖像画の中の「輝くばかりの若々しい美しさ」と、現在のトランサム夫人に見出される「喜びのない苦々しい老い」の対照によって、物質的条件だけが満たされるトランサム家の相続人という地位を得た場合の自分の将来を想像する。フィーリックスが彼女に望んだ“strong visions”とは、「最良の自己を失わないために未来を思い描く力 (a vision of the future)」(p. 366) である。この力を持てることを予感しながら、「将来を予見できず、欺かれたものの輝きを放ちつつ微笑む」トランサム夫人の肖像画が「耐え難い執拗さで迫ってくる (oppressive urgency)」のを払いのけるためにろうそくを消す行為は、相続人としての権利を放棄するという彼女の最終的な決断を予示する。と同時に、彼女とトランサム夫人の生き方の決定的な違い、つまり、彼女の過去と現在、未来の連続性に対する認識を強調する。

このように、エリオットはヴィクトリア朝において広く大衆に浸透していた物語絵と肖像画を用いて、トランサム夫人とエスタの生き方というテーマを提示している。物語絵を思わせる絵画的描写や象徴的機能を担った肖像画がそのテーマを視覚化するとともに、読者に読む行為における「見ること」、すなわち表面から隠されたものまでも洞察することの重要性を意識させる。我々は、まるで一枚の絵のヴァリエーションを見るかのように、トランサム夫人の孤独と苦悩、彼女の存在を否定するハロルドとジャーミン、自らの人生を選択するエスタを見るのだ。また、ここでとりあげた場面は、その類似性や対照性によって互いの意味を強調する。物語全体の構成から見ると、これらの場面はプロット上はあまり登場しないトランサム夫人<sup>20)</sup>の心理を表現するとともに、彼女の物語とエスタの物語の対照性を提示しつつ、それらを結びつける機能を果たしている点でも重要である。そして、二人の女性の生き方というテーマを視覚化し、読む行為における「見ること」を強調する、このことによってエリオットはもう一つの重要なテーマ、「見ること」と「語ること」というテーマの提示を同時に行っているのである。

20) トランサム夫人は第9章におけるジャーミンとの場面の後に姿を消し、第34章まで登場しない。Fred C. Thomson, “*Felix Holt as Classic Tragedy*,” *NCF* 16 (1961) 51.

肖像画を用いて登場人物の人間性を描き出す技法は、エリオットが最初の作品『牧師館物語』(*Scenes of Clerical Life*, 1858) から用いながら、『フロス河の水車場』(*The Mill on the Floss*, 1860) と『ロモラ』(*Romola*, 1863) を経て発展させたものである。当初は人物を肖像画のごとく詳細に描写したり、ある肖像画にたとえたりするといった比較的単純な技法であったが、『フロス河の水車場』では、マギー・タリヴァー (Maggie Tulliver) が強い反応を示す5枚の絵が、彼女の性質だけでなく、人間の道徳的成長、個人と社会の対立、感受性と道徳的資質との関係などの主要テーマの導入するとともに、物語の展開も予示している。<sup>21)</sup>『ロモラ』では、画家ピエロ・ディ・コジモ (Piero di Cosimo) が描いた数枚の絵 (ティート (Tito) とロモラの肖像画を含む) が、ティートとロモラの人間性や彼らの関係の象徴であり、予言であると同時に、彼らに対して魔術的な支配力さえもつものとなっている。<sup>22)</sup> 我々が『フィークス・ホルト』において見出すのは、これらの技法をさらに発展させたものであると言えるだろう。

### III

エリオットは、『フィークス・ホルト』において、物語絵を思わせる絵画的描写や、象徴的機能を担った肖像画を用いてテーマの視覚化を行う一方で、言語による表現の可能性を探っている。言葉がそれを用いる者の意図によっていかにその意味を歪められるか、また、いかに力となりうるかを、受け手の解釈の問題とともに提示するのである。

言葉を用いる者は己の意図によって言葉の意味を変えうることを、事実さえ変えうることを、政党の機関誌や様々な人物が体现する。代々トーリー党である一族のハロルドがラディカルとして立候補したことについて、保守党と革新党の機関誌はそれぞれの立場から全く異なる記事を書く。前者は彼を放縦なコスモポリタンだと批判し、後者は知性豊かで道徳的な自由主義者だと賞賛する。ところが、実際のハロルドはそのどちらでもなく、状況に応じて自分の都合のよいように中庸穏健にも、革新的にもなれる人間なのである。また、自分の商売上の利益だけで全てを判断する、うわさ好きの馬具商ピンク (Mr Pink) は、自分では「事実」に注目し、批評を控え、偏見を捨てて (p. 370) 人に話を伝えていると信じている。ハロルドは「新しい言葉 (new languages)」(p. 269)、つまり耳慣れぬ意見でもすばやく理解するし、「他人が語る一般論を特に自分個人の差し迫った目的へと都合よく解釈すること (translating)」(p. 269)

21) 詳細は拙論 “George Eliot’s 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年) 65–84ページ。

22) 詳細は Witemeyer 56–60.

にかけては更にすばやい。彼は彼の選挙責任者であるジョンソン (Johnson) の坑夫に対する買収行為をフィーリックスに非難されると、「熱心な利己的な行為 (an active industrious selfishness)」の方が「怠惰な利己的な行為 (an idle selfishness)」(p. 275) よりはるかに良いのだとやり返す。“selfish” から切り離れた “active industrious” と “idle” のもつ道徳的価値を利用することで、議論を自分に有利に運ぼうとするのだ。ジャーミンは、<sup>23)</sup> フィーリックスから同じ非難を受けると、弁護士として「贈収賄」という言葉の法的な解釈に固執することによって事実を抹消しようとする：“The essence of bribery is, that it should be legally proved; there is not such a thing ... as unproved bribery. There has been no such thing as bribery at Sproxtton...” (p. 280). また、ジャーミンを裏切る際にその裏切り行為を「徳」に近いものとして自己正当化するジョンソンの心理を、語り手は次のように説明する：“To act with doubleness towards a man whose own conduct was double, was so near an approach to virtue that it deserved to be called by no meaner name than diplomacy” (p. 385). 人は自分の都合のよいように事実を解釈し、言葉によってそれを表現しようとするとき、その言葉の意味を変えうるし、事実さえ全く異なるものに変えてしまうのだ。言葉の操作によって新たな事実を生み出すと言ってもよいほどである。

このことを故意に利用し、言葉の力によって暴力行為を生み出すのが、ジョンソンである。彼は言葉を巧みに繰る能力をもち、選挙運動においていかに民衆の心をつかむかを知っている。ハロルドの選挙責任者として活動する彼は、「言葉は空言 (wind) にすぎないぞ」(p. 228) と保守党勢力の言葉の空しさを批判する一方で、言葉をふりかざす。彼は選挙法改正法案通過後の「重大局面 (a crisis)」(p. 226) という坑夫たちが理解しない言葉、聴衆が理解しない言葉を聞かせることがいかに効果をもつかを知っており、言葉の操作によって無知な坑夫たちに幻想を抱かせ、暴動へと駆り立てるのである：

No pommelling - no striking first. There you have the law and the constable against you. A little rolling in the dust and knocking hats off, a little pelting with soft things that'll stick and not bruise - all that doesn't spoil the fun. If a man is to speak when you don't like to hear him, it is but fair you should give him something he doesn't like in return. And the same if he's got a vote and doesn't use it for the good of the coun-

23) ジャーミン、ジョンソン、フィーリックス、ライアン、トランサム夫人、ホルト夫人、エスタの言葉の使い方についての詳細な分析は Robin Sheets, “*Felix Holt*: Language, the Bible, and the Problematic of Meaning,” *NCF* 37 (1982) 146-69. 言葉の意味が不安定であるという観点において、筆者は彼と同じ立場である。

try; I see no harm in splitting his coat in a quiet way. A man must be taught what's right if he doesn't know it. But no kicks, no knocking down, no pommelling. (p. 230)

ジョンソンは自分の責任を回避するために暴力を禁じながらも、いかに行動を起こすかを具体的に坑夫たちに教え、暴動を工作している。「先に暴力をふるってはいけない」という言葉は、相手が先に暴力をふるった場合のお返しなら悪くないことを示唆する。相手が悪ければ報復として何をやっても許されるという論理が根底にある。しかも、この相手が悪いとは、自分の気に入らないことをするという意味に置き換えられ、相手がいやがることをする行為は「正しい (fair)」ことだと正当化される。「興をそがない全てのこと」とは、暴力を好む坑夫たちにとっては「興をそがない」という条件をとりはらった、文字通り全てのこと、全ての暴力が許されることを意味する。殴ったり、上着を引き裂くという行為の暴力性は、「傷つけない (……) 柔らかいもの」を投げる、「そっと」引き裂く、といった言葉によって隠蔽される。そしてジョンソンが坑夫たちに信じこませた「国家の利益」のため、「正義」を教えるという大義名分のもとに、彼らの気に入らぬ者たち、すなわち、ハロルドに投票しない者たちへの暴力がさらに正当化されるのである。こうして、言葉の力によって暴力行為が生み出されてゆく。

もちろん、言葉の力は他者への攻撃や破壊的行動にのみつながるのではない。言葉の力を意識しながら、それを己の利益のためではなく、他者のために使おうとする人物にフィーリックスとライアン牧師 (Mr Lyon) がいる。フィーリックスは「人の心に訴える自分の力 (his powers of appeal)」(p. 219) に自信をもち、その力を坑夫たちの啓発、すなわち彼らに子供の教育の重要性を認識させることに用いようとする。ただし、彼は怒りにかられると言葉を他者への攻撃に用いることがある。偽善的な選挙演説にうんざりすると、「胸のすくような辛辣な言葉を二、三おみまいしてうさを晴らす」(p. 394)。「機知は四肢を行使しなくても威力を発揮できる力だ (wit is a form of force that leaves the limbs at rest)」(p. 394) と知っているからである。ライアンは、言葉を神の教えを伝えるために神から授けられた「武器」だと信じている：“[I]lluminated thought, finely-dividing speech, were the choicer weapons of the divine armoury...” (p. 259). それ故、彼は正確な表現を心がけ、「この上なく複雑な魂の小道を表現できる微妙な (subtle) 言葉」(p. 152) を追求するのである。

このようなフィーリックスとライアンの話し方に共通するのは「率直さ (plainness of speech)」(p. 147)<sup>24)</sup> であり、彼らは互いの中にそれを認める。だが、フィーリックスの裁判においては、二人とも自分の言葉の力の限界に直面せざるを得ない。フィーリックスは「真実

24) これはライアンがフィーリックスの話し方をほめるとき、彼に対して直接使う言葉であり、フィーリックスは “the transparency of his [Lyon's] talk” (p. 148) を好ましく思う。

を話すという崇高な喜び」(p. 564)にふるえながら、暴動に巻き込まれて巡査を死に至らしめた経緯を語るが、その結果は、判事たちの誤解を招いて心証を害しただけだというハロルドの言葉と、有罪判決である。また、「無謀とはいえ立派な目的の不運な挫折」(p. 566)を主張するライアの弁護人としての証言は、聴衆の間に共感の囁きを引き起こしはするが、彼の精神の高揚は十分には理解されないのである。

人々が事実を自分の都合のよいように解釈し、言葉の意味を歪め、事実さえ変えてしまう世界においては、率直に真実を語ろうとする試みさえ失敗に終わる。このことを通して、エリオットは言葉で表現することがいかに困難であり、不確実なものであるかを示しているのだ。しかし、言語による表現の不確実性は、他のどの登場人物にもまして、フィーリックス自身と彼を弁護する語り手の言葉によって露呈していることに注目したい。

語り手が、読者に誤解のないようにとフィーリックスについて言葉を重ねれば重ねるほど、その意図に反することを読者に印象づけるという事態が起こるのだ。フィーリックスは性急な政治改革よりも世論と教育の重要性を訴え、自らは労働者のための学校の設立を目指す若者であり、エスタの「女性としての情熱と尊敬が一つのひたむきな流れとなって押し寄せる」ところの「類まれなる善 (rarest goodness)」(p. 571)を体現する人物として創造される。彼の善性を示すために語り手はあらゆる言葉を尽そうとする。エスタに好意を抱き、彼女にとっての自分の存在の重要性を知りながら、あえて彼女との結婚を断念しようとするフィーリックスが自分の思いを彼女に打ち明けずにはいられなかったときの心情を、語り手は次のように描写する。

But the prompting to which he had chiefly listened had been the desire to prove to Esther that he set a high value on her feelings. He could not help seeing that he was very important to her; and he was too simple and sincere a man to ape a sort of humility which would not have made him any the better if he had possessed it.... And Felix wished Esther to know that her love was dear to him as the beloved dead are dear. He felt that they must not marry – that they would ruin each other's lives. But he had longed for her to know fully that his will to be always apart from her was renunciation, not an easy preference. In this he was thoroughly generous; and yet, now some subtle, mysterious conjuncture of impressions and circumstances had made him speak, he questioned the wisdom of what he had done. Express confessions give definiteness to memories that might more easily melt away without them; and Felix felt for Esther's pain as the strong soldier, who can march on hungering without fear



that he shall faint, feels for the young brother – the maiden-cheeked conscript whose load is too heavy for him. (p. 419-20)

ここで繰り返し強調されるのは、エスタに対するフィーリックスの思いやりである。つまり、彼がエスタに気持ちを打ち明けたのは、ひたすら彼女のためであり、彼が今心配するのも自分ではなく彼女のためということだ。語り手は彼の純真さと誠実さを強調することによって、彼が彼女にとって重要な存在であることに気づいているのは傲慢さゆえではないことを示そうとする。そして、自分が倒れることなど気にもかけず、重荷に耐えかねている弟を思いやる「強い兵士」のイメージは、フィーリックスの方がエスタを助け、導く者という構図を強調する。だが、自らエスタとの結婚を断念することを「克己 (renunciation)」だと認めてもらいたいという彼の願望には、思いやり以上に自分が愛されることへの欲求が感じられる。また、『フロス河の水車場』の語り手が批判するマギーの「自己放棄 (self-renunciation)」に潜むエゴイズムと同じものが感じられる。マギーが人生をドラマとみなして自己放棄をなす者という役割を必死で演じるように、<sup>25)</sup> 民衆の指導者を目指すフィーリックスも、個人的な愛情を捨てることによってその役割を演じようとしているのだ。

このことは、この描写に先立つ二人の会話の場面でフィーリックスがエスタに言った次のような言葉と比較してみると、一層明らかである。

(1) I wish I could be sure that you see things just I do.... (p. 417)

(2) There are some people one must wish to judge one truly.... I know you think I am a man without feeling – at least, without strong affections. (p. 417-18)

(3) I want you to tell me – once – that you know it would be easier to me to give myself up to loving and being loved, as other men do, when they can.... (p. 418)

(1) の言葉は、罵詈雑言をつくして選挙を妨害する集団の騒ぎを見てきた様子をフィーリックスがエスタに話した後、一度言葉をきって、彼の方から言い出したものである。「物事」と

25) 語り手は次のようにマギーを批判している：“[S]he threw some exaggeration and wilfulness, some pride and impetuosity even into her self-renunciation: her own life was still a drama for her, in which she demanded of herself that her part should be played with intensity.” George Eliot, *The Mill on the Floss* (1860; Harmondsworth: Penguin, 1986) 386.

いう言葉は、この時点では選挙を含め一般的なことを指しているとも考えられるが、(2)の言葉から、彼の関心は彼女が彼をどう思っているかに集中しているおり、「物事」というのも自分とエスタの関係を意味することがわかる。(3)において、彼は自分が他の男性たちとは違って、あえて困難な状況を選択していること、すなわち「克己」ゆえにエスタの愛情を受け入れないことを彼女に認めてもらいたがっている。この(3)の言葉を言うとき、彼は言葉につまり、冷静さを失い、目をそむける。一方エスタは、自分の感情を彼におしつけることはしないが、彼に対する自分の「力(power)」(p. 418)を感じて喜びを覚える。愛情という「重荷」に耐えかねているのは、むしろフィーリックスなのである。このようなフィーリックスの言葉の後では、先に引用した語り手による描写は、特に「強い兵士」のイメージは、あくまで彼の方が彼女を守る存在であることを強引に読者に納得させようとしているものだと思うざるを得ない。

同じことが、牢獄で再会した彼らが別れるときの描写についても言える。エスタはハロルドと結婚するものとして彼女に会い、別々の人生を歩むことを再び断言しながら、気持ちをおさえ切れずに思わず彼女の名前を呼んで彼女にすがるのはフィーリックスの方であるのに、語り手は次のように描写する：“She heard Felix say the word, with an entreating cry, and went toward him with the swift movement of a frightened child towards its protector” (p. 558). 怯える子供を守る「保護者」のイメージは、弟を思いやる「強い兵士」のイメージと同様、あまりにフィーリックスを理想化するものであると言えるだろう。

さらに、暴動に巻き込まれていくときのフィーリックスの心境を語る語り手の言葉も、彼を弁護しようとする語り手の意図に反する印象を与える。このことは、法廷で答弁をするフィーリックスの描写と比較してみると明らかである。第46章の法廷の場面では、我々は暴動が起こった日のフィーリックスの行動と動機について彼の言葉を直接には聞かない。語り手が、フィーリックスが簡潔に話す様子だけを次のように描写する。

He got warmed by the story of his experience, which moved him more strongly than ever, now he recalled it in vibrating words before a large audience of his fellow-men. The sublime delight of truthful speech to one who has the great gift of uttering it, will make itself felt even through the pangs of sorrow. (p. 564)

「真実を話すことの崇高な喜び」、「偉大な才能をもつ者」といった最高の賛辞を与えられ、フィーリックス自身をこれまでにないほど感動させる彼の「経験の物語」とは、語り手が第33章で語ったものである。

第33章における語り手の、巡査をなぐり倒した後のフィーリックスの心理描写を見てみよう。

- (1) It was not a moment in which a spirit like his could calculate the effect of misunderstanding as to himself: nature never makes men who are at once energetically sympathetic and minutely calculating. He believed he had the power, and he was resolved to try, to carry the dangerous mass out of mischief till the military came to awe them.... (p. 427)
- (2) A man with a definite will and an energetic personality acts as a sort of flag to draw and bind together the foolish units of a mob. It was on this sort of influence over men whose mental state was a mere medley of appetites and confused impressions, that Felix had dared to count. (p. 428)
- (3) Felix knew he was incurring great risks; but ‘his blood was up:’ we hardly allow enough in common life for the results of that enkindled passionate enthusiasm which, under other conditions, makes world-famous deeds. (p. 428)

(1) - (3) のいずれにおいても、語り手はフィーリックスの情熱を強調することによって彼の行為を弁護しようとする。(1) ではフィーリックスが事態の判断を誤ったことを、(2) では彼が愚かな暴徒たちに対して自分の「影響力」を行使しようとしたことを、(3) ではやがて起こる結果、すなわち彼が暴徒の扇動者としてしか見られない行為に至ることを弁護する。しかし、フィーリックスの自分の力に対する考えを描写する言葉が “believed” → “had dared to count” → “knew he was incurring great risks” という具合に、確信の度合の少ないことを表すが、逆に事態に対する判断力が正しいことを強調する言葉に言いかえられること、その一方で、彼の情熱を描写する言葉が “energetically sympathetic” → “an energetic personality” → “his blood” と言いかえられることが、彼の最大の弱点、すなわち激情にかられると理性を欠いて破壊的行動に走ることを強調する。高邁な動機を強調したい語り手の意図に反して、語り手とフィーリックス自身が繰り返し言及し、恐れていた欠点を強調するのである。<sup>26)</sup>

26) この欠点を、フィーリックスは次のように認識している: “I’m perhaps a little too fond of banging and smashing....” (p. 148); “[M]y rash humour is drunkenness without wine” (p. 238). 語り手は “his liability to be carried completely out of his own mastery by indignant anger” (p. 391) と言及している。

## IV

言葉の意味がいかに不安定なものであるかを認識し、自らも言語表現の問題に直面していたエリオットにとって、彼女のテキストの読み手が彼女の意図を正しく理解できるように導くことは不可欠である。言葉が生み出すイメージを視覚化したり、言葉では語りつくせぬものを補うことによって主題を明確に示すために、彼女は絵画、あるいは絵画的描写を用いるのだ。言語とその解釈の可能性の探究がテーマの一つである『フィーリックス・ホルト』においては、言語テキストと（やはり言語によってではあるが）視覚的なテキストを並置することによって、読者のテキストの読み方を統制しようとする意図が非常に強く作用していると言ってよい。このように、読者を導く者としての芸術家の役割を意識し、言語テキストと視覚的なテキストの並置によって読者／見る者の解釈を統制しようとする点において、エリオットの作品はラファエル前派の絵画と通底するように思われる。19世紀半ばからイギリスの美術、文学、および文化全体に革新と影響を及ぼしたラファエル前派主義は定義しがたい面を持つが、<sup>27)</sup> 1848年のラファエル前派同盟結成時から1860年代までの典型的なラファエル前派とみなされる画家たちの特徴を比較の対象としたい。

エリオットが読者の「共感を拡張すること」<sup>28)</sup> を彼女の使命と考えていたように、ラファエル前派の主要メンバーたちも芸術家の役割を意識していた。ウィリアム・ホルマン・ハント（William Holman Hunt）はモラリストとして道徳的問題を劇的に表現しようとし、ミレーは人々の心を「善なる内省」に向かわせることが芸術家の義務であり、芸術家の仕事を人類にとって有益なものに高めることこそ絵画における目的であるとした。<sup>29)</sup> ティモシー・ヒルトン（Timothy Hilton）は、彼らの絵に神聖さ、深い感情、偽りのない真実に対するこだわりが見られること、また、彼らの善悪についての憂慮が事実には忠実であろうとする心情に凝集していたことを指摘する。<sup>30)</sup> このような芸術家としての使命感と真実を表現することへの情熱ゆえに、彼らは己の意図を見る者に正しく伝えるための技法を模索したのである。絵画の題名は絵画に表現された物語や意味を読みとるための重要なヒントであり、19世紀の王立美術院の展覧会では、小説の場面を描く絵画の発達に伴って、長い、描写的な題名の絵画が増加した。<sup>31)</sup> ラ

27) Hilton 9-10.

28) A. S. Byatt and Nicholas Warren, eds., *George Eliot: Selected Essays, Poems and Other Writings* (Harmondsworth: Penguin, 1990) 110.

29) Hilton 54, 84-85.

30) Hilton 54.

31) Curtis 226.

ファエル前派の場合も例外ではない。彼らは、さらにそれをおしすすめ、額縁に聖書の言葉やソネットを書いた。リン・ピアス (Lynne Pearce) が主張するように、これらの言葉は絵の見方を限定しようとする試みである。つまり、一見付属品のように思われる言語テキストが絵画、つまり視覚的テキストの意味を支配しようとするのだ。<sup>32)</sup> 例えば、ウィリアム・ホルマン・ハントの『世界の光』(*The Light of the World*, 1851-53) の額縁には『ヨハネ黙示録』第3章20節「見よ、我は戸口に立てり……」の言葉が書かれている。また、ロセッティの『聖母マリアの少女時代』(*The Girlhood of Mary Virgin*, 1848-49) の場合は、マリアの宿命を象徴する赤い布、百合、茨やしゅろなどの絵画の構成要素の意味を、額縁に書き込まれたソネットが説明する。<sup>33)</sup>

額縁に記された言語テキストが額縁に囲まれた絵の意味を決定しようとする。意味の枠づけという点では、この額縁に記された言語テキストと同じ機能を『フィーリックス・ホルト』においては「著者による序文 (Author's Introduction)」と各章の冒頭の題辞が果たしている。特に、題辞はエリオットがこの作品において初めて採用し、後の作品においてもひき続き用いる技法として注目に値する。

まず、序文はその絵画的な描写によって、視覚的に物語全体の意味の枠づけをする。産業革命の影響が広がりつつあった1831年、読者が御者サンプスン (Sampson) の馬車で旅をしながらイギリス中部の田舎と都市を見て回る設定であり、その詳細な絵画的描写が作品全体の意味を解釈すべき立場を示そうとする語り手の視線で貫かれたものになっているのだ。最初に、語り手は、馬車の旅の利点として、スピード旅行では味わえぬ「絵と物語」(p. 75)、つまり大地と空の様々な光景やイギリスの生活が織りなす物語、現代版オデュッセイの挿話が得られることを述べることによって、「見ること」と「語ること」というテーマをいち早く導入する。

馬車の上から見る光景は、羊飼いが雌牛の群れを早朝の乳絞りに追い立てる、自然と人間が調和している情景で始まる。教区が全世界である羊飼いの「視線 (glance)」は身近なものだけに向けられ、彼にとっては郵便馬車や駅馬車は「『政府』というあの得体の知れぬ、はるか

32) Lynne Pearce, *Woman/Image/Text: Readings in Pre-Raphaelite Art and Literature* (New York: Harvester Wheatsheaf, 1991) 37.

33) Stephen Adams, *The Art of the Pre-Raphaelites* (Quintet, 1988). スティーヴン・アダムズ『ラファエル前派の画家たち』高宮利行訳 (リプロポート, 1989年) 7, 35, 39ページ。これらの絵はいずれもこの本に掲載されている。ロセッティは、後期の作品ではソネットをカンヴァスの中に書いて、カンヴァスに描かれた人物に隠された意味や歴史を伝えながら、読み手／見る者の絵画に対する反応を統制する方法を発展させている。詳細は Catherine Golden, "Dante Gabriel Rossetti's Two-Sided Art," *Victorian Poetry* 26 (1988) 395-402.

かなたにある制度の一部」(p. 76) にすぎない。自然は、ラファエル前派を思わせるほどの色彩と細部描写によって提示される：

But everywhere the bushy hedgerows wasted the land with their straggling beauty, shrouded the grassy borders of the pastures with cat-kined hazels, and tossed their long blackberry branches on the cornfields. Perhaps they were white with May, or starred with pale pink dogroses.... It was worth the journey only to see those hedgerows, the liberal homes of unmarketable beauty.... Such hedgerows were often as tall as the labourer's cottages dotted along the lanes, or clustered into a small hamlet, their little dingy windows telling, like thick-filmed eyes, of nothing but the darkness within. The passenger on the coach-box ... saw chiefly the roofs of it.... (p. 76-77)

羊飼いの視線や「厚い膜で被われた目」といった目を強調する言葉が、「見ること」と「語ること」というテーマを読者に再確認させる。そして、一見客観性を主張する細部描写の中に「市場では買えない美しさ」という価値観を示す言葉をさりげなく挿入することにより、語り手はこの物語全体を貫く立場、すなわち産業革命や政治改革に対して懐疑を抱く保守的な立場を示唆している。<sup>34)</sup> このことは、この田園の描写とは対照的な工場町の描写によっていっそう明確になる：“The breath of the manufacturing town, which made a cloudy day and a red gloom by night on the horizon, diffused itself over all the surrounding country, filling the air with eager unrest” (p. 79).

さらに、語り手は聖書の「汝の心の休耕地をたがやせよ」<sup>35)</sup> という言葉の解釈をめぐる対立した農民のエピソードを通して、解釈の問題を提示し、序文の最後では、黄泉の国の魔法に呪縛された悲しみの森への言及によってトランサム夫人の悲劇のテーマを導入する。その際に用いられる森の木のイメージは、我々がすでに見た、ジャーミンとトランサム夫人が大木の陰で話す場面（第9章）につながってゆくものである。

次に、題辞は各章の物語の意味の枠づけをするとともに、それを作品のテーマと結びつける機能を果たす。例えば、第27章の題辞は次の二つである。

34) Coveney 11-12.

35) 『エレミヤ書』第4章3節；『ホセア書』第10章12節。Mugglestone, note, *Felix Holt* by George Eliot (1866; Harmondsworth: Penguin, 1995) 504.

(1) 'To hear with eyes is part of love's rare wit.'

—SHAKESPEARE: *Sonnets*.

'Custom calls me to't:—

(2) What custom wills, in all things should we do't?

The dust on antique time would lie unswept,

And mountainous error be too highly heaped

For truth to over-peer.' - *Coriolanus*. (p. 358)

(1) の『ソネット集』第23番<sup>36)</sup>からの言葉が表現する、語られぬ言葉を愛情によって読みとることの重要性は、この章のテーマそのものである。フィーリックスとエスタができるだけ個人的な話題を避けながらも互いの気持ちを表す場面においては、二人が見つめあう視線が強調される。そしてこの題辞は、いつもはエスタを批判するフィーリックスが彼女に向かってその美しさを口にしたとき、「この聞きなれない言葉をどう解釈すべきか、彼の表情から何かくみとれないか」(p. 364)と彼を見つめる彼女にそのまま当てはまる。

(2) は、やはりシェイクスピアの『コリオレイナス』第2幕3場113-17行である。<sup>37)</sup> 執政官になるのに必要な市民の推薦を受けるために、粗末な服を着て戦争の傷を見せて歩かねばならないという「慣習」、つまり市民にへつらわねばならないという慣習に対するコリオレイナスの抵抗の言葉であり、フィーリックスの慣習への抵抗を予示する。彼はこの章において「新しいタイプの民衆の指導者 (a demagogue of a new sort)」(p. 366) を目指すことと、慣習が示すところとは異なる女性観をもっていることをエスタに語る。彼は、民衆に対して彼らが無知であることを率直に語る正直な指導者を目指し、偉大な目的のために苦闘する男性を支える女性を求めるのである。コリオレイナスとフィーリックスの類似点だが、この題辞を効果的なものにしている。

また、第30章の題辞も『コリオレイナス』からであり(第3幕1場257-62行)、民衆への軽蔑を公然と言い放って捕えられたコリオレイナスについてのメニニアス (Menenius) の言葉である：

36) Sheets 159.

37) テキストは William Shakespeare, *Coriolanus*, ed. R. B. Parker (Oxford: Clarendon, 1994) を使用した。

- (3) 'His nature is too noble for the world:  
 He would not flatter Neptune for his trident,  
 Or Jove for his power to thunder. His heart's his mouth:  
 What his breast forges, that his tongue must vent;  
 And, being angry, doth forget that ever  
He heard the name of death.' - *Coriolanus*. (p. 390)

世間には認められぬ高潔さ、思いを正直に口にせずにはいられない性格、激怒すると我を忘れる気質は、エリオットがフィーリックスに体现させようとする資質である。そしてこの章において、この世の最大の力は世論だという己の信念を労働者に説きながら、ジョンソンへの怒りにかられて彼をこきおろすフィーリックスの行為にそれが凝縮されていると言えるだろう。

このように、エリオットは序文と題辞によって物語の意味の枠づけを周到に行っているが、それでもやはり完全に意味を統制することはできないのだ。他の作品から借用されることの多い題辞は、その作品自体がもつ多義性によって、意味の統制とは反対の方向に作用する可能性をもつ。例えば、(2)と(3)の題辞は、コリオレイナスとの類似点によってフィーリックスの性格を明確にするが、同時に、『コリオレイナス』が抱える問題点をも持ちこむ。コリオレイナスもフィーリックスも民衆を動物にたとえ、民衆の無知に対する侮蔑の念をあらわにする。高潔なのか高慢なのか—コリオレイナスの解釈をめぐる問題が、<sup>38)</sup> フィーリックスの解釈をめぐる問題となるのである。<sup>39)</sup>

## V

絵画の技法をとりいれつつ言語の可能性を探るエリオットは、言葉の意味の不確定性に直面せざるを得ない。意味を統制する試みは、逆に多義性を生み出す場合もあるし、語り手さえも自分の意図を伝えることが困難な状況にある。しかし、エリオットはこのような状況にあってなお、否、このような状況であるからこそ、作品におけるキーワードを定義しなおすことによって、己の思想を表現するための言語の可能性を示そうとする。ここでは「愛 (love)」と「幻

38) 『コリオレイナス』の批評史においては、ここに論点が収斂している。上野美子、解説『コリオレイナス』小田島雄志訳(1983年;白水Uブックス, 1994年) 262ページ。

39) エリオットが題辞によって意味の統制を試みていることは明らかだが、このような問題が生じることも彼女は承知し、むしろ他の作品の多義性を利用しようとしていると思われる場合もある。題辞に関する意味の統制と多義性については、改めて論じたい。



想 (illusion)」をとりあげたい。

エリオットは「愛」を「力」と密接に結びつくものとして提示する。<sup>40)</sup> それは、ハロルドがエスタを好きになることを望むトランサム夫人の言葉に端的に表れている。彼女は男女間の愛情について次のように言う：

He [Harold] will make her [a woman] fond of him, and afraid of him.... A woman's love is always freezing into fear. She wants everything, she is secure of nothing. This girl [Esther] has a fine spirit - plenty of fire and pride and wit. Men like such captives, as they like horses that champ the bit and paw the ground: they feel more triumph in their mastery. What is the use of a woman's will? - if she tries, she doesn't get it, and she ceases to be loved. (p. 488)

男女間の愛情は「支配」であり、女性は意志をもとうとしても、それを得ることはできず、愛されなくなるだけである。それゆえ、愛されぬことを恐れる彼女の愛は「恐怖」に変わらざるを得ない。ここに描き出される愛の姿は、男性による「支配」であり、言葉にはされていないが、明らかに女性の「服従 (subjection)」である。そして、このような愛はハロルドとジャーミンに対して絶えず「無力 (powerless)」(p. 203) であることを感じるトランサム夫人によって体现されており、もちろん、エリオットにとっては否定的な意味をもつ。

だが、エリオットは真の愛をも同じ「服従」という言葉を用いて表現する。語り手は、ライアンの妻への献身を “a sort of subjection which is the peculiar heritage of largeness and of love” (p. 161), “a ... thorough renunciation” (p. 173) と定義する。そして、この「服従」は「力 (strength)」 (= power) でもある：“[S]trength is often only another name for willing bondage to irremediable weakness” (p. 161)。ライアンは自己を捨て去り、ひたすら妻に服従することによって、束の間ではあるが、彼女に生きる希望を与える力をもちえたのである。エスタのフィーリックスに対する愛情も同様である。彼女はフィーリックスによって自己満足に対する懷疑を初めて目覚めさせられたとき、彼に対して “a new kind of subjection” (p. 213) を感じる。そして「自分より広い視野をもち、純粋で強固な人間性をもつ人に頼りたいという思い (need for reliance)」(p. 264) を抱く。語り手の “poor women, whose power lies solely in their influence” (p. 437) という言葉の通り、女性であるエスタはその愛情によって他者に対して影響力をもつ。裁判において人々の心を動かし、フィーリックスを救

40) このことに注目する批評家は Bonnie Zimmerman, “*Filix Holt and the True Power of Womanhood*” *ELH* 46 (1979) 443.

うのは彼女の証言である。ライアンは“subjection”は言い換えれば“renunciation”であり、エスタのそれは“reliance”だが、どちらも他者への影響力をもつ力なのである。このように、エリオットは、全く異なる愛について同じ「服従」という言葉を用いることによって、愛という名のもとに男性の支配への服従を強いられる女性が、彼女の側からそれを変える可能性を示そうとしているのではないだろうか。

「幻想 (illusion)」という言葉にも、エリオットは肯定的な意味を与えようとしている。ハロルドの考え方を変えることができると信じるライアンの「幻想」について語り手が語るとき、この言葉がもつ肯定的な意味が明らかになる：“[W]hat we call illusions are often, in truth, a wider vision of past and present realities – a willing movement of a man’s soul with the larger sweep of the world’s forces – a movement towards a more assured end than the chances of a single life” (p. 276). 個人の人生をこえて歴史を見通す広い視野をもつ魂の活動が“illusion”であるならば、坑夫たちの教育というフィーリックスの構想もまたこの“illusion”そのものである：“Felix Holt had his illusions, like other young men, though they were not of a fashionable sort...” (p. 219). このように、言葉の否定的な意味を肯定的な意味に変換することにより、エリオットの信じる人類の進歩、すなわち性急な政治改革ではなく、人間の善性の漸次的な進歩の可能性を示しているのである。同時に、それは言語の可能性を示すことでもある。この作品において再定義された“subjection”と“illusion”は後の『ミドルマーチ』や『ダニエル・デロンダ』(*Daniel Deronda*, 1876)においてドロシア (Dorothea) やグウェンドレン (Gwendolen)、デロンダの生き方に体现されてゆく。

さらに、絵画の技法と言語表現の可能性を追求することは、エリオットにとって、絵画を小説の模範にすることから、小説の絵画に対する優越性を主張するに至る過程でもある。彼女が、絵画と文学の相違点についてはレッシング (Lessing) の『ラオコオン：絵画と文学との限界について』(*Laokoön, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766) における考え方を受け入れていたことは、よく知られている。<sup>41)</sup> 絵画はある瞬間をとらえる芸術であり、文学(詩)は過程(行動)を再生する芸術なのである。『ミドルマーチ』で小説の優位性を主張するラディスロウの言葉がこの考えを基礎としているのは明らかだ。『フィーリックス・ホルト』において、エリオットはまだ小説の優位性を明言してはいないが、トランサム夫人とエスタの生き方をそれぞれ絵画と物語に関連づけることによってそれを示唆している。過去にとらわれ、狭い視野しかもたないトランサム夫人は「自分の人生が描かれているカンヴァスの裏側を決して見ようとはしなかった」(p. 494)。一方エスタは、自分の人生を「自分で書いている一冊の本」

41) Clarissa Campbell Orr, ed., *Women in the Victorian Art World* (Manchester: Manchester Up, 1995) 173-74; Witemeyer 40-41.

(p. 498) のように感じるのだ。

以上、『フィーリックス・ホルト』において、エリオットがヴィクトリア朝社会に広く浸透していた物語絵と肖像画を用いていかにテーマの視覚化を行っているか、また、いかに言語による表現の可能性を探究しているかを考察してきた。我々はこの作品の中に、「見ること」と「語ること」に強い関心を抱いた19世紀の小説と絵画の関りの一面とともに、エリオットの後の小説への発展の確かな方向性を見出すことができるのである。