

現在の一瞬を舞台に

—『ミドルマーチ』におけるリアリズム

勝 田 悠 紀

序

現在「リアリズム」は小説一般を特徴づける広い用語となっているが、ジョージ・エリオット（George Eliot）は方法論としてのリアリズムに自覚的に取り組んだ最初期の小説家の一人だった。一方で彼女の代表作である『ミドルマーチ』（*Middlemarch*, 1871-72）は、この語に彼女が反応した地点から15年ほどの年月をおいて書かれている。エリオットの「リアリズム」は『ミドルマーチ』に至ってどのような現実観、人間観を提示しているのか。

本稿ではまず、『アダム・ビード』（*Adam Bede*, 1859）との比較から視覚芸術に注目する視点を導き出した上で、『ミドルマーチ』における視覚芸術の扱われ方を検討することにより、レッシング的な意味での「絵画」と「詩」を統合したような瞬間の存在と、それを認識・理解しようとする主体の現在に関心を寄せるエリオットの芸術観を読み取り、そうした態度の体现者としてのウィル・ラディスロー（Will Ladislaw）像を提示する。第2節では、ドロシア・ブルック（Dorothea Brooke）らをめぐる「現在に生きる過去」のテーマに着目し、この小説では「内面」が外からは届かない「奥底」にあるのではなく絶えず「外部」との接触を保つものと捉えられることで、登場人物が過去を固定された彼方の時間ではなく刻一刻更新されていく現在として経験していることを論じる。第1節で示す芸術観と第2節で論じる心理観とは、認識する現在に軸足を置くという共通点を持っている。第3節では、19世紀後半における「リアリティ」の変化といった条件にも注意を払いつつ、ラディスローやドロシアなどの人物たちによって体现されるこうした現実の捉え方を、語り手も、つまり小説自体も共有していることを指摘する。その意味でこの小説における作中人物のふるまいは『ミドルマーチ』のリアリズム観をアレゴリカルに示していると言える。ここではさらに『ミドルマーチ』が現在への関心と逆行するとも思える歴史小説の側面を持っていることを問題にし、エリオットが歴史を描くこ

と自身のリアリズムとを調和させている様子を論じる。

1. 固まりつつ動いている瞬間：視覚芸術に注目して

「リアリズム」という語がフランス語圏の影響により英語圏で芸術に結びつけられたのは 1850 年代に入ってからだった (Levine 330)。OED によればこの用法での初出はラスキンの『現代の画家』(*Modern Painters*) 第 3 巻 (1856) だが、エリオットは同年さっそくこの本に触れたエッセイを書き、やや高揚気味に ‘realism’ という語を取り上げている。

The truth of infinite value that he [Ruskin] teaches is *realism*—the doctrine that all truth and beauty are to be attained by a humble and faithful study of nature, and not by substituting vague forms, bred by imagination on the mists of feeling, in place of definite, substantial reality. (‘Art and Belles Lettres’, qtd. in Murdoch 282, emphasis in original)

ジョン・マードック (John Murdoch) が指摘するようにエリオットはラスキン、ラファエル前派による同時代の美術の動きとこうした「英国的リアリズム」を共有しており (288)、1850 年代の彼女は「リアリズム」にただならぬ関心を寄せていたように思われる。この 3 年後に発表された最初の長編小説『アダム・ビード』の 17 章でエリオットは有名ナリアリズム論を展開しているが、ここにラスキンのときと同じ性急さをもって取り込まれた要素が、ミュンヘンの美術館で見て直ちに自作に書き込んだオランダ絵画である¹。‘It is for this rare, precious quality of truthfulness that I delight in many Dutch paintings’ (*Adam Bede* 161) とエリオットはオランダ絵画の「真実性」をほめたたえ、その描写を半ページほどに渡って続けていくが、先のエッセイからの引用とこの一節の主張が似通っていることは、絵画の流派よりもむしろ絵画という芸術様式自体がこの時期のエリオットにとって持った意味を示唆している。「リアリズム」という新たな芸術的理想を、彼女は絵画と結びつけて考えていたのだ。

この絵画に規定されたリアリズムがどのような性格を持っていたのかは、『アダム・ビード』の 17 章と『ミドルマーチ』の共通のモチーフを扱った箇所を対照することで考えることができる。

my strongest effort is ... to give a faithful account of men and things as they have

mirrored themselves. The mirror is doubtless defective ... but I feel as much bound to tell you as precisely as I can what that reflection is.' (*Adam Bede* 159)

Your pier-glass or extensive surface of polished steel made to be rubbed by a housemaid, will be minutely and multitudinously scratched in all directions; but place now against it a lighted candle as a centre of illumination, and lo! the scratches will seem to arrange themselves in a fine series of concentric circles round that little sun. It is demonstrable that the scratches are going everywhere impartially and it is only your candle which produces the flattering illusion of a concentric arrangement, its light falling with an exclusive optical selection. (*Middlemarch* 27. 264)

『ミドルマーチ』では視点（蠟燭）の複数性に加えて‘are going’, ‘produces’ と無数の瑕による像が作られる際の動性が強調されているのに対し、『アダム・ビード』の鏡に映った像はあくまで単数的、静的である²。ヒリス・ミラー (Hillis Miller) は『ミドルマーチ』における‘causes’の複数性を‘stream’の比喩と絡めて論じ、この小説における‘web’は「時間化され常に動いている」(‘temporalized ... always in movement’) のだとしているが (101-02)、こうした観点から二作品を比較すれば、『アダム・ビード』の時期のエリオットには、詳細かつ正確に捉えられた単数的、静的な像としての絵画が、理想とするリアリズムに適切なイメージを提供していたのに対し、『ミドルマーチ』ではそうした態度から離れていると言えそうである。

事実『ミドルマーチ』ではいくつかの箇所では絵画という媒体への疑いが表明されている。39章でドロシア・ブルックは、絵画は真実を知らせないまま「虚偽のなかに喜びを見つけようとする悪しき試み」(‘a wicked attempt to find delight in what is false’) だといい (387)、語り手も他人の‘hardships’を‘picturesque’に変えてしまう美術の特性を指摘する (394)。しかしより典型的な場面はイタリア編におけるウィル・ラディスローの議論だろう。19章でヴァチカンにいるラディスローは友人のノーマン (Naumann) に言われ 1830 年時点ではクレオパトラだと思われていたアリアドネの像、そしてその前にいるドロシアの姿を見る。彼女の美しさに感嘆し肖像画を描きたいというノーマンに対しラディスローは‘Your painting and Plastik are poor stuff after all’とし、‘Language gives a fuller image, which is all the better for being vague.... You must wait for movement and tone. There is a difference in their very breathing: they change from moment to

moment' と言う (191)。ヒュー・ワイトマイヤー (Hugh Witemeyer) はこの箇所、芸術を時間芸術である「詩」と空間芸術である「絵画」に分け前者を優位とするレッシングの影響を読み取ったうえで (事実エリオットはレッシングについてのエッセイを書いてもいる)、『the novel supports Will's view of the limitations of painting' (42) と主張している。エリオットの絵画への視線は明らかに否定的になっているように見える。

『アダム・ビード』から『ミドルマーチ』への変化を「絵画」から「詩」への変化と言ってしまうと確かに話は分かりやすい。しかしアビゲイル・S・リッシン (Abigail S. Rischin) は、アリアドネ像およびそれに重ねられたドロシアの姿のエクフラシス的描写に目をつけ、エクフラシスに『the divergent impulses to re-present the frozen moment of a painting or sculpture and to exploit that moment's dynamic implications' (1124) という力を認めた上で、ラディスローが自分の議論に反し実際には「絵画」(彫刻) に影響されドロシアへの欲望を掻き立てられているのではないかと述べている。そういう目で見れば、章末の『He [Ladislav] was conscious of being irritated by ridiculously small causes, which were half of his own creation' (191) という一節は、ラディスローが「詩の優位」を言う自身の主張を自ら切り崩してもいる構図が示される箇所として読めるだろう。このことをどう考えたらいいのか。

鍵になりそうなのは19章から20章に渡って何度か登場する『breathe』という語である。ラディスローは「絵画」に対する「詩の優位」を語る箇所ですでに引いた通り対象の変化を「息をすること」に代表させていた (『There is a difference in their very breathing: they change from moment to moment』)。しかしこの語はドロシアが彫像として描かれていた箇所にすでに出ている。『They [Ladislav and Naumann] were just in time to see another figure standing against a pedestal near the reclining marble: a breathing blooming girl' (189)。ドロシアのポーズと密接に関係するエビグラフにもやや形は違うが「ため息」という語で同じテーマが示されている。『L'altra vedete ch'ha fatto alla guancia / Della sua palma, sospirando, letto' [See the other, who, sighing, has made a bed for her cheek with the palm of her hand] (Purgatorio, vii. 188, 844n)。ラディスローが「詩」にしか表せないと主張する「動き」が、実際にはすでに「絵画」のなかに見て取られていることになる。

エリオット作品の自己言及性はしばしば指摘されてきており (Tucker 773)、露骨に「芸術」を話題にしたイタリア編でエリオットが自作の芸術観を披露しようとするのは十分ありそうなことである。彼女はここで、リッシンの言葉を

借りれば、‘frozen’でありながら‘dynamic’な瞬間の可能性、「絵画」と「詩」の二者択一ではなく、あえて言えば両者を統合したような新たなリアリズムの形を示唆しているのではないか。‘breathe’のモチーフは、20章でドロシアが、理解不能でその中に巻き込まれざるを得ないローマを‘mixed confusedly with the signs of *breathing* forgetfulness and degradation’ (193, emphasis mine) と感じるところ、またこの作品でもう一つの重要な絵画であるジュリアおばさん (Aunt Julia) の‘miniature’について‘something which had gathered new *breath* and meaning’ (275, emphasis mine) を感じる箇所に引き継がれている。いずれも認識、理解の困難のために (‘a peculiarity difficult to interpret’ [275]) 時間が過去からの連続性を持つというよりは (ローマの歴史、カソーボン (Casaubon) 家の家系とどちらも記憶、過去の理解が問題になっているにも関わらず)、理解しようとする主体の現在にフォーカスされており、かつ‘confusedly’や‘new’によって動き、変化が示されてもいる場面だ。

ローマで小説の前景に登場してくるウィル・ラディスローは、こうした感覚を体現する人物であるように思われる。ヘンリー・ジェムズ (Henry James) は彼を‘a woman’s man’ (51) だといい‘a vividly consistent, manly figure’ (52) であるターシャス・リドゲイト (Tertius Lydgate) と対比させたが、ラディスローの「女性性」に「一貫性」(‘consisten[cy]’) の欠如を見ているらしいジェームズはこの登場人物の特徴を正しく捉えていると言っていい。彼の行動には概して動機が乏しく、職業もその時々で乗り換えていく「ジプシーのような」人物であり (‘a sort of gypsy, rather enjoying the sense of belonging to no class [46. 461])、そうした彼をカソーボンは次のように観察する。‘Surely, his very features changed their form ... and the little ripple in his nose was a preparation for metamorphosis’ (21. 209). ラディスローにおいて注目されるのは、変化の結果ではなく変化の「準備」、変化する直前の一瞬なのだ。こうしたラディスローの特徴は、神話学、医学において全体を統一するような「起源」を目標にするカソーボン、ラディスローという二人の人物との対照によって引き立てられることとなるだろう³。

2. 世界と結ばれた内面、現在として経験される過去

小説を考えると当然のことながら語り手の振る舞いと登場人物のそれとの区別には気をつけなければならないが、ここではもうしばらく登場人物のレベルに留まってリアリズムの問題を考えてみたい。小説の中盤でカソーボン、リドゲイト夫妻の結婚の失敗が明らかになってくるにしたがって、人物間の精神

的距離が出来たことにより彼女らの孤独な内面空間が創出されるというような描写が現れるようになるが⁴、ドロシアの ‘boudoir’ はそうした個人の内面をメトニミカルに表現する装置となる。

Any private hours in her day were usually spent in her blue-green boudoir.... Nothing had been outwardly altered there; but while the summer had gradually advanced over the western fields beyond the avenue of elms, the bare room had gathered within it those memories of an inward life which fill the air as with a cloud of good or bad angels, the invisible yet active forms of our spiritual triumphs or our spiritual falls. (37. 371)

彼女の部屋は「内面生活の記憶」をそのうちに留めており、室内の空気は精神の勝利と凋落で満ちている。「外見上は（‘outwardly’）」変化が分からないという特徴まで含め、ここでのドロシアの私室は彼女の内面空間そのものだ。

一般に小説では、人物の内面、過去、謎など、表面からは簡単に見えないある種の「奥行き」をもった要素がその推進力になることが多い。こうした要素を最大限活用したものの一つが推理小説だと言えるだろう。事実『ミドルマーチ』でも、ラッフルズ（Raffles）の登場によって後半あたりからバルストロード（Bulstrode）の過去を暴く推理小説的プロットが導入されている。しかしここで興味深いのは、「奥」にある「過去」をさぐりそこに辿り着こうとするという型に逆行するようなパターンがあちこちに見られることだ。そもそもこの推理小説プロット自体実際には頼りないものにすぎない。ロイス・マハワット（Royce Mahawatte）は、第7、8巻でドロシアがゴシック的探偵となっていると主張している（131）が、彼女はバルストロードの殺意の有無という真相には辿り着いておらず（この情報はバルストロードの妻ハリエット（Harriet）にすら知らされない）、「捜査」の過程は他のプロットや彼女がロザモンド（Rosamond）、ラディスローらと新たな関係を構築する展開に邪魔されて実質的な内容を持ちえていない。語り手のふるまいも同様の傾向を示している。一般論や物語へのコメントをしばしば現在時制で挟み込んでくる語り手は、一見したところはっきり距離（detachment）の感覚を伴っており、探偵的な深層への志向や没入とは逆行しているように見える。またバーバラ・スマリー（Barbara Smalley）がフロベールとエリオットを比較して指摘するように、前者が想像力をどこまでも突き進ませる象徴主義的ないしデカダンス的側面を持つのに対し、エリオットはそれに歯止めをかけ ‘sane’ でありつづける（6-7, 31）⁵。確か

に、ディケンズやフロベールにしばしば見られる「増殖する物」のような、非現実で謎めき、その先にある意味を読み取るよう読者を誘うモチーフはほとんど見られない。

フロベールやジェイムズとも比較される心理小説という側面を持ちながら（心理は本来「奥」にあるものではないのか）、一方で「深さ」、「奥行き」という感覚に乏しいようでもある語りをどう考えたらいいのか、第6巻を中心に見てみたい。この小説には似たような型が連続してあらわれ比較されるというゾラの意味での実験性が指摘されているが（Beer 148-49）、この巻でのそうした「型」の一つは「現在に生きる過去」というテーマであるように思われる。それはまずリドゲイトにおいて生じる。

her [Rosamond's] delicate neck and cheek and purely-cut lips never had more of that untarnished beauty which touches us in spring-time and infancy and all sweet freshness. It touched Lydgate now, and mingled the early moments of his love for her with all the other memories which were stirred in this crisis of deep trouble. He laid his ample hand softly on hers, saying—

‘Dear!’ (58. 593)

‘all the other memories’ は、明示されていないものの、かつて関係を持った女性ローラ（Laure）との過去を含むものだろう。いずれにせよ、ヴァチカンでのエクフラシスの場面を思い出させるようでもあるこの箇所では、リドゲイトは目の前の美しいロザモンドの姿に影響され、現在の「この（‘this’）」危機の中で記憶が混ざり合うという状況に置かれている。引用の直前の箇所ではリドゲイトのうちにドロシアの記憶が甦っており、そこでも似たようなことが起きている。なおその際 ‘quickly and dreamily’, ‘reverie’ と「夢」を意味する語句が用いられていることは興味深く、のちに触れたい。

次にその記憶が問題になるのはバルストロードであり、彼の場面は以下のようになっている。

The terror of being judged sharpens the memory.... With memory set smarting like a reopened wound, a man's past is not simply a dead history, an outworn preparation of the present ... it is a still quivering part of himself, bringing shudders and bitter flavours and the tinglings of a merited shame.

... Night and day, without interruption save of brief sleep which only wove

retrospect and fear into a fantastic present, he felt the scenes of his earlier life coming between him and everything else, as obstinately as when we look through the window from a lighted room, the objects we turn our backs on are still before us, instead of the grass and the trees. The successive events inward and outward were there in one view.... (61. 615)

ここで先の引用より露骨になっている現在時制の問題は一旦脇に置くとして、「裁かれる恐怖」というバルストロードの現在の状況から呼び起された記憶が‘quivering’, ‘shudders’ という「震え」に属する身体感覚を引き起こしている点が注目される。この小説に頻出ししばしば批評的な着眼点ともなってきた織物のイメージ (‘wove retrospect and fear into a fantastic present’) は少し後にも現れ (‘the years had been perpetually spinning them [the same pleas] into intricate thickness, like masses of spider-web’ [61. 617])、例えばリドゲイトとロザモンドが互いに愛を「紡ぐ」イメージが典型的に示しているように⁶、過去が現在を舞台にして「生成」される様子を示している。そうした現在は ‘fantastic’ でありここでもやはり「夢」が想起される。記憶の問題 (‘retrospect’) はこれもしばしば問題にされてきた「見ること」のテーマと絡んでいき (‘we look through the window...’), 「見る」という行為において内と外の間に必ず記憶が挟まることで (‘the scenes of his earlier life coming between him and everything else’) 両者は一つのものとなる (‘the successive events inward and outward were there in one view’)。ここでは先にドロシアについて触れた内面世界のメトニミーとしての個室が思い出されるべきであり、個人の内面世界と外の世界は記憶を伴って「見る」ことを媒介に分ちがたく結ばれるのだ。

連続する「型」の最後は巻末の数ページにおけるドロシアによって担われる。彼女は別れる直前のラディスローの一言に自分への愛を感じ取り喜ぶが、そこでは ‘images and emotions were hurrying upon her’ (62. 634), ‘her past was come back to her with larger interpretation’ (635), ‘were the longings that came back the most persistently’ (636) と押し寄せてくる過去の記述が細かく繰り返されている。

この章では特にドロシアについて、この巻では全体に渡りリドゲイト、ラディスロー、バルストロードといった人物について、‘dream’ やそれに類する語が繰り返し用いられており、その一部にはすでに触れた。このモチーフの現れ方にはいくつかの傾向が認められるように思われる。リドゲイト、バルストロードと同様、ラディスローにおいても「夢」は現在に甦る過去と共に訪れる。‘He was already in a state of keen sensitiveness and hardly allayed agitation on the

subject of ties in the past, and his presentiments were not agreeable. It seemed like the fluctuations of a dream...' (61. 621). 'fluctuations' という語に表れているある種の不安感、不確かさは、ドロシアについての以下の箇所でもよりはっきりと表現されている。'this stupendous fragmentariness heightened the dreamlike strangeness of her bridal life' (19. 192). 初めてのものばかりで理解できないことだらけのローマをまわり 'the midst of her confused thought and passion' (192) のなかにいるドロシアは世界を「断片」としてしか感じられないが、それが「夢」の感覚と結びつけられているのだ。認識の困難と断片性というこの夢のあり方は、ここで論じてきたドロシアらの境遇の重要な側面を示すとともに、先に考察したラディスローのあり方およびこの小説の芸術観を思い出させるものだろう。

このテーマはドロシアに沿ってさらに発展させられる。

As she sat waiting in the library, she could do nothing but live through again all the past scenes which had brought Lydgate into her memories. They all owed their significance to her marriage and its troubles—but no; there were two occasions in which the image of Lydgate had come painfully in connection with his wife and some one else.... These thoughts were like a drama to her, and made her eyes bright, and gave an attitude of suspense to her whole frame, though she was only looking out from the brown library on to the turf and the bright green buds which stood in relief against the dark evergreens. (76. 761)

ギルバートとグーバー (Gilbert and Gubar) はエリオットがしばしば演劇の比喻を用いたことを指摘し、それが女性の不安定な自己のあり方を示すと論じたが (532)、ここでドロシアは過去の 'scene' を役者として生き、かつ自分の意識に立ち上った思考を 'drama' の観客として観たかのようなのである。ルカーチは劇と大叙事詩の特性を比較して、「劇は本質的に現在的なものであり」「われわれの眼前で起こっている事件を示す」のに対し、「大叙事詩はやはりその本質からいって、すでに過ぎ去った、完全に過去のものとなった事件を提示するものである」と指摘している (241)。まさにドロシアは過去をオランダ絵画のように固定した過去として見るのではなく、現在において不確定な状態のままに体験し直しているのだ。この内的な体験 ('These thoughts were like a drama to her') は、同じレベルの出来事であるかのようにあっさり 'and' で結ばれる外面の反応 (「目」と「姿勢」の変化) を引き起こすが、それは 'suspense' でありここでもまたどちらつかずの不安定さを生むにすぎない。そうして彼女は相変わらず

窓の外を見つめている。

つまり彼女はつねに現在の地点に立って認識、理解を試みながら生きようとするのだが、それを担保するのは、外と切り離された内面の世界に落ち込まず、あくまで現在の外の世界と関わり続けることなのだ。

She [Dorothea] ... looked out towards the bit of road that lay in view, with fields beyond, outside the entrance-gates.... Far off in the bending sky was the pearly light; and she felt the largeness of the world and the manifold wakings of men to labour and endurance. She was a part of that involuntary, palpitating life, and could neither look out on it from her luxurious shelter as a mere spectator, nor hide her eyes in selfish complaining. (80. 788)

ここで窓の外を眺めるドロシアの視点はどんどん先へと進んでおり、ついには「世界の大きさ」を感じ、さらには自分がそうした「生」の一部であるとさえ考えるに至り、彼女はもはや「観客」ですらない。‘palpitating’という語は生命を暗示するイメージとして最初に指摘した‘breathe’、さらにバルストロードについて確認した‘quivering’, ‘shudder’などを貫くイメージと考えることができるのではないだろうか。内面の動きに外から見える身体の反応が伴うことも現在と関係を保つことに一役買って来たように見えるが、ここでは彼女と合わさった世界の側にこうした形容が付されている⁷。

こうして考えてみると、小説全体に渡るドロシアの性格づけにも納得できる部分が増えるように思われる。彼女はラディスローとも通じるような動機付けの薄い場当たり的な行動を見せる。また彼女はカソーボンとの結婚前後、ローマからの帰宅後、ロザモンドとの和解時など何度かそれまで知らなかった新しい世界を感じている。例えば28章で例によって「夢」のイメージを響かせながらドロシアは‘a dream which the dreamer begins to suspect’という宙づりの状態を感じ、これからのカソーボンとの生活を‘difficult to see even in her imagination’と思いつつ‘some new form of inspiration’, ‘a new meaning to wifely love’を意識する(274)⁸。彼女は積極的に外の世界との接点を求めることで、過去からの連続した時間というより次から次へと更新されていく現在に身を置こうとする。

3. 『ミドルマーチ』のリアリズムと歴史

以上のような「現在」への視線は、しかし、この小説の「歴史」への関心

と矛盾しないのかという疑問が生じるように思われる。語り手は‘Prelude’の冒頭で‘the history of man’というフレーズを持ち出し、300年前に生きた‘Saint Teresa’という歴史的人物にドロシアを重ねるところからスタートしている。またこの小説の舞台設定自体が執筆から約40年前の1830年頃に設定されており、選挙法改正や産業化といった背景が描き込まれている。依然として歴史小説論の基本文献であり続けているルカーチは、古典的歴史小説の条件として、登場人物と複雑に作用しあう「客観的」な「歴史的必然性」(84)、「変化の過程にある具体的・歴史的状況」(90)が描かれていることを重視しスコットやバルザックを高く評価しているが、エリオットの小説もこうした要素を備えているとも言えそうであり、実際‘History has many dimensions ... and few novels represent as many of them, in as much detail, as does *Middlemarch*’ (Staten 1003) というような評価もなされている。作品中にスコットへの言及があることに注目してもいいだろう(例えば‘It is by the author of *Waverley*: that is Sir Walter Scott...’ [32. 312])。

合わせて考える必要があるのは、ここまでひとまず避けておいた語り手の存在である。歴史的な内容や連想を小説に取り込む語り手の存在を含めて考えなければこの問題は扱えないからだ。すでに一度簡単に触れたが、この小説の語り手には頻繁に自分の視点からコメントを差し挟むという特徴がある。ただしここで、虚構性を明示する言葉自体がリアリズム小説のルールに違反することにはならないことには注意したい。ジョージ・レヴァイン (George Levine) はマライア・エッジワースからジョージ・エリオットに至るまでの自己言及的なパッセージを列挙し、エリオットの頃にはむしろこうした書き方が慣習になっていたことを指摘している (15-17)。19世紀のリアリズム小説はその虚構性を自覚した上でリアリティの性質を探索した。とりわけ19世紀後半は科学の発展によってリアリティが‘unaided vision’で直接見ることの困難なものとなり、そうした意識は『ミドルマーチ』におけるリドゲイトの顕微鏡の描写にも表れている (Levine 19-20)。こうした「リアリティ」の性質の変化と「見ること」への不安は、それでも「リアリティ」を捉えたいと望む人にとって矛盾した状態をもたらした。一方では「見えない」という不安から「見ること」にますますのめり込むことが求められるが、他方で正しく「見る」ためには道具や仮説によって‘disengage itself [the mind] and its own interests from the world it is trying to understand’ (Carroll 86) し対象と距離を置くことが必要となるからだ。

こうした事情を踏まえば、エリオットの語り手のふるまいに距離感 (detachment) のみを読み取ることは一面的な見方に過ぎない。先にリドゲイ

ト、バルストロード、ドロシアについて引用した箇所は登場人物に混乱が生じ内面が彼女たち自身にとっても理解しがたくなっているところだが、多くの場合引用箇所かその前後に現在時制による語り手の一般論が伴っており⁹、これは語り手が自分なりのイメージを適用して登場人物の内面を理解しようと試みていると解することができるように思える。またドロシアについての引用の‘They all owed their significance to her marriage and its troubles—but no’ (76. 761) という箇所は、一方で有名な ‘Dorothea – but why always Dorothea?’ (29. 278) という一節を思わせある種の距離の感覚をもたらすが、同時に自由間接話法的な書きぶり（文法的には完全に自由間接話法とは言えない）によってドロシアの意識への肉薄も見せている。この小説に頻出する自由間接話法は語り手の現在と登場人物の現在（語り手にとっての過去）を語り手の言葉のうえで結びつける独特の装置である。登場人物に対する評価の揺れや曖昧さ、またジェイムズが “‘Middlemarch’ is a treasure-house of details, but it is an indifferent whole” (James 48) と言ったポイントもこの観点から理解することができるだろう。語り手は現在と過去を引き離し遠くから固定された過去を観察しているのではなく、語りの現在を舞台にしてその都度判断を下しているのだ。ここまで来れば、第1節で論じたウィル・ラディスロー的な「新たなリアリズム」、第2節で論じたドロシアらのあり方と、語り手のふるまいとの対応を見出すことが可能なのではないか。エリオットは登場人物と語り手の「リアリティ」の探求を重ねるようにして自らのリアリティ観を示したのだ。

だとすれば、小説内で物語のトーンが大きく変わることにについても考えておく必要がある。作品の序盤から中盤にかけては登場人物の理想が破れ不幸が増すことから、シリアスな雰囲気になることは自然な成り行きとして理解できる。しかし、終盤に至ってドロシアを中心とする人物たちがロマンス的とも言える突飛な行動によって人間関係を回復し、同時に語り口にも注9に引用した箇所などそれまでにないファンタスティックな調子が目立つようになることは必然的とはいえない。不幸な結婚に悩むドロシアやロザモンドと何かを断ち切ったかのような彼女たちを比べたとき、素朴に言えば後者が「リアリズム」から離れたような印象はあるだろう。しかしエリオットはローマでドロシアに次のように言わせている。‘I should be quite willing to enjoy the art here, but there is ... so much that seems to me a consecration of ugliness rather than beauty. The painting and sculpture may be wonderful, but the feeling is often low and brutal, and sometimes even ridiculous’ (22. 220)¹⁰. *The Rise of the Novel* のなかでイアン・ワット (Ian Watt) はリアリズムが “‘low’ subjects” と同一視され ‘idealism’ の対義語

になってしまったことを嘆いているが (10)、この点については 1858 年時点ですでに G. H. ルイスが、主題が ‘prosaic’ であれ ‘ideal’ であれ ‘realism’ の対立概念は ‘Falsism’ だとして反発していた (qtd. in Furst 33-34)。ドロシアは ‘feeling’ の ‘ugliness’, ‘low[ness]’ に対して ‘art’ の ‘beauty’ の優位を見るやや唯美主義的な立場を取っているが、ここでエリオットは、描かれる感情の深刻さが芸術、リアリズムの本質なのではなく、ここまで述べてきたような内部と外部・過去との関係を達成できるか否かが問題なのだと先取りのように暗示しているように思われる。その意味では、『ミドルマーチ』の終わりはやや読者の期待をはぐらかしながらエリオットのリアリズムの理想に向かっていると言えるだろう¹¹。

エリオットにおけるリアリズムのあり方を確認したところで本節冒頭の問題に戻れば、歴史について似たような観点からハリー・ショー (Harry Shaw) が鋭い分析を行なっている。

they [Scenes which make vital changes in our neighbours’ lot] become associated for us with the epochs of our own history, and make a part of that unity which lies in the selection of our keenest consciousness.

The dream-like association of something alien and ill-understood with the deepest secrets of her experience seemed to mirror that sense of loneliness which was due to the very ardour of Dorothea’s nature. The country gentry of old time lived in a rarefied social air: dotted apart on their stations up the mountain they looked down with imperfect discrimination on the belts of thicker life below. (34. 326)

この一節を引用してショーは、‘The country gentry of old time’ 以下の文が示すようにドロシアの ‘loneliness’ がある歴史的時間から来ていることを指摘し、かつ彼女の ‘ardour’ が常に聖テレジア (Saint Theresa) という歴史上の人物の ‘passionate, ideal nature’ (‘Prelude’ 3) の影を引きずって読まれることを確認する。その上で彼は 2 段落目の ‘seemed’ の機能に着目し、誰にとって ‘seemed’ なのかと問うことで、この語が歴史的な時間に引きつけられたドロシアに留まらず、語り手、さらには読者の ‘tracing the movements of Dorothea’s mind and trying to make sense of it’ という行為を示すと論じている (Shaw 232-35)。加えて、1 段落目での現在時制、また先に現在における認識の困難を示すと論じた ‘dream’ という語など、これまで注目してきた要素が含まれていることにも注意したい。このような形で歴史を現在に引きつけることはルカーチが 1848 年革命以降の歴史小説について批判した「歴史の現代化」を完全には回避できないのか

もしれないが、それが歴史を描くことと彼女なりのリアリズムを確立することとの共存、さらに言えば相補的な関係を可能にする戦略だったのであり、「リアリティ」の性質が変化した時代においてエリオットの歴史の扱いは誠実なものだったように思われる。

ドロシアはロザモンドとの和解の二日後、一人で地図を広げる。

She [Dorothea] went to the cabinet of maps and unrolled one: this morning she might make herself finally sure that Paphlagonia was not on the Levantine coast, and fix her total darkness about the Chalybes firmly on the shores of the Euxine. (83. 806)

この一節に読者は ‘largeness of the world’ を彼女が感じる 80 章の場面を思い出すだろう。ここでドロシアは自身がすでにその一部となった「世界」を前にしているが、彼女が特定しようとする地名、部族名はいずれも古代の歴史的なものである。彼女はこうして世界＝歴史と水平に向かい合うことで、現在のこの一瞬を舞台にして歴史と繋がるのだ。

注

1 1858 年 4 月、エリオットは『アダム・ビード』の 17 章を書きながらミュンヘンの美術館でオランダ絵画を見て影響を受けた。とりわけ Gerard Dou, ‘*Betende Spinnerin* [The Spinner’s Grace]’ は引用箇所あとに続く絵画の描写のモデルになったとされる (Adam Bede 521n)。

2 『アダム・ビード』からの引用には鏡の、つまりは言語の媒体としての不十分さに対する認識が含まれているが、これ自体はエリオット独自の発見ではない。例えば G. H. ルイスは *The Westminster Review* 70 号 (1858) で以下のように ‘representation’ の問題性を指摘している。‘[A] Representation which, in as much as it is not the thing itself, but only represents it, must necessarily be limited by the nature of its medium’ (qtd. in Furst 34)。

3 カソーボンについては ‘Key to All Mythologies’ の構想が、リドゲイトについては以下のような箇所がそれぞれ彼らの「起源」信仰を示す。‘[H]ave not these structures some common basis from which they have all started, as your sarsnet, gauze, net, satin, and velvet from the raw cocoon? ... What was the primitive tissue?’ (15. 148)

4 例えばドロシアについて以下のような箇所がある。‘But now her judgment, instead of being controlled by duteous devotion, was made active by the embittering discovery that in her past union there had lurked the hidden alienation of secrecy and suspicion’ (50. 493)。

5 マリオ・プラーツは『肉体と死と悪魔』においてデカダン文学の特徴を数え上げる中で「不健康さ」、「病」のテーマを取り上げているが、それを語るプラーツの言葉や引用のなかには時折「深さ」を意味する語が登場する（例えば 65, 535-36）。一般にプラーツの言う「ロマン派文学」には「深淵」への関心が色濃く見られるだろう。

6 以下がその場面である。‘And Lydgate fell to spinning that web from his inward self with wonderful rapidity, in spite of experience supposed to be finished off with the drama of Laure.... As for Rosamond ... she too was spinning industriously at the mutual web’ (36. 346). ここでは「蜘蛛の巣」を「紡ぐ (spin)」イメージが、進行形の使用や ‘rapidity’, ‘industriously’ という修飾語句と相まって、二人の間の愛の「生成」を強調している。またリドゲイトにはしばしば過去の女性ローラ (Laure) の影がつきまとうが、ここでも ‘the drama of Laure’ が言及され、ローラという「過去」がロザモンドという「現在」として再び立ち現れていることが示唆されている。

7 ドロシアは 76 章のある場面で ‘how well she [Dorothea] knew that there might be invisible barriers to speech between husband and wife... She returned to the more outward aspect of Lydgate’s position...’ (766) と内面よりも外面に比重を置いてさえいる。

8 ロザモンドもドロシアとの交流のなかで同種の感情を抱いている。‘It was a newer crisis in Rosamond’s experience than even Dorothea could imagine ... and this strange unexpected manifestation of a feeling in a woman ... made her soul totter all the more with a sense that she had been walking in an unknown world which had just broken in upon her’ (81. 796).

9 例えば窓の外を見つめ「世界の大きさ」を感じるドロシアを描いた 80 章の場面では、直前に以下の極めて劇的な一節がある。‘There were two images—two living forms that tore her heart in two, as if it had been the heart of a mother who seems to see her child divided by the sword, and presses one bleeding half to her breast while her gaze goes forth in agony towards the half which is carried away by the living woman that has never known the mother’s pang’ (786).

10 やや意味の取りにくい箇所だが、この少しあとにある以下の一節と合わせて考えれば、ドロシアは美しい「芸術」と汚い「実人生」を対比させていることが分かる。‘I have often felt since I have been in Rome that most of our lives would look much uglier and more bungling than the pictures, if they could be put on the wall’ (220).

11 ただしここでの「トーンの変化」についての考察は十分ではない。この点にはヴィクトリア朝小説のもつエンディングの強制力が強く関与しており、その観点からの別の考察が必要である。一般にヴィクトリア朝小説においてエンディングは、結婚を中心とするいくつかの要素が強く求められる部分であり、語り口自体もしばしば変化すると同時に、そうした規範への抵抗が様々な形で行なわれる箇所でもある。こうした基準に照らして『ミドルマーチ』のエンディングにどのような個性が認められるか、リアリズム小説におけるユートピア的、魔術的トーンのエンディングはどのように捉えるべきなのか、このようなトーンの変化が前提にあるとしてどのように小説全体を語るべきか。これらの点については今後考えてみたい。

参考文献

- Beer, Gillian. *Darwin's Plots*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Carroll, David. 'Middlemarch and the Externality of Fact.' *This Particular Web*. Ed. Ian Adam. Toronto: University of Toronto Press, 1975. 73-90.
- Eliot, George. *Adam Bede*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- . *Middlemarch*. London: Penguin, 1994.
- Furst, Lilian R, ed. *Realism*. Harlow: Longman, 1992.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.
- James, Henry. 'Middlemarch.' *The Art of Criticism: Henry James on the Theory and the Practice of Fiction*. Ed. William Veeder and Susan M. Griffin. Chicago: The University of Chicago Press, 1986. 48-58.
- Levine, George. *The Realistic Imagination*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- Mahawatte, Royce. *George Eliot and the Gothic Novel: Genres, Gender, Feeling*. Cardiff: University of Wales Press, 2013.
- Miller, Hillis J. 'Optic and Semiotic in Middlemarch.' *Modern Critical Views: George Eliot*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1986. 99-110.
- Murdoch, John. 'English Realism: George Eliot and the Pre-Raphaelites.' *George Eliot: Critical Assessments*. Ed. Stuart Hutchinson. Mountfield, East Sussex: Helm Information, 1996. 279-96.
- Rischin, Abigail S. 'Beside the Reclining Statue: Ekphrasis, Narrative, and Desire in Middlemarch.' *PMLA* 111.5 (1996): 1121-32.
- Smalley, Barbara. *George Eliot and Flaubert: Pioneers of the Modern Novel*. Athens: Ohio University Press, 1974.
- Shaw, Harry E. *Narrating Reality: Austen, Scott, Eliot*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1999.
- Staten, Henry. 'Is Middlemarch Ahistorical?' *PMLA* 115.5 (2000): 991-1005.
- Tucker, John L. 'George Eliot's Reflexive Text: Three Tonalities in the Narrative Voice of Middlemarch.' *Studies in English Literature* 31.4 (1991): 73-91.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel*. London: Pimlico, 2000.
- Witemeyer, Hugh. *George Eliot and the Visual Arts*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- ブラーツ、マリオ『肉体と死と悪魔』倉智恒夫・草野重行・土田知則・南條竹則訳、国書刊行会、1986年。
- ルカーチ、ジョルジ『ルカーチ著作集 3 歴史小説論』伊藤成彦・菊盛英夫訳、白水社、1969年。