

ジェーン・オースティンの小説は本当におもしろいのか、 という微妙な問題について

阿部 公彦

序 ジェームズとオースティンとふたつの百年

何を書いたって要するにおもしろければいいのだ、とヘンリー・ジェームズはいつている。^① たしかにフローベールのオウムの小説は失敗したけれど、ツルゲーネフの、聾啞の農奴とペットの犬との話はなかなかいいではないかと。ジェームズの、この「小説芸術」が発表されたのは1888年のことで、それからもう百年になる。ずいぶんあたり前のことを、ずいぶん声高にいうものだという印象がそこにあるのは、もちろん百年も前の文章だからということがひとつ、それから、たとえば漱石が文鳥を、志賀直哉がイモリをかくことと、フローベールやツルゲーネフがオウムや犬をかくこととの間には大きなちがいがあって、つまりフランスの文学サークルにジェームズがかぶれるそのかぶれ方には、自国伝来の自然主義とのミックスというかたちで西洋の流行を消化していった日本の作家たちにはない、独特の興奮の形式と、イデオロギーの^{はなは}胚胎とがあったとみなしうるのである。^②

百年前の日本では、小説という様式そのものが新しかった。その一方、「自然」という感覚は日記や七・五調をとおしてすでにそれなりの成熟を果していたから、ほどなく流入した西洋式の写実主義や自然主義も、やんわりとそれにうけとめられることになる。つまりリアリズムという舶来のイデオロギーは、小説の様式を何かから解放するのではなく、むしろ伝統的なリアリティの感覚にむけてこの新しい様式のための地ならしをしたわけである。それが日本独特の「自然」としての私小説というジャンルの、また「私」という語りの主体のうまれるきっかけとなるのだが、ここではこの問題に深入りしない。我々にとってだいじなのは、すでに小説という様式がそれ自体けって新しいものではなかった百年前のヨーロッパで、何をかいたっていいじゃないか、とわざわざ言い放ってみせることが、実は何をかいたっていいわけじゃないのかもしれない、ひ

ょっとしたらオウムやイモリ的小説をかくことはすごいことなのかもしれないという反応を期待することではじめて成り立つ身振りだということである。すぐさま思い起こされるのは、ちょうどこの頃かかれた「密林の獣」、「アスパーンの恋文」、「いと良きところ」、「ねじの回転」といったジェームズの一連の中短編のもつある種のいびつさで(けって悪い意味ではない)、そこではあきらかに、何をかいてもいいのかもしれないなあ、という小説家の側の迷い、ためらい、大胆、冒険といった要素のまじりあいが、かかれるべき何かをめぐる語りの過剰な自意識となってあらわれている。いずれの作品においても、語られる対象にむけてしばらくいていくその焦点のあり方そのものが、物語の関心の中心となってしまうのである。

ジェーン・オースティンが小説をかいていたのは、ジェームズよりもさらに百年前のことである。百年先輩であるせいか彼女は、何をかいたっていいじゃないの、とはいわなかったようである。それどころか彼女の小説は、似たような材料をしつこいほど使い回している。田舎の中産階級^③の家庭に年頃の娘がいる。年頃だから結婚のことをかんがえる。いったいだれと結婚すべきなのか。だれをえらぶのが正解なのか。もちろん正解はあるのである。物語はいつも、主人公がめでたく正しい答えをえらびとるところでおわる。彼女は自身、自らの作品を「田舎町の三つ・四つくらいの家族を忠実に描いた」「小さな象牙細工」にたとえているが、そうしたいわば作風をめぐる述懐では説明のつかないある頑固さが、彼女の小説作法にはあるようにおもえる。^④ 絶対に結婚をかかなければならない、結婚でなければかかれる必要はない、とでもいいたような鈍重な決意がある。

しかしここで我々がはたと立ち止まってみるかんがえなければならぬのは、はたしてオースティンにとって、何をかくかがそれほど重大な問題だったのかということである。ジェームズの百年後にいる我々は、何をか

いたっていいじゃないかというモットーを当然のようにうけいれているが、そして何をかいてもいいはずなのにおなじことばかりかいているような神秘的な作家(特に文学史上の)にたいしてつい不穏当なまでの批評的なまなざしをおくってしまいがちだが、実は、何をかいたって・・・と^{なんが}喉を切ってみせることのもつ意味合いは百年の間にずいぶん変化しており、現代の作家たちにとって、ジェームズにとって、それからオースティンにとってそれぞれ、何をかくのかという問題はまったくちがった種類の問いかけとなりうるはずなのである。

何をかいてもいいのがあたりまえの現代において、逆に何をかくかである程度勝敗がきまるのは皮肉なことである。ジェームズが「小説芸術」をかいた時代には、何をかくかということとおもしろいかどうかということとがまったく別の次元の問題だ、という視線そのものが、なまなましくも新鮮だった。何をかくかを厳しくさだめた文学という制度にたいする反逆そのものが、華麗だった。しかしそういう視線が百年の歳月をへて風化してみると、わざわざオウムや犬をかいておもしろい小説にすることがそれほどすごいこととは思われなくなってくる。だから一方では、セックスや病気をかいたほうが手っ取り早く文学になるということになる。他方、過去の反抗の記憶そのものにあこがれた復古調のアヴァンギャルドがくりかえされもする。

ジェームズの姿勢に革新がみられるとするならそれは、何をかいてもいいことがけってあたりまえではなかったオースティンの時代にむけられたものだといえる。ジェームズはオースティンと異なることによって、ジェームズたりえた。⁴⁾ その後百年をへて、何をかくかの選択に疲弊しきった我々の時代にとっても、ふたつの百年をこえたむこうは異質な地盤である。何をかいたっておもしろけりゃいいんだというモットーにジェームズとはまったく反対の意味でよりかかる現代、つまり対象の無限によるこぶよりは対象のおざなりを甘んじてうけいれるような現代とも、まったく別の風土がそこにはある。しかし、その異質な風土を体験して多くの現代人が発するため息にも似たある感慨に注目しよう。すなわち、ジェーン・オースティンの小説は、あんなにつまらないのになぜかおもしろい。オースティンの小説がひょっとすると我々には想像のつかないくらい、なまなましくつまらなかったのかもしれないジェームズの時代(もちろんそれだけに、なまなましくおもしろくもありえた)から百年をへて、われわれはオー

スティンにたいし、そんな奇妙な愛着をだきつつある。これはたんなる骨董趣味ではない。

I あんなにつまらないのにおもしろい

つまらないのにおもしろいという、このいかにももうたいのついた逆説には、あながい簡単にこたえがみつかりそうである。筋がつまらないが描写がすぐれている、わかりきった結末だが、丁寧で誠実な語り口は、めずらしいほど新鮮である、設定や展開は古びて魅力がないが、人類の真実が語られて古典らしい深い輝きをもつ、それに文句なしに英語がうまい・・・などなど。もちろんこういった理由づけはいずれも十分正当なものばかりで、何ら問題をふくまないだけでなく、もろ手をあげて賛成せざるをえないような、正論特有の強制力すらそなえている。しかしオースティンの小説をより良くみきわめるためにだいいじなのは、あえてここで一歩しりぞくことである。一歩しりぞくことで、ある事実がみえてきはしまいか。一歩しりぞくことで、オースティンの小説のおもしろさをめぐるある特異な現象が目についてきはしまいか。

我々が二百年の時間をこえてオースティンをよんでしまったときに感ずるもどかしさがある。読後のもどかしさである。何かをいわなければいけない。オースティンの小説をよんでしまったことにたいして、何らかの言動的な対応をしなければならない。独り言でもかまわないのである。ところがその言葉は往々にして、「おもしろい」というひとことであけなくおわる。しかし言葉そのものはあまり重要ではない。注目すべきなのは、「おもしろい」などというあまりに陳腐な紋切り型を、あえて、しかもまるで衝迫に追い立てられるようにしてつぶやかざるをえない状況であろう。オースティンの小説は、小説のおもしろさというものの問題が、きわめて鋭利なかたちで読者ににつきつけられるような、おもしろさとつまらなさとの微妙な相互関係がたえず読者に意識されるような、おもしろさの観念そのものをおもしろさの根拠にしたようなきわどい世界のうえにつくられているのである。これはたんに、オースティンの小説はおもしろいといくりかえすことでは、解決のつかない問題である。

II 可能態としての物語

オースティンの小説がたえず、おもしろさという観

念を問題化する方向にはたらくのはなぜか。このことをかんがえる際に忘れてはならないのは、その時代背景である。初期の秀作『ノーサンガー寺院』の出だしが、当時流行していたゴシック小説のパロディになっているというのは、衆目の一致するところである。⁽⁶⁾

No one who had ever seen Catherine Morland in her infancy, would have supposed her born to be an heroine. Her situation in life, the character of her father and mother, her own person and disposition, were all equally against her.

(p.13)

当時すでに醸成されつつあった物語の 'heroine' という形式にたいし、ちょっとした揺さぶりがかけられている。これ自体さほど注目に値する洒落とはおもえないが、この小説全体にゴシック小説のパロディがちりばめられていることからわかるように、少なくともオースティンにとってゴシック小説というジャンルは、あいさつなしではやり過ぎせないような、丸々ひとつの作品を賭してまでパロディしなければならないような存在感をもっていた。そしてそんなパロディの最中にきらりとのぞく、語りの戦略がある。

... for though she could not, dared not expect that Mr Tilney should ask her a third time to dance, her wishes, hopes and plans all centered in nothing less. Every young lady may feel for my heroine in this critical moment, for every young lady has at some time or other known the same agitation.

(p.74)

語り手の、物語との距離のとりかたに注意してみよう。ここで重要なのは、主人公を軽く突き放してみせる風刺家の機知の妙ではない。ここでの物語との距離とは、生成しつつある物語を前方にながめやり、そうすることで物語という制度にたいしてちょっとした反逆のポーズをとりつつ、その一方でそういうながめやる視線そのものを語りの牽引力にするような態度のことである。とくに、物語を前方にみやるという姿勢に留意する必要がある。もっとわかりやすい例をあげてみよう。

The anxiety, which in this state of attachment must be the portion of Henry and Catherine, and of all who loved either, as to its final event, can hardly extend, I fear, to the bosom of

my readers, who will see in the tell-tale compression of the pages before them, that we are all hastening together to perfect felicity. (p.250)

物語を可能性のただなかに突き放すこと。物語をいまだおこらざる未定の状態として触知すること。あきらかにここにあるのは、たんに物語の関心を前方の一点にひきつけることで語りの凝集力をたかめようとする、いわゆるサスペンスの技法ではない。あっけなく 'tell-tale compression of the pages before them' といひ放つてしまえるような語りの無頓着ぶりこそが鍵となる。これはむしろ、サスペンスという形式にたいする攪乱^{かくらん}だろう。それでいて語りはたんなるパロディに終始することなく、未定性へと突き放されたこの物語をめぐる展開しようとする。こうした、可能態としての物語のありかたを探ろうとする『ノーサンガー寺院』の姿勢は、それがサスペンスに過度に依存したゴシック小説たちをつねに横目でみながらかかれていただけに、どうしてもゴシック小説との関わり方のひとつの表現としてよまれがちであるが、そしてそれは後にふれるように、オースティンにおけるおもしろさの問題をかんがえるうえでも極めてたどしい考察の筋道なのだが、我々は当面、可能態への物語の突き放しというこの技法について、あくまでオースティンの小説世界に視界をかぎり、必ずしもゴシック小説にたいするライヴアル意識が表立って目につかないような『ノーサンガー寺院』以降の作品の中に、その発展の過程をたどってみることにする。そこでみえてくるのは意外なことに、『ノーサンガー寺院』における物語との距離のとりかたを踏襲し深めながら、その一方で、あくまで完全な物語にあこがれようとする作者の、にぶい執着である。

III 扉の機能

オースティンの最高傑作といっても過言ではない『マンスフィールド・パーク』の、そのもっともすぐれた場面の要となるのは、「扉」である。

... when the door of the room was thrown open, and Julia appearing at it, with a face all aghast, exclaimed, 'My father is come! He is in the hall at this moment.' (p.172)

これにかぎらずたとえば、『分別と多感』(p.316)、『高慢と偏見』(p.351)、『説得』(p.236)など、オースティンの

小説では扉を中心として劇的な高揚がもたらされることがしばしばある。重要人物が扉をあけてとびこんでくるという必ずしも斬新ではない、必ずしも独創的ではない設定が、手堅くまもられる。ギルバート・グーバーやニナ・アウエルバッハといったフェミニストたちがこういった扉の使い方をとおして、オースティンの登場人物に抑圧された女性のイメージを、つまり「いつくるかもわからない、本当にくるかどうかわからない誰かが、扉をノックする音をまちがれて耳をすます」ような、閉塞状況にある女性のイメージをよみこむのもっともかもしれない。⁶⁴ しかしオースティンが若いころの習作で、扉があくことによる劇的な事態の展開という、まさに典型的なゴシック小説のパターンを、マキロップの言をかりれば「スターンばり」の戦術でパロディしたというのもまた事実である。⁶⁵

『マンスフィールド・パーク』の扉について少しくわしくかんがえてみよう。さきに「劇的な高揚」という言葉でこの場面をくくってみたが、じつはその一言では正確につたわりきらないようなメカニズムがここで、この扉をめぐる機能している。ひらかれた扉は一見、扉のむこうにあるあたらしい事態を、あたらしいドラマをみちびくようにみえるかもしれない。たしかにそれは、トーマス卿がかえってきたということ、それからそれにともなう『恋する者の誓い』の上演の中止やファニの復権といったあたらしい展開へと筋道をつける。扉はあたらしい世界のための貴重な回路となっている。しかしそうしてみちびきこまれたあたらしい世界における最大の事件が、上演の中止だという点に象徴的にあらわれているように、扉のほんとうの機能は、何かをはじめることにではなく、といって何かをおえることにでもなく、何かをはじめないことにこそある。

トニー・タナーは『マンスフィールド・パーク』が、「何もしないことによってこそ勝利をおさめる女の子の物語」だといっている。⁶⁶ 彼はこの作品を「平穏と騒動、安定と不安定、つまり動くものと動かないものとをめぐる小説である」と規定したうえで、前者を一身に体现したファニの「がんこなねばり強さ」が、マンスフィールドを危機から救うのだと解釈する。⁶⁷ 必ずしも我々はこうした、構造分析にまぎれた道徳批評的なよみに追随するわけではないので、ここまで白黒はっきりつけることにはためらいを覚えざるをえないが、少なくとも図式のたて方の段階では参考にすべき点がある。トーマス卿の帰還の場面では、タナーのいうこの「動くことと動かないこと」という二項対立が、きわめ

てあざやかな対比をみせているのである。『恋する者の誓い』の上演をめぐる一連の騒動のためにマンスフィールドの屋敷では、「動くこと」にむけて極限近くまで針がふれている。「動かない」ファニの芝居への参加は、「動くこと」の完全な支配をつづることになる。トーマス卿はそこへかえってくるわけである。最終的に「動くこと」と「動かないこと」のどちらが勝利をおさめるかというのは、実はあまり問題ではない。それは結果論にすぎない。だいじなのは、「動くこと」へむけて最大までたかめられた物語のボルテージが、一点をさかいに、ひとつの扉をさかいに、実になだらかに「動かないこと」に接続し、しかもそれが美しい抒情をうみだしているという、そんな物語の土壌である。そうしたことを可能にするオースティンのリアリティのあり方が問題なのである。だからこそ、何かを「はじめない」ための扉の機能に、関心をはらう必要がある。

IV 可能性をめぐる陳述

トーマス卿がかえってくるその直前のマンスフィールドの風景の特質は、「動くこと」にあるのだといま確認したが、その動きの本質をよくみきわめると、それが「動くこと」よりは、「動こうとすること」に近いことがわかる。そこでの騒動は何より、芝居の上演の「準備」をめぐるおきてている。芝居のシナリオ、配役、それから演技の予行演習といった、きたるべき上演のための、可能性としての上演をめざしたさまざまな準備がおこなわれて、それが騒ぎをよんでいる。それが人物間の関係をうきばりにしながら、「動き」を表現するのである。上演という可能性としての未来の「動き」を「想定」することで、『マンスフィールド・パーク』の人物たちは動こうとするともいえるだろう。そもそも演技というものが、いまここにはないものを模倣するかたちで成立するというのも、頭にいれておかねばならない。演技はけっして、観客がすでに知っているものを「思い出させる」ためにおこなわれるのではなく、観客が知らない(ことになっている)物語を、観客に先んじて知り、そして模倣しながらそれを表現するためのものなのである。しかし演技はあくまで演技であって、物語そのものになることはできない。つまり事実そのものであることはできない。すくなくとも『マンスフィールド・パーク』におけるような劇中劇の役割は、事実そのものではありえないような、純粋な虚構のための空間をあつらえることにあるといえる。そうしてあ

つらえられた空間で人物たちが、いまここにはない物語を演技によって「想定」すること、さらに「想定」行為としての上演の準備をとおして、「想定」する行為自体を「想定」すること、それが『マンスフィールド・パーク』における「動き」の形式なのである。

『マンスフィールド・パーク』の会話の端々には、「動くこと」の「想定」というかたちをとった「動き」の表現がよみとれる。

‘... but I can think of no other alternative. Can you, Fanny?’

‘No,’ said Fanny, slowly, ‘not immediately – but –’

‘But what? I see your judgement is not with me. Think it a little over. Perhaps you are not so much aware as I am, of the mischief that *may*, of the unpleasantnesses that *must*, arise from a young man’s being received in this manner...’

(p.154)

エドモンドは、得体の知れない ‘young man’ の参加を阻止するために、劇にくわわることをかんがえている。エドモンドのほんとうのお目当ては何か、という問題はさておくとして、どうやらこの時点で彼の、自分も芝居をやろうという気持ちはかたまっているらしい。ファニーが何をいったところで、彼はもはや聞く耳をもたない。それでもファニーに相談しようとするのはなぜか。どことなくうしろめたい気持ちをかかえこんでしまったエドモンドが、自分にとって母親的なご意見番であるファニーの賛成をとりつけることで、代理的な赦しをえようとしている、という心理的解釈がまずはまっとうだろう。しかし、我々の考察のながれの中で重要になるのは、こうした場面で葛藤の軸となるのが、未来のできごとをめぐる「予想」の、とくに相異なる「予想」どうしのぶつかり合いだということである。人物たちはあたかも、おこりつつある未来の事実そのものよりも、その事実のみえかたこそが致命的に重大であるかのように、血眼になって未来のできごとの見取り図を解釈する。議論はいつも、そうして想定された未来観をめぐる、解釈の仕方のあいだの衝突として生ずるのである。

‘... Will not this be worth gaining?’

‘Yes, it will be a great point.’

‘But still it has not your approbation. Can you mention any other measure by which I have a chance of doing equal

good?’

‘No, I cannot think of any thing else.’

‘Give me your approbation, then, Fanny. I am not comfortable without it.’

‘Oh! cousin.’

(p.155)

エドモンドが必死になってファニーの賛成をとりつけようとするのは、ファニーが実際に自分の行動をさまたげることをおそれてではない。ファニーにそのような力はないのである。彼がおそれているのは、自分の劇への参加というあくまで可能性としての未来の行為についての、ファニーの想定の仕方であり、見取り図の描き方である。いまここにはないけれど、やがて生ずるであろう、そしてすでに生成しつつあるような事態についてのファニーの見解をこそ、エドモンドは問題にする。彼にとっては、そうした未来の見取り図そのものが重たいのである。

人々がファニーを無理やり芝居にくわえようとする部分は、上演の準備をめぐる一連の場面のクライマックスをみちびくことになるわけだが、ここでも緊張感をたかめていくのは、生起しつつあるできごとを前方にみやろうとする視線の交錯であり、また、そうした視線の描き出す図柄のせめぎあいである。

... What was to be done? Tom, as Cottager, was in despair. After a pause of perplexity, some eyes began to be turned towards Fanny, and a voice or two, to say, ‘If Miss Price would be so good as to *read* the part.’ She was immediately surrounded by supplications, every body asked it, even Edmund said, ‘Do Fanny, if it is not *very* disagreeable to you.’

But Fanny still hung back....

(p.171)

ファニーの苦しみと、それでもなお何かにしがみつこうとするそのしぶとさにしても、エドモンドのおどろくべき裏切りにしても、そうした人間関係の構図をうきばりにするのが、いまだおこらざるできごとにたいする、つまり一定の距離をおいた未定の事態にたいする視線の投げ方だという点が重要である。オースティンの世界では物語は、いまここにはない物語にたいする想像力として展開するのである。扉が何かを「はじめない」のは、扉のむこうの物語をながめやろうとするこの想像力の運動を、「はじめる」ためなのである。

「動くことと動かないこと」という『マンスフィー

ルド・パーク』の二項対立は、オースティンの他の作品にまで広くいきわたったモチーフではかならずしもない。「動くこと」から「動かないこと」へという移行がいつも、劇的な意味合いをもちえるわけではない。しかし扉がこうして、「何かをはじめないこと」によって象徴的にオースティンのリアリティの形式を基礎づけるのは、まれな例だといいきれるのだろうか。たしかに多くの場合、扉はより大きな「動き」にむけてひらいていく。さきにあげた例でいえば、『説得』では扉をあけてはいつてきたウェントワース大佐は、アンのための重要な手紙を引きだしから取り出すことで、ふたりがむすばれるための大きなステップをつくるし、『高慢と偏見』では扉のむこうからやってきたキャサリンとの会見が、エリザベスの重大発言をひきだし、ダーシー氏との婚約にむけた大きな一歩が記録されることになる。『分別と多感』では、部屋にとびこんでいったエリノアをまちかまえていたのは、意外なことに、そしてあまりに劇的にも、妹マリアンをもてあそんだウィロビーで、彼の告白をとおしてマリアンとウィロビーのつきあい方の実情が、そしてそれと対比されるかたちでエリノアとエドワードとのむすばれ方とが描き出され、結末にむけた重要な展開点となる。

しかしたとえば『高慢と偏見』での、扉のむこうからやってきたキャサリンとエリザベスとの実際の会話に注目してみると、そこにみられるのはまたしても、未来の事実を想定した見取り図のせめぎあいなのである。

‘... While in their cradles, we planned the union: and now, at the moment when the wishes of both sisters would be accomplished, in their marriage, to be prevented by a young woman of inferior birth, of no importance in the world, and wholly unallied to the family! ...’ (p.355)

キャサリンのこうした未来図が、エリザベスのそれとぶつかるという点にこそ、「動き」の中核がある。

‘Yes, and I had heard it before. But what is that to me? If there is no other objection to my marrying your nephew, I shall certainly not be kept from it, by knowing that his mother and aunt wished him to marry Miss De Bourgh. You both did as much as you could, in planning the marriage. Its completion depended on others. ...’ (p.355)

もちろん、このふたりの女性にとって重要なのは、ダー

シー氏が実際にだれと結婚するかということである。しかしドラマは、つまりオースティンの小説世界のドラマは、ダーシー氏がだれかと結婚するかもしれないという、将来の未定の事態を前方にみやるかたちでしか成立しない。こうした場面がたんに、中心人物の結婚相手がだれになるかを、サスペンス仕立てで語るための一助にすぎないという見方はまちがっている。前方をみやる視線は、いずれ開示される未来の到来をいれいしくひき延ばしひきたてる働きをするわけではない。むしろ事情は逆で、前方に想定された未来の事態は、そうして想定されることですでに、物語としては消費されてしまっているのである。実際に現在形のできごととして小説のなかに提示される以前に物語は、人々の予想や期待、心配、失望などとして語り尽くされ、その物語的機能を使い切ってしまうている。だからそれが現実化したときにも、あらためてあたらしい事態として人をびっくりさせるほどのインパクトはない。見方をかえればそこでは、物語は先取りされたものとしてしか語られえないともいえる。物語は常に、いまだおこらざるものとして、未来形で語られるのである。

V 秘密の婚約のテーマ

いま述べたことをさらに確認するために、オースティンの小説世界における「秘密の婚約」のテーマについてかんがえてみよう。『分別と多感』では、エリノアとマリアンというふたりの主要人物の恋人がそれぞれ実は、べつの女性と婚約していたという事実が露呈する。それがセンセーションをよびもする。『エマ』でも、チャーチルとジェーン・フェアファックスとがひそかに婚約していたことの表面化は、大発見として描かれる。

ここで思いおこさねばならないのは、婚約という制度のもつ意味である。つまり婚約は、未来の結婚をみこしたうえでの、きたるべき未来の結婚の存在感なしにはまったく意味をなさない、ひとつの契約にほかならない。何がおきるかわからない未定の時間についての、恣意的な青写真にすぎないのである。しかし未来についての想定であり想像力の凝結にすぎないそうした契約が、確実に現在の時間に影響をおよぼす。心理的物質的社会的に、現在という現実を支配する。ここに先にみた、未来の物語の先取りという、オースティンにおける物語提示のあり方とのつながりがみえてきはしまいか。現在という時間を、頭のなかにつくりあげた未来の見取り図のうえに基礎づけようとする傾向

が、おなじように確認できはしまいか。

さらに忘れてはならないことがある。いまあげたふたつの秘密の婚約はいずれも、過去の事実として、すでになされてしまったものとして暴露されるのだが、そのことが、婚約という行為が過去のかなたに遠ざかりつつ消えていくという、いわばとりかえしのつかない過去との断絶をイメージするわけではないということである。むしろそれは、いまだ生成しつつある、しかし依然として可能性でしかありえない未来の結婚との、過去の密接なむすびつきを開示する。過去の意味というものが、未来の見取り図との関係においてとらえなおされうるのである。

こうした点を考慮にいれながら、ひとつの着想をとりこんでみよう。すなわち、オースティンの小説をいつもしめくくる主人公の女たちの結婚の決定は、本質的には、隠された婚約の露呈にすぎないのではないか。そこにあるのは、結婚というあたらしい事実の到来ではなく、すでにできあがっていた結婚の予定の再認識にすぎないのではないか。女たちがえらびとる相手はたいてい、近親相姦的なまでに、彼女たちの幼馴染みである。ロンドンという町の存在に集約的に表現される外の世界との交わりは、可能性としてはほのめかされているのだが、そうした状況のもとで女たちはあえて、せまい社会に共生する幼馴染み的な男をえらぼうとする。『マンスフィールド・パーク』のエドモンドや『エマ』のナイトリー、『分別と多感』のエドワード・フェラスなどはもともと、ファニーやエマやエリノアと姻戚関係にあるし、『説得』のウェントワースは、アンとは八年もまえから、つまり物語がはじまるはるか以前から知り合いである。『高慢と偏見』のダーシーは、オースティン円熟期の作品にあっては唯一、'encounter'によってみちびきこまれる花婿候補だが、彼とてその後にながく物語のおもて舞台から姿をくらすことで、あらためて登場するときには「再登場」する人物として、エリザベスの旧知として描かれる。結婚はいつも、こうした幼馴染みを「見直す」ことによって実現するのである。ここにあるのは、はじめから予定されていた人物と、結局のところは予定通りに事が進展するという現実把握ではなからうか。予定調和とか運命感といった言葉でこの現実観をくくってしまうまえに、いかにそれが婚約という制度のまなざしを模倣しているかに注目せねばならない。結婚の相手は突然あたしく出会うものではなく、小さな地域社会のネットワークのなかで、はじめから主人公と濃厚につながりあわ

れている。その濃厚に連絡された人物と「やっぱり」結婚するのだから、結婚の相手は、それが決定する以前からすでに約束されていたとかがえられる。主人公の紆余曲折は、この約束にたいする受容姿勢のうつりかわりの道程にはかならない。いずれ結婚するかもしれないという未来の見取り図をふまえたうえで、その見取り図にたいする反発であったり、修正要求であったり、誤解であったりするもの、それが物語のなれをつくるのである。ここでも物語の「動き」は、いまだおこらざる未来の物語を、先取りの念頭におくことでつむぎだされているのだといえる。

VI 日常らしさの演出

結婚という深刻な話題にいたる以前のレヴェルでも、おなじような未来形とのかかわりがみてとれる。語られる物語の基盤が、いまだおこらざる未来の物語のうえに築かれているさまが、日常生活の描写をととしても表現されているのである。

オースティンの小説では日常性をえがくことに力がそそがれているといわれるようだが、具体的にその日常が何によってなりたっているのか、あるいは、そうした日常性をちらつかせるために何が小説の描写の対象として選択されているのか(というのも、日常そのものをかけば日常らしくなるというものではないから)ということをかながえてみると、それは、茶話会や晩餐会、ダンスパーティー、小旅行、トランプ大会など、いわゆるひろい意味での「遊び」のうえになりたった日常だということがわかる。⁽¹⁰⁾ そして忘れてはならないのは、遊びそのものよりも、遊びに先立つ遊びの企画のほうで、しばしば日常性とよばれてしまうようなそうした現実感覚をささえる要となっているということである。

'... We are to walk about your gardens, and gather the strawberries ourselves, and sit under trees; - and whatever else you may like to provide, it is to be all out of doors - a table spread in the shade, you know. Every thing as natural and simple as possible. Is not that your idea?'

'Not quite. My idea of the simple and the natural will be to have the table spread in the dining-room. ...'

(Emma p.355)

遊びの計画の様子はこうして、^{きまつ} 瑣末なことがらにいた

るまで念入りに描写される。人物たちがあれこれと空想をめぐらしながら、頭のなかにパーティーや遠足の光景を描き出していき、その描き出したものを、物語が写しとるのである。結婚という「本筋」にあまりかわりなくみえるような、人物たちのこうしたこだわりをかくことこそが、根本的なところで物語の臨場感と説得力をささえているのだとさえいえるかもしれない。

もちろん遊びの計画が、たんなる瑣末なことがらとして以上の意味をもつこともある。『マンスフィールド・パーク』では、ダンスパーティーの企画をとおして、トーマス卿の重大な決意があきらかにされる。

‘... If dear Julia were at home, or dearest Mrs Rushworth at Sotherton, to afford a reason, an occasion for such a thing, you would be tempted to give the young people a dance at Mansfield...’

‘My daughters,’ replied Sir Thomas, gravely interposing, ‘have their pleasures at Brighton, and I hope are very happy; but the dance which I think of giving at Mansfield, will be for their cousins...’ (p.252)

ここではトーマス卿の関心の中心が、実の娘のジュリアやマリアにではなく、ファニーやウィリアムにむけられていることが描き出されているのだが、だいたいなのはそうした心境の変化が、じっさいにおこなわれるダンスパーティーの場面のなかでよりも、ダンスパーティーの計画をとおして、つまりダンスパーティーの見取り図を描く過程でこそ表現されるということである。ここでもまた、物語は未来を先取りするかたちで語られる。こうした物語のあり方は、オースティンにおける歴史性との訣別という問題と照らしあわせることで、より包括的な議論にむすびつくかもしれない。

VII 歴史との訣別

リアリズム小説の始祖とあおがれる18世紀の作家にかんしての、その時間観をたどった研究をみると、歴史性と語りとの関係をめぐって、当時の小説家がそれなりに緊迫した態度決定をせまられていたことがわかる。⁽⁴⁾ たとえばサミュエル・リチャードソンは、書簡体小説の形式を充実させていく過程で、語りの時間と、実際にできごとがおきる物語の時間とを峻別していったが、それは語りの臨場感を高めることを目的としたも

のであった。印刷術につうじていた彼はとくに、そうした技術をふんだんにつかって、話し言葉を紙のうえになまなましく再現するために粉砕身し、その結果として語りに、いまここでしゃべっているという迫真性をもたらすのに成功した。これは、できごととの過去性からきりはなした語り手の時間を、限りなく現在の時間に似せようとする試みだったといえる。ダニエル・デフォーになると、過去性に依存するかたちでできごとを正当化することもなくなり、語り手の現在を保護するために、過去という時間のもつ自立性すらがおとしめられる。こうしたことからわかるように、リアリズムの父とよばれるような18世紀の作家の関心の中心は、いかに語り手の現在性をなまなましく表現するかということにあったといえるのである。

こんな流行は、当然ながらオースティンの時代にもおよんでいたとかがえられる。次にあげるような、ヒロインの何の気なしの言葉にもあるいは、なんらかの影がおとされているのかもしれない。

‘You are fond of history! ... If people like to read their books, it is all very well, but to be at so much trouble in filling great volumes, which, as I used to think, nobody would willingly ever look into, to be labouring only for the torment of little boys and girls, always struck me as a hard fate; ...’ (Northanger Abbey p.109)

まだ小説という形式ができあがってまもなく時代、小説の語りは歴史という既存の語りの形式とのちがいをきわだたせることで、自らの領域を確定せざるをえなかった。リチャードソンやデフォーがもっとも強く意識したのは、ノヴェルとロマンスのちがいであるよりも、ヒストリーとストーリーのちがいだった。⁽⁴²⁾ 今日ではリアリズム小説の原型といわれるようになった彼らの作品は、ロマンスを排除することによってではなく、ヒストリーを排除することによってこそできあがっていったのである。歴史という語りのもつ過去性、書き言葉性、抽象性を極限までとりのぞき、語りを読み手のなまの現実のなかにみちびきこむことに、彼らの物語の説得力はかかっていた。リアリズムということを用いるなら、彼らの物語のリアリティは、できごと展開の「ほんとうらしさ」にではなく、できごとを語る語り手の「ほんとうらしさ」にこそあったといえる。その語り手の「ほんとうらしさ」を保障するのが、語りの現在性だった。語り手がいまここでしゃべってい

るという雰囲気をはかすか、「ほんとうらしさ」の成否がかかっていた。だから、話し言葉への接近をとおして語り手を、限りなく読み手自身の言葉にひきよせる工夫がなされたのである。

もちろん、オースティンにおいて物語の提示の仕方「ほんとうらしさ」を、つまり語り手の「ほんとうらしさ」を保障するのは、語り手がいまそこにいるという、いわゆる語り手の現前性ではかならずしもない。語り手の肥大とはいっても、時折（我々の時代の者には信じられないほどの）断定的な口調で登場人物のモラルに裁定をくだしたり、てきぱきと自由間接話法で物語をまとめあげたりという以上に、語り手が前面にでてくることはない。しかしそれでも、ヒストリーとストーリーという峻別は意識され、その意識をよりどころにしてある種のリアリズムが構築されようとしている。確定していくできごとを追いかけて提示していかざるをえないという点で、物語というものは根本的な歴史性をかかえもっているのだが、オースティンもまたそこに、歴史にはないリアリティをうみおとそうとしているのである。

そもそも物語というものは、できごとが過去のものとして確定していく、その確からしさの手触りを説得力の基盤にしているところがある。18世紀の作家たちの革新も、そのあたりの信用関係にいかによさぶりをかけるかに重点があった。そうしてできごとが確定していくプロセスを、さきの『マンスフィールド・パーク』の考察などで活用した「扉」の隠喩でとらえなおしてみることができないだろうか。物語におけるできごとの確定とは、扉のむこうにある未定の未来が、扉をあけてこちらの世界にはいりこんでくるという、その瞬間の実在感にはかならない。その瞬間を、「いまことが確におこったのだ」という完了形の衝撃でつつみこむことで、確定がなされる。「扉」はしたがって、できごとの確定と未定との、つまり実在性と可能性との、分岐点である。扉のむこうにあるのは、まだ「現実には」おこっていないような、不安や恐怖や期待の対象にすぎない。扉のこちらにきてはじめて、できごとは「実際に」おこったことになる。こうした、扉のむこうとこちらのあいだの明確な境界感覚こそが、物語の現実感の軸となる。オースティンの歴史との訣別は、この「扉」の機能への抵抗をとおしてなされるのである。

我々がこれまでオースティンの小説のなかに確認してきたのは、未来をみやろうとするまなざしの旺盛さだった。日常生活のひとこまから恋愛や結婚といった

重大事にいたるまで、あたかも作者がこうした視線の形式を偏愛しているかのように、物語はいつも扉のむこうの世界をみやろうとする。ここに注目すべき事態が生じていることに気づかねばならない。オースティンの小説世界の現実感、未来が扉をあけてやってきて確定するという、いわば完了形や過去形の確からしさではなく、扉のむこうの未来をみやるというまなざし自体の確からしさに、そのまなざしと未来との緊張関係にこそかかっているのである。扉が実際にひらかれる以前から、未来はすでに現在の中にとりこまれている。可能性でありながら同時に、実在性でもあるのである。だからこそ未来のダンスパーティーや晩餐会、遠足や旅行、果ては結婚などの見取り図について、切迫した議論がかわされうる。現在という時間は、そうした未来の可能性に目をむけることで実在感をもっているときといえるのである。オースティンの歴史にたいする抵抗を、ここによみとることができよう。ここにこそ、過去という確定感にたよらない現実のとらえかたを感得することができるのである。

こんな状況にあって「扉」は、もはや実在性と可能性を区別する境界という役割をもたなくなる。『マンスフィールド・パーク』で扉がひらかないのがごく自然なもののためである。扉のむこうもまた、扉があく前からすでに、十分な現実なのである。しかしわすれてはならないことがある。現実感が未来にむけたこのようなまなざしに依存する以上、たとえまなざしのはげしさをとおして未来の可能性が半ば実現していても、未来と現在がほんとうに同一化しきってしまうことはないということである。未来と現在とのあいだの距離があつてこそ、未来をみやることができる。距離がなければ、まなざしは生まれえない。ただ反対に、まなざしがあれば距離がうまれるのだという逆説的な真実も、頭にいれておかねばならない。

こうかんがえてくると、オースティンがそのリアリズムの確立をとおして身につけた、未来にたいする独特の態度というものがあきらかになる。たとえ扉を一枚隔てていても、未来と現在とのちがいはそれほど劇的なものではない。オースティンの未来は、扉のこちらにいても十分予想したり準備したりすることのできるような、現実そのものにきわめて近いような「未定」なのである。これは、オースティンのリアリズムが「扉をあけてやってくること」のもつ確定感にたよらないからこそ可能になった。「扉をあけること」と「実在であること」とが本質的なかわりをもたないからこそ、

扉のむこうの未来にも實在性が浸透しうる。しかし一方で、未来と現在との葛藤もたしかにある。見えすいた未来ではあっても、人物たちはそれをめぐって右往左往するし、そこに違和感もない。それというのも、見取り図の氾濫のなかで未来がかならずしも未来ならではの未定性をもたなくとも、個々の事物をこえたレベルで未来の存在感が確保されているからである。未来にたいする物語のまなざしが、つまり、未来をみてやろうという欲望がつねにオースティンの世界をおおうことで、一種の聖域として未来が保護されているのである。だからこそ、未来と現在との距離がたもたれる。そして未来とはこうした場合、扉をあけることでは解決のつかないような、たとえ扉をあけてもけってこちらにやってこないような、永遠の未来なのである。本質的な未来性だといってもよい。オースティンの物語のまなざしは、すでに目の前にある具体的ないちいちの未来の事物をすかして、そういう抽象的な未来性の光源にむけられている。「扉をあけてやってくる」という現実生成のプロセスをのりこえるのは、未来をみやる視線に内在するこうした、未来性にたいする無尽蔵の欲情のようなものである。

結び オースティンのおもしろさの微妙さ

オースティンにとって結婚をかくということは、どれほど当たり前のことだったのか、あるいはどれほど当たり前でないことだったのか。我々には、ジェーン・オースティンというひとりの女性にとっての、結婚の意味を追体験することはできない。我々にできるのは、作家オースティンのかいた結婚の意味を追体験することだけである。しかし、そこからうかがえてくるのは、なぜ結婚ばかりかくのかという疑問にたいする解答よりも、結婚にかぎらず物語全体のひとつひとつのことがらに等分にむけられる、あるまなざしの形式であった。結婚は、そうしたまなざしを構成するための、材料のひとつにすぎない。それでは、はたして結婚はそうしたまなざしにとって必須のものだったのか、必須のものだったからこそかかれたのか。あるいは、結婚をかくためにこそ、そういうまなざしがうまれたのか。一生を独身でとおしたオースティンにとって、結婚は永遠に未来の物語だったということは、とりあえずわすれねばならない。そうして禁欲的に作品世界に視界をかぎった我々にみえてくるのは、オースティンのつくりあげた結婚像と、オースティンの小説のおも

しろさとのあいだの、本質的なつながりである。

オースティンの小説の「扉」は、扉のむこうの未来の時間からこちらの現在にむけて何かとびだしてくるという、ゴシック小説の「扉」にたいするひとつのよみかえだった。ゴシック小説にかぎらずそれは、そうした時間感覚を共有する物語形式一般にたいする抵抗だった。その抵抗をとおして、それらの物語形式の前提とするおもしろさのあり方そのものが問題となる。扉をあけることの眩暈^{めまい}にも似た快楽が、オースティン流のおだやかな、しかし頑固なまなざしにとってかわられようとする。もちろんつきつめてみれば、根本的な態度の変更がなされたわけではない。オースティンもまた「扉」の魔力からのがれることはできなかった。彼女の物語もまた、扉のむこうの未来に何かがあるという時間感覚を共有せざるをえなかったのである。だからこそ、扉のむこうに目をやることができる。だからこそ、扉のむこうとの緊張関係のなかに「現在」という認識をつくりあげることができる。しかしそれでもなお、オースティンが扉の隠喩に抵抗したといえるのは、彼女の物語がそれと気づかれないほどの微妙さで、扉のむこうには何もないかもしれないというぼんやりとした理解に、足をふみいれるからである。何もないということをはっきりとつげるのは、むしろたやすい。じっさいに何もない未来をつきつけばよいのである。しかし何もないかもしれないということを表現するのは簡単ではない。そこでは同時に、何かあるかもしれないということも表現されねばならないからである。何もないかもしれないし、何かあるかもしれない、この均衡のうえでのみ描かれうる未来というものがある。オースティンの物語における、たえず未来をみやろうとするあの視線の形式は、だから、扉のむこうというものを、こちらではない世界としてあくまで隔離しようとする、いわば禁欲のあらわれだったのである。

はたしてオースティンの小説は本当におもしろいのかという、あまりに微妙な問題についてここで、はっきりとした答えをだすのはもちろん不可能である。しかし我々にみえてきたのは、「扉」というおもしろさの黒幕にたいする抵抗であったはずのオースティンの試みが、未来の時間をつきはなしてみせるという点ではかなりの成功をおさめながら、そうした抵抗をつうじて「扉」という存在の、物語におけるある種の絶対性を証明するにいたってしまったということである。オースティンの抵抗が精妙であればあるほど、「扉」の権能

はきわだつ。オースティンの物語もまた、たとえ何もはじめない扉であっても、その扉をあけつづけなければならぬのである。したがってオースティンの読者が衝迫にかられるようにしてつづやく「おもしろい」という言葉は、そんな皮肉な事態のもつ意味をうっすらと観念的にしか感得できない時代の者たちが、まるでそうした抽象性をうちすてようとするかのように、まるでオースティンの物語のかかえもった古びたパラドクスを、これはあくまで物語にすぎないのだからと言い張ることであらうとするかのように、発せられるものなのである。そうまでして我々が確認しようとするオースティンの物語のおもしろさが、じっさいには扉をこえようとする観念的な試みの記憶そのものにほかならないということは、これまた皮肉であり、おもしろい。

註

☆ ジェーン・オースティンの作品からの引用はすべて、*The Novels of Jane Austen* (Oxford U. P., 1953) にもとづく。

- (1) Henry James, *The Future of the Novel* (Vintage Books, 1956) 所収の 'The Art of Fiction' (p.9) 参照。
- (2) ただしジェームズとフランスの作家たちとの関係は一面、複雑である。彼はツルゲーネフを通じてフローベールやゾラ、モーパッサン、ドーデといった作家たちとの親交をふかめ、そこから小説作法の多くをまなぶことにもなるのだが、その一方で、そうした一群の作家たちがフランス以外の文学にたいしては、ひどく閉鎖的な体質をもっていることをも痛感した。たとえば、フランスの作家の作品ならつまらないものでもちゃんとよんでいて文学談義に花を咲かすわりに、ジョージ・エリオットの『ダニエル・デロンダ』となるとよんだこともないし、だいたいそれだけの英語力もないというのが、彼らの実態だったという。F・R・リーヴィスは、ジェームズをイギリス文学の「本流」に位置づけようとする独特な試みのなかでこうした問題を取りあげ、一見、フランスかぶれに見えるジェームズが、その実、パリでは自らのアングロ性を強く意識させられていたはずだといっている。F. R. Leavis, *The Great Tradition* (Reissued in Peregrine Books, 1983) pp.24-

25 参照。(ジェームズのそうした心境を証拠立てる一連の手紙の、パーシー・ラボック Percy Lubbock による要約が、リーヴィスの論述に引用されていて参考になる。*The Letters of Henry James*, Vol. I, p.41 も参照。)しかし、たしかにツルゲーネフやフローベールを自分自身のアングロ的な問題意識にひきつけるかたちにはなっていない、そうしてパリの潮流をちらつかせてひとつの「かぶれ」を演じてみせることが、「小説芸術」でのジェームズの態度表明の大きな支えになっていることもまた、否定できないのである。

- (3) R. W. Chapman ed., *Jane Austen's Letters to Her Sisters Cassandra and Others* (2nd ed. Oxford U. P., 1952) 所収の 'To Ann Austen, 9 September 1814' (p.401) 及び、'To J. Edward Austen, 16 December 1816' (pp.468-69) 参照。
- (4) キップリングやR・W・チャップマン、F・R・リーヴィスといったオースティンの崇拝者たちが一様に、オースティンをジェームズの先駆者としてとらえようとするのに対し、ジェームズ本人はオースティンに対してはわりあい冷淡で、ときにはむしろ批判的でさえあった。Ian Watt ed., *Jane Austen: A Collection of Critical Essays* (Prentice-Hall, 1963) に付されたワットによる 'Introduction' pp.7-8 参照。

当然ながらこういったところから、ジェームズがオースティンにたいしてもついいわゆる「影響の不安」を指摘する声もでてくる。Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination* (Yale U. P., 1980) p.110 参照。

- (5) R・W・チャップマンは、自ら編集したオースティン全集の『ノーサンガー寺院』の巻に付録をつけ、作品中でも言及されるゴシック小説の代表作のひとつ、アン・ラドクリフの『ユドルフォ城の謎』とこの作品との関係性を、具体例を列挙しながら指摘している。R. W. Chapman ed., *Northanger Abbey and Persuasion* (O. U. P., 1959) pp.284-290 参照。メアリ・ラッセルズは、ゴシック小説をもふくめた当時の物語文学の典型的な主人公として、シャーロット・スミスの『エメリーヌ・城の孤児』のエメリーヌを取りあげ、『ノーサンガー寺院』のキャサリン像がいかにそのような人物類型とのコントラストを意識したうえ

で、その転覆を意図してつくられているかを検証している。Mary Lascelles, *Jane Austen and Her Art* (O.U.P., 1939) p.60 参照。ただしマキロップのように、ゴシック的な物語のパロディとして出発したはずのこの作品が、多少強引に、それ自身ひとつの物語としてまとめあげられようとしている、そしてそこに亀裂がみられないわけではない、といった見方をとる批評家もいる。イアン・ワット前掲書所収の Alan D. McKillop, 'Critical Realism in *Northanger Abbey*' p.56 参照。本論でも、とくに結論部では、マキロップの指摘するような『ノーサンガー寺院』の両義性にこだわることになる。

- (6) 引用はギルバート & グーバー前掲書の p.122 より。なおこの問題全般については、同書の第三章、および Nina Auerbach, *Communities of Women: An Idea in Fiction* (Harvard U. P., 1978) pp.35-55 を参照。
- (7) マキロップ前掲書 p.53 参照。
- (8) B. C. Southam ed. *Critical Essays on Jane Austen* (Routledge & Kegan Paul, 1968) 所収の Tony Tanner, 'Jane Austen and "the Quiet Thing" - A Study of *Mansfield Park*' p.137 参照。なおこの論文は、*Mansfield Park* (Penguin, 1966) に 'Introduction' として付されてもいる。
- (9) 同 p.139、および p.142 参照。
- (10) 20 世紀の半ば近くになって、フロイトやマルクスのそれをはじめとするさまざまな観念図式のあてはめが盛んになる以前は、オースティン批評の最大の争点は、そのあまりに日常的でスケールの小さい小説世界のあり方を是とするか非とするかということにあった。ワーズワースやカーライルといった人々がそこに想像力の欠如をみだし否定的な反応をしめたのに対し、サウジーやスコットなどは日常生活を描き切るオースティンの「技術」をこそ賞賛した。オースティンを評価しようとする者も、あるいは批判しようとする者も、この日常性の問題をさけて通ることができず、何らかの態度表明をせまられていたのである。見方をかえれば、そこでは大前提として、オースティンは日常をかく作家だという視点が共有されていたことにもなる。こうした問題意識はある意味ではナイーブなものだが、作品の「スケール」を無視してその意

味を無際限に拡大解釈しようとする最近の傾向にある程度タガをはめるためにも、依然として必要な足場の一つだと思われる。20 世紀半ばまでのオースティン批評の流れについては、イアン・ワット前掲書の 'Introduction' 参照。

また、オースティンの小説における「遊び」の場面については、ダッシンジャーが 'encounter' という概念を軸に現象学の視点にひきつけながら分析をこころみている。John A. Dussinger, *In the Pride of the Moment: Encounters in Jane Austen's World* (Ohio State U. P., 1990) の第一章参照。

- (11) ダッシンジャー前掲書 pp.3-5 に、リチャードソンやデフォーなどの時間意識をまとめた、簡略な見取り図がある。本論の、18 世紀の作家に関しての概観は、これに依存したものである。参考までにそこで言及されている文献をあげておく。当時の印刷技術の発達にともなう、テキスト上での口語表現の充実については、Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change*, 2 vols. (Cambridge U. P., 1979)、その短縮版としての、同、*The Printing Revolution in Early Modern Europe* (Cambridge U. P., 1983)、Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (Methuen, 1982)、Alvin Kernan, *Printing Technology, Letters and Samuel Johnson* (Princeton U. P., 1987)、デフォーの時間については Paul Alkon, *Defoe and Fictional Time* (U. of Georgia P., 1979)、書簡体小説における語りそのもののドラマ化と、それにもなう「よみ-かく」行為の夢想的な一体化については、Janet Altman, *Epistolarity: Approaches to a Form* (Ohio State U. P., 1982) など。
- (12) ノヴェルとロマンスの概念上のちがいについては、Richard Chase, *The American Novel and Its Tradition* (Anchor Books, 1957) 参照。