

第三部 『トリストラム・シャンデー』論



## 第五章 スターン文学の伝統的解釈

一

イアン・ジャックは *Sphere History of Literature in the English Language* (Vol. 4) 所収のエッセイ、「ローレンス・スターン」の中で、中世騎士ロマンスがなければ『ドン・キホーテ』はなく、『パミラ』がなければ『ジョウゼフ・アンドルーズ』はなく、リチャードソン、フィールドディング、スモレットの先行作品がなければ『トリストラム・シャンデイ』はなかったであろうと言い、さらにスターンの作品は、イギリス小説史における最初の隆盛期の終わりに投げつけられた一種の大きな不敬の疑問符 ('a sort of large and irreverent question mark') であると述べる。この評言は、スターンの文学批評が基本的に有している二つの性格をあきらかにするものであると考えてよい。その一つは、スターンの先行作家への依存の仕方の問題であり、二つ目は、その上に立つてのスターンの独自の文学的達成の問題である。

最初の先行作家への依存の問題については、すでに一七九八年にジョン・フェリアの『スターンのイラストレーションズ』<sup>〔1〕</sup>が、『トリストラム・シャンディ』に表われる先行作家及び作品の影響を、例えばラブレー、スカロン、スウィフト、ベイコン、モンテーニュ、エラスムス等との関係に拠つて跡付けていることはすでに周知のことである。またスターンの説教集についても一九七〇年にランジング・ハモンドが『ローレンス・スターンのヨリック氏説教集』において説教執筆のさいのヒントになった同時代の説教家からの借用あるいは剽窃の例を詳細に跡付け、例えばリチャード・ベントリー、ジョウゼフ・パトラ、サミュエル・クラーク、スウィフト、そしてジョン・ロック等からスターンがアイデアを得た例をあげて比較対照させている。この先行作家との問題を集約的にみると、それはいわゆるオーガスタンの時代思潮（オーガスタニズム）との影響関係として捉えることが出来る。二つ目の問題は従つて、この過去の文学的・時代思潮的伝統に関わつてスターンがどのようにその独自の姿勢を保っているかの問題となる。そして、私見ではこれは、すでにリチャードソン、フィールディングあたりで定まった感のある文学（小説）形式の伝統に対する『トリストラム・シャンディ』の技法革新性に関わると同時に、スターンが特に『センチメンタル・ジャーニー』で展開して見せた「センチメンタリズム」とのつながりにおいて想定されるところの、世紀後半のロマンティシズムの動きに関わるものである。というのもスターンは、その古典的教養を基礎に、『トリストラム・シャンディ』において術学趣味による狂詩文（エクストラヴァガンザ）の、『ダンシアッド』風のヒューマラスな作品効果を上げているのと同時に、『センチメンタル・ジャーニー』においても、また周辺の作品である『イライザに寄せる日記』においても、ロマンティシズムに近づく側面をその「自然」と「感情」の描出

を通して示しているからである。<sup>(2)</sup>

二

ところで、スターンの文学の位置付けについては、二十世紀の半ば頃からそれをいわゆる「博学の才人」の伝統の中に置く捉え方が有効であつたように思われるが、これはつまりスターンを上述のオーガスタニズム及びそれ以前のルネッサンスや中世後期の文学思潮の中に置く捉え方に他ならない。この主張の原動力となつたものとして、D・W・ジェファソンの論文「『トリストラム・シャンデイ』とその伝統」が挙げられる。<sup>(3)</sup> ジェファソンの言う「博学の才人」の伝統に連なる文人達は、ラブレール、ベン・ジョンソン、ジョン・ダン、スウィフトそしてスターンであり、彼らに共通する方法を要約的に言えば、喜劇的作風のもとに知的武装（「intellectual equipment」）を整えることである。この解釈に沿ってわが国でも例えば榎沢雅子氏「スターンと「learned wit」」（『人文研究』第二十八巻、一九七六年）がある。これは、「博学の才人」の伝統のスターンの場合の根本問題をその「遊戯性」に見、ヘルマン・メイエルの『物語芸術における引用句——ヨーロッパ小説の歴史と詩学』が問題として提示する「引用」、「notation」あるいは「引喩」という行為の中にその遊戯性の本質を捉えようとするものである。筆者の以下の議論は、そこで問題とされた「引用」行為論を起点として進めるものである。

さて、この「引用」というものが、原テクストからその中味を引き出し、そのことによって必然的に引用者がそれに対してある解釈を付してゆくという行為に他ならないとすれば、「quotation」の行為は即ち「translation」の行為と

なり変わると言つてよいであろう。そしてスターンにあっては、△引用▽行為と△遊戯性▽が単に小説技巧上の方法のみにとどまらず、彼自身の人間を見る仕組みの中にそれが入り込んでいるという点に注目すべきである。

スターンのこうした側面を最も良く伝えるのが、『センチメンタル・ジャーニー』第三十六エピソード、章題そのものが問題の所在を示している“*The Translation Paris*”の章であろう。主人公のヨリックはオペラ座で老フランス士官と同じ機数へ坐ることになるが、この時相手は、ヨリックが席につくかつかぬうちにメガネを外し、読んでいた小冊子をそれと一緒にポケットに仕舞い込んでしまう。ここでヨリックは腰を浮かして一礼するのであるが、この時相手の仕種を“*translate*”してみるとどうでしょうかと読者に(例によつて)呼びかけ、その心のうちを、「隣りに気の毒な異邦人がやつて来たが、もしも近くに来た奴が皆、鼻の上にメガネをのつけていたままだったらドイツ人よりもひどい扱いをしてやろうか」と言いもするであろう、と相手の心理を読みかえる。そして今度は自分の方の言葉として、「心づかいの程感謝しますよ」というふうには勝手に翻訳して、無言のうちに心理的ドラマをそこに創り上げてみるのである。ヨリックは彼の「センチメンタル」な旅行の中で常にこうした速記法的な翻訳術を習慣的且つ機械的にやつて来たのであるが、同じエピソードでもう一つの情景「マルティニーの音楽会の場」においてもその術を試みている。ヨリックはその音楽会の会場の入り口で、入りがけに「F侯爵夫人」とぶつかりそうになる。そこでお互いに道をゆずろうとして、二人とも、同じ側にとび退き、お互いにまた相手の道を塞ぐといった事をくり返し、「二人は揃つて、あちらに飛んでは戻り、こちらに飛んではまた戻る」といった有様となる。そこでヨリックの方がやつと踏みとどまって道をあけてやるのであるが、その後で壁に身を寄せるようにして歩き去る夫

人の心理を様々に読みかえ（*translate*）て、「夫人が道の片側を歩いておゆきになるのは、自分がそこに立つてお詫びが出来るようにとの心配りからだな」と解釈し、そこで再度夫人に近づいて、ついにお詫びの挨拶を述べるこゝとが出来た。かくてヨリックと夫人の間に和解（*sentiment of the exchange*）が生じて、ヨリックの心は安らぎを感じるのである。ここにはつまり、くり返される動作のゲーム的な可笑し味と、相手の心理を解釈しようとする心の葛藤がヒューマラスに溶け合つて、スターンにおける「想像的翻訳」*imaginative translation* の行為と遊戯性の不可分性が示されていると言ふことが出来る。

「博学の才人」の伝統による「翻訳」の方法意識はさらに明確な形では、例えば「トリストラム・シャンディ」（第四巻冒頭）で、ごたまぜの機智を弄したもつれ話の、一種超現実主義的な縮図である「スラウケンベルギウスの鼻物語」に現われて来る。これは、スラウケンベルギウスというドイツ人が「鼻」に関する大著を著わしており、その「第二巻第十部第九話」を紹介すると言つてトリストラムが語る（これがいわゆる残された草稿からその話の内容を紹介するという、『ドン・キホーテ』式の創作法を示している事は容易に察し得られよう）物語——エクストラヴァガンザ風のカーニヴァルの世界——である。或る「巨大な見事な鼻」を持った男がストラスブルグの町に入つて来たために、その町の人々の間でその鼻をめぐる「解釈」騒ぎが持ち上がる。この「解釈」に加わるのは、まず「番兵」、「ラッパ吹き」、その女房、町の有力者の細君、そして旅館の亭主とその女房といった人々であるが、彼らが男の鼻の奇怪な正体を突きとめようと、「洋皮紙製」説やら「真鍮製」説やら「樅の木」説等々を展開する。その間にその見知らぬ男は、騾馬（*a dark mule*）にやましい声をかけたり、自分の持物をまとめながら、これまで

の旅の経験を宿の亭主に語ったりしている。男の持物が「わずかにシャツが二枚と靴一足、真紅の縺子の半ズボン」(‘a few shirts, a pair of shoes, and a crimson-satin pair of breeches’) と「う身軽な様子であるのは、一度『センチメンタル・ジャーニー』のヨリックの軽い出立ち——「半ダースのシャツと黒絹の半ズボン、上着は着のみ着の半々」(‘half a dozen shirts and a black pair of silk breeches—‘the coat I have on, said I, looking at the sleeve, will do.’) (第一エピソード)——を想起させるものである。そしてまた、その登場の仕方が周囲の人々を一驚させる点において、『トリストラム・シャンディ』第一巻第十章で馬に乗って村に入って来る牧師ヨリックの姿をも想起させる。これらの人物像の背景に、喜劇意識を湛えつつ、作者がドン・キホーテ的騎士のイメージを喚起せしめようとしていることが感知される。

さて、ストラスブルグの町が夜に入って騒ぎもおさまるかに見えるが、その晩今度は「尼僧院長」や「修道尼」たちの頭の中にその「鼻」が妄想を湧き起こさせ、宗教界の「御偉方」もまた彼女ら同様不眠の夜を過ごさざるを得なくなる。かくしてこの「鼻」の真実をめぐる、「医者」や「論理学者」、「弁護士」、「カトリック」の神学者達、「ルター派」の神学者達が加わって喧々ごうごうの一大論争あるいは「謝肉祭そのけの大騒ぎ」が展開する。語り手のスラウケンベルグウスは、この「鼻」が町の人々の夢想の中に引き起こした混乱について次のようにまとめる。

——ここではこれだけを云うに止めておこう、即ちこの鼻がストラスブルグの市民たちの幻想の中に惹き起



こした混乱騒擾は、その及ぶ所市中にあまねく、ストラスブルグ全市民の精神機能は、これによって圧倒的な支配を受け、この鼻に関する実におびただしい珍談が、四方八方、至る所で、いずれ劣らぬ自信と雄弁をもつて誓と共に述べ立てられ、あらゆる談論は驚嘆を伴つてその流れを鼻の方向に転じ——ストラスブルグのあらゆる人間は——善人も悪人も——金持も貧乏人も——学識のある者も無学な者も——神学博士も神学生も——奥様も女中も——紳士淑女も庶民も——冷やかな尼僧も色好みの女人も、その噂を聞くことに時間を使い尽くし——ストラスブルグ中の眼という眼が、その姿に恋い焦がれ、——ストラスブルグ中の指という指——親指という親指は、これに触りたさに疼いたと。<sup>5)</sup>

この話がラブレールを下敷きにしていること、そして「巨大な鼻」に「男性精気の象徴」の意図がこめられ、尼僧院長その他の尼達が無駄々としてその物を思いつつ眠られぬ夜を過ごす場面に好色趣味的な、同時に皮肉的な笑いがこめられていることは明らかである。このような各人物の「翻訳」による無秩序と混乱のエクストラヴァガンザは、スターンが一七六〇年『トリストラム・シャンディ』第一、二巻を出して一躍文壇に躍り出た年の、その直前に書いた小冊子、『権争物語』の中の「鍵」の章において、ヨークの市民達が「半ズボン」や「トリム」なる人物その他をめぐるこの「ロマンス」の設定について様々に、政治上、宗教上からの「翻訳」合戦を行なう場面にすでに見られた所であつて、このような中世文学的なアレゴリー形式による心理分析、あるいは一種の心理合戦サイコマキアともいふべきものは、スターンにとつてすでに親しい形式だったであらう。

「鼻物語」のエピソードで明らかになることは、学者・医者・論理学者・宗教家等の知識人達の様々な解釈が結局は△笑い▽を生み出す仕組みの中に生かされることによって、それらの学問あるいは宗教のこわばりリゴリズムが否定されているという点である。先の引用で「鼻」論争に参加した者の中に「learned」も「unlearned」もとあるように、この「wit」の合戦には「learned」も「unlearned」も共に同資格で参加しなくてはならないのである。そしてつまりはそのことによって「learned」も「unlearned」も共に平等に否定され、それによってスターンのヒューマーが生きてくるという仕組みになっているのである。もしここで、引用文中に展開された対立項を「finite」なもの、「infinite」なものとの対立関係で捉え、無限なるものの視点からの両者の否定によってヒューマーが生み出されていると取れば、我々はこのエピソードにコウルリッジの説いたスターンのヒューマーの本質論のパターンを見出すことが出来るのである。

ところで、「鼻物語」において「学問」がいわばパロディ化されていることをもって、知的・理性的秩序によって世界を律するオーガスタニズムからスターンが乖離していることを主張するのは少し性急であろう。例えば、三段論法に拠って学問を「風」に喩え、学者の、あるいは「現代の才人」*Modern Wit*のまやかし性をパロディ以上に徹底的に諷刺している例は、すでにスウィフトが『桶物語』第七章「脱線讚美の脱線」で示している通りであり、また「博学の才人」が他ならぬ「博学の才人」そのものをパロディ化し、諷刺する傾向をもっていると思われる以上、スターンがオーガスタニズムの世界から想像力的に自由になっているとは思われない。

しかしながら、『桶物語』や『ガリバー旅行記』のスウィフトにあつては、狂気に至るほどにも激しいその諷刺の根底に人間の「合理性」と「調和」の理想へ向けての平衡感覚と判断力が間違いなく存在したということは恐ら

く言えるのではないか。それに反してスターンの場合、彼には逆説的にも語るべき理想主義というものがあつたであろうか。『ガリバー旅行記』の場合、読者は「ガリバー船長」の判断力と行動力を通じてスウィフトの作者としてのアイデンティティを疑うことは殆どあるまい。だがスターンの場合、『トリストラム・シャンデイ』において殆ど常に変化しているところの、トリストラムが語りかける様々な相手、また語り手トリストラム自身、父親ウォルター、シャンデイ夫人、叔父トウビー、伍長トリム、召使たち、そして牧師ヨリック、といった登場人物たちの言葉は、お互いに矛盾し、対立し、多様化し、増殖してゆき、それは読者が作者のアイデンティティを想定することが困難になる程である。彼らは、ミハイル・バフチンの言葉を借りれば、「自己を（言葉に）ゆだねることが無く、自分だけの言葉をしばしば欠いている」<sup>(6)</sup>のである。ジョン・トロウゴットは、スターンはスウィフトと違ってしばしば道を踏み外してまでも「道化」の仮面をかぶり、すべての主題をトリヴィアルなものにする<sup>(7)</sup>と述べて、スターンの中の決定論を避ける心性を明らかにする。またマーティン・C・バステインは、『桶物語』と『トリストラム・シャンデイ』は一見似ているようだが、その向かう方向は正反対であり、スウィフトにおいて近代世界の狂気と唯物主義であり合理的秩序の規範からの逸脱であるところのものが、スターンにあつては現実そのもののイメージを持つものとなつてしていると説いている<sup>(8)</sup>。これらのいずれの言説もスターンにおける知的・理性的秩序感覚の危うさを述べたものである。

上述の論点は、言いかえればスターンをオーガスタニズムの伝統から引き離して捉えようとするものであると見做すことが出来る。筆者も基本的にこの考え方に立つ者であるが、以下にその根拠と考える二点について述べたい。一つは前述した「翻訳」の方法である。この方法について最も重要なことは、それが原テキストとの「ずれ」又は「歪曲行為」'distortion'を表わすということである。つまり、先行作家ないし思想家のテキストを少しくずらした所で彼は自分独自の、しばしば唯我論的ソフィスティックと評されるような世界を創り出すのである。これを示す例として『ヨリック氏説教集』第20番、『ルカ伝』十五章十一—三十二節に拠る「放蕩息子の話」の場合を見てみよう。スターンはこの説教で、放蕩息子の異邦における旅の有様を様々に小説的に拡大し、肉付けして語ってゆくのであるが、通常考えられるように、放蕩息子の父親が息子を赦してやるところに神の教えを見るところには強調しない。むしろ父親のもとから離れる息子を「教育」 $\checkmark$ という面から捉え直し、息子の旅立ちを「神から離れること」 $\checkmark$ の暗喩と解釈するのではなく、新しく人間の経験における正の価値として考えるのである。これが福音書の『ルカ伝』に対するスターン独自の「翻訳」であるが、この説教に関するもう一つの問題は、ジョン・ロックの教育論からの借用の仕方である。この説教にはロックから計四ヶ所利用されているのであって、例えば教育論第二二二セクションと説教の部分と比べると、具体的な借用語と思われるものは'Conversation'と'knowledge'のみであり、ロックが当該箇所において、「紳士」となるべき子弟が外国旅行をする際の最適の時期は、家庭教師についている若い時期かあるいはも

つと年を経て監督者が不要になった時期がよいと説いているのに対して、スターンはその文脈を全く無視し、前者の「Conversation」という言葉のみを捉え、而もそれが成立しない場合を強調する方向へと話を進める。そしてその結論が意外にも悲観的な調子で終わっていることを考えると、彼はこの説教で蕩児の放浪の大陸旅行論的教育的価値づけを行なうと同時に、それに対する否定的現実観をも示していると言える。即ちスターンは、聖書からもロックからも少しくずれた所でそのヒューモリスティックの姿勢を取ろうとするのである。ロックの観念連合説をもまた彼は、これをずらして『トリストラム・シャンデイ』で活用していることは言うまでもない。

スターンがオーガスタニズム離れをしていると考えるもう一つの根拠についてのヒントは、ポール・フツセルの『オーガスタン・ヒューマニズムの修辭的世界』が与えてくれるものである。<sup>(10)</sup> フツセルの説くオーガスタン・ヒューマニズムの特質の一つは、スウィフト、ポープ、ジョンソン、レノルズ、ギボン、バーク等のオーガスタン・ヒューマニストたちが、社会や政治について平等主義ではなく階級区別的な期待を持つものであり、人間の精神の位置づけについても「will」を最高位、「reason or judgment」を中位、「the senses or passions」を最下位にそれぞれ置くものであるという点にある。このような価値観に対してスターンが示す基準は、『トリストラム・シャンデイ』の「REASON is half of it; SENSE」(七卷十三章)という言葉に端的に表わされている。彼には「理性」の働きの半分は「感覚」の作用であり、理性の下位に感覚を置くオーガスタン・ヒューマニストたちとは明らかに一線を画すべき見方を示しているのである。

フツセルが明らかにする今一つの問題は、そのデフォーとジョンソンに関わつての旅行論に表われる。即ち、デ

フォー（フッセルによればオーガスタン・ヒューマニストには入らぬ）の「旅」が商業・産業的利潤追求という進歩の観念に裏打ちされているとすれば、ジョンソンはむしろ古くから持続しているもの、永久的なものに「旅」の眼目を置く。ジョンソンの象徴的な「旅人」が歩く道は、darkであり、obscureであり、untrustworthyである。道には、fogs<sup>1</sup>がかかり、snares<sup>2</sup>や pitfalls<sup>3</sup>が待ち受けるような危険な旅である。オーガスタン期の人間にとって街道の向こうに待ち受けるものは「失意と破滅」に他ならない。この観点からすれば、スターン（ヨリック）の旅がデフォー（クルーソウ）ともジョンソン（ラセラス）とも異なる、全く独自のものであることは明らかである。ちなみにチャールズ・バッチェンは『愉快な教訓主義』<sup>①</sup>の中で、ヨリックはエゴセントリックな旅人であって、ノン・フィクションの旅行記の世界では当時登場させるべきでないとされた型を示すものだと言っている位である。

#### 四

以上は、オーガスタニズムの流れとの関わりにおけるスターンの文学の位置がむしろそれから乖離的であることを示すものである。しかし、さてそれならばオーガスタニズムから乖離していることをもって直ちに、スターン解釈のもう一方の可能性としての「ロマン主義者」スターンを主張することが出来るであろうか。もし出来るとすればその場合、スターン文学におけるオーガスタニズムとロマンティシズムの問題は、二つの異質の概念の断絶的対立というよりも、却って、連続する変容の過程の問題として捉えておくべきではあるまいか。そのセンチメンタリズムによつて明らかにロマンティックと看做すべきスターンの基本的文学背景は「博学の才人」としての古典趣味

にあるのであって、これらのいわば新旧の要素はスターンの中では矛盾対立することなく、一見不可思議な混淆の様相を示していると言うべきである。例えば先述した「スラウケンベルグスの鼻物語」において、コウルリッジのヒューマー論の応用が可能であるというような点に、スターンにおける「博学の才人」と「ロマンティック」の混在の様相——つまり『ドン・キホーテ』的「構成」の取り入れと、笑いによる「秩序」のゆきぶり——の一端が窺われると言い得よう。

「ロマン主義者」スターンの最初の提唱者はハーバート・リードであり、今日その路線を強く主張しているのは、ピーター・コンラッドの『シャンディズム』である。リードの解釈はその根本に「feeling」あるいは「sensation」を置き、ロマン主義革命をルソー、デイドロと共に始めた一人としてスターンを位置付け、その文学はデカルトの応用であると考ええる。またキーツとの関連で、スターンはロマンティシズムの伝統の中心に位置していると述べる。<sup>12)</sup>

しかしながらリードの場合、スターンと過去の文学的伝統との問題は（ラブレリーのヒューマーとの比較論はあるが）むしろ断絶的なものと考えられている。コンラッドの場合の主張の眼目は、スターンがドイツ文学に与えた影響から「ロマン主義者」スターンを定立させることにあり、美術趣味や自由主義思想といった「ロマン主義的文化」に先鞭をつけた者としてスターンを考える。そしてスターンのロマン主義的獨創性を主張するに当たって、これが「悲劇と喜劇のシェイクスピア的関連の再構成」という点にあるとする。悲劇（例えばトリストラムの兄ポビーの死のような）が、物語の喜劇的な「語り」によって完全に中断されてしまうエピソードの中に、作品そのものを相対化する「ロマンティック・アイロニー」の精神を看取るようなコンラッドの論理は説得的である。しかしながら、

例えば先に「博学の才人」の伝統の下に捉えた「翻訳」の方法についてのコンラッドの理解を見ると、リード同様、そこには過去の文学的伝統への視点が欠落しているように思われる。曰く、「Translation promotes misunderstanding and blurs exact meanings, but in the romantic view this can be revelatory: deformations of the letter of a work may serve to liberate its spirit.’ (イタリックは筆者。)<sup>(13)</sup>つまりリードもコンラッドも、表現以前の段階においてオーガスタニズムとロマンティシズムの間に連続ではなく、飛躍あるいは断絶を見ているのであり、そうであれば彼らの論理も成り立たないのである。ロマン主義批評によって明らかになることは、要するにスターンが新しい時代の感受性を実現していたという一点であるが、しかしスターンの全体を捉えるのにこれがすべてではありえない。スターン文学の魅力は、その尽きないセンチメンタリズムの湧出にあると同時に、過去の作家・作品に対する知的かつ遊戯的精神による挑戦にあるのであって、知から情へ、あるいは情から知への変容の中にこそ、この作家の全体像を捉える方法上の要諦があると言うべきである。そしてこの変容の場についての史的観点を問う場合、ノースロップ・フライの議論が、ロマンティシズム寄りではあるがひとつのヒントを与えて呉れるであろう。

フライは「センシビリティの時代の定義へ向けて」<sup>(14)</sup>の中で、一方にオーガスタンの時代を有し、他方にロマン主義運動を有するこの世紀後半の過渡期を「センシビリティの時代」と名づけ、オーガスタンの時代の文学の特徴を△productの文学▽、「センシビリティの時代」の文学を△processの文学▽というふうに分けて、スターンを後者のもつとも純粹な例であるとしている。例えばフィールディングの場合は「a finished product」としての作品であった、作者は次に起こる事件がどういふものかを承知しているのだという安心感が、読者の側にはある。ところが『ト



リストラム・シャンディ』では、読者は△読む▽だけではなく、それを書いている現場の作者を眺めることにもなる。いつウォルター・シャンディの屋敷が眼前から消え失せて、作者自身の書齋へ引き入れられるか分からない。読者は、話の中ではなく、その話を書いているプロセスへと導びかれる。次に何が起こるかでなく、書き手が次に何を考えるかということに気をうばわれる。このような意味でスターンの文学は△processの文学▽であり、いわば不断に「未決定」の状態においてわれわれはスターンの作品世界に入り込むことになるのである。

この「未決定」の状態は、いいかえれば、M・C・バテスティンの言う「規範からの逸脱」が実現する場であり、知から情あるいは情から知への変容というアイデアが実現される場（例えば、『トリストラム・シャンディ』第六巻第十章のハル・フィーヴァ中尉の死▽の場面での、死の厳粛と笑いの不敬とセンチメンタリズムの三つをこめた語りの専行の場における如き）なのである。そして言語的側面から言えば、ここでは作者の志向が（もつぱらヒューマラスな遊戯性を指すために）、「どの言語的平面にも完全に自己を委ねることがない」（バフチン）、そのような場であると言える。そこにおいて作者は「自分だけの言葉をしばしば欠く」のであり、それ故彼の△書く▽という行為の行方も定めがたいのである。このような作者のふみ込んだ場所を一言で語るのは困難であろう。それは、これまで見てきたように、少くともオーガスタンの伝統からの乖離を示しているとはいえず、その代わりとしてロマンティズムという概念でも、また「センシビリティの時代」という言葉でも充分にはすくいきることの出来ない、独特の「私的な様式」『private mode』の場、あるいは「閉ざされた庭」『hortus conclusus』のようなものだったのではないかと思われる。そしてこの論点は、じつはスターン読解のための、結論ではなく、出発点に他ならないのであ

る。

注

\* 本稿は日本英文学会第五十一回大会（一九七九年五月、於専修大学）における研究発表の草稿に加筆・修正を施したものである。

(1) John Ferrar, *Illustrations of Sterne ; with Other Essays and Verses*. New York : Garland, 1971. イェール大学図書館蔵書のフォーマンシヨリ版。

(2) 「ロマンティシズム」の定義が問題だが、例えば *A Sentimental Journey* に見られる「自然」の表われ方（本書第四部第十章参照）<sup>7</sup> および *The Journal To Eliza* 六月十一日付の「廢墟 Byland Abbey」の散歩中の風景描写（Ian Jack, ed., *A Sentimental Journey with The Journal To Eliza and A Political Romance*, London : Oxford Univ. Press, 1968, pp. 163-64）<sup>8</sup> を参照。

(3) D. W. Jefferson, "Tristram Shandy and its Tradition," *Essays in Criticism*, I, iii, 1951. 〇が The Pelican Guide to *English Literature*, vol. 4 (1957) に収録。

(4) John Traugott, *Tristram Shandy's World* (New York : Russell & Russell, 1970), p. 19.

(5) 吉田安雄『イギリス小説研究——テキストの註釈と主題の解明』（研究社、一九九四年）所収、「スラウケンベルギウス物語（訳）」、一七—一八頁。

(6) ミハイル・バフチン『小説の言葉』（伊東一郎訳、新時代社、一九七九年）、九十八頁。

(7) John Traugott, p. 16.

- (∞) Martin C. Battestin, *The Providence of Wit: Aspects of Form in Augustan Literature and the Arts* (London: Oxford Univ. Press, 1974), p. 269.
- (9) 本書第二章「新古典主義論」を参照。
- (10) Paul Fussell, *The Rhetorical World of Augustan Humanism: Ethics and Imagery from Swift to Burke*. Oxford: Clarendon Press, 1965.
- (11) Charles L. Batten, Jr., *Pleasurable Instruction: Form and Convention in Eighteenth-Century Travel Literature* (Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1978), p. 80. 新古典主義の「egotic」は「ego」に由来する。この「ego」は「自我」を意味する。この「ego」は「自我」を意味する。この「ego」は「自我」を意味する。
- (12) Herbert Read, *The Tenth Muse* (London: Routledge & Kegan Paul, 1957), p. 165. 彼の *The Contrary Experience* (New York: Horizon Press, 1973), p. 331.
- (13) Peter Conrad, *Staudlinism* (Oxford: Basil Blackwell, 1978), p. 156.
- (14) Northrop Frye, "Towards Defining an Age of Sensibility," *ELH*, XXIII (1956), 144-52.

## 第六章 死神と諧謔——センチメンタリズム

### 序

∴ to the day of his death he remained a humourist.  
 ——J. A. Work<sup>(1)</sup>

英国の文学史に登場する殆どすべての作家は、いわゆるhumorist（戯作者）、「滑稽作家」、「人情作家」等と訳すよりは「ヒューマーの作家」あるいはそのまま「ヒューモリスト」としておいた方がよいと思われる。であると云って過言ではないが、ローレンス・スターンの場合は、中でもその奇警オウセントリシヤイさにおいて類を見ないものであるというのが定説となつていようである。そしてスターンのヒューマーは、あまりにも独自であるために——またヒューマーというものの本来的な非合理性から来る定義の不可能性の故に一般的に言つてもそうであるが——例えば、サー・ウォルター・ローリーの、「スターンのヒューマーは分析を拒否している。永遠の驚きがその本質である。」<sup>(2)</sup>といった評言が成り立っている。しかし、スターンのヒューマーがたしかに分析不可能ではあるにしても——そして、ヒューマーの問題に取り組むことが如何に困難な試みであるには違いないとしても——それについての幾分かの性格なりとも捉えておかなければ、私にとっての作家、ローレンス・スターンのイメージあるいはその表情のい

くらかも、私の目の前に生きては来ないのである。そしてまた、スターンにおけるヒューマーの問題とは、スターンをスターンらしく見せているもの——それこそスターンの本質の表われたものだ——とは何か、の問題に他ならないので、スターンのヒューマーを語る事が、即ちその作家のアイデンティティ探究のための展望と重なってくるのでなければ、恐らく何ごとかを論じたことにはならないのである。このこと以外に、或る作家のヒューマーについて語る方法があるであろうか。

さて、開巻劈頭、ウォルター・シャンディ夫婦の滑稽かつ喜劇的な *coitus* の場面からはじまり、第三巻でやっと主人公にして語り手たるトリストラムが誕生し、その間数限りない脱線が続き、真つ黒くぬりつぶした頁や、抽象絵画のような模様のある頁、はては何やら得体の知れぬ曲線直線入りみだれた線が表われたりする、およそ近代小説の概念を無視したかに見える、この奇妙きてれつ、一大滑稽叙事詩とも言うべき『トリストラム・シャンディ』において、あらゆる事件は言う迄もなくヒューマーに通じている。あるいは、スターンは、あらゆる事件がヒューマーに通じるように『トリストラム・シャンディ』を書いていく。そして、ここにおける「書くこと」の全行為は、一つの感覚、センス・オブ・ヒューマーによって支えられている。では、そのヒューマーと、スターンのセンス・オブ・ヒューマーとはどのような特性を持つのであろうか。

スターンのヒューマーの内容は、おおむね、センチメンタリズム・笑い・哀感・涙・皮肉・諷刺・洒落・くすぐり(特に性的なほめかし)等々の喜劇的要素から成り立っている。そしてこれらを支配する喜劇的精神として「シ

ヤンディイズムVがあり、それがスターンのヒューマー感覚を本質的に成り立たせるものとなっている。こうした関係が『トリストラム・シャンディ』の中に見られるということが、小論における仮説的前提である。

右に挙げた喜劇的要素のうち、特にスターン文学の特質をあらわしているのは、センチメンタリズムと笑いであり、以下の論考は主として、これらの要素とシャンディイズムを中心に進めることにする。他のヒューマーの要素に関する問題は、これらの問題点の中に含まれている筈である。これらが、『トリストラム・シャンディ』の中でどうなっているのか、さらにスターンの内部ではどのような関連性を有するのであろうか。

## I センチメンタリズム(一)

センチメンタリズムSentimentalismとは字義通りにいえば、感情センチメントによるヒューマー意識の発露であるが、この言葉のスターン以前の意味に宗教的なニュアンスが入っていたことは、H・N・フェアチャイルドの研究によって明らかにされているところである。<sup>(3)</sup>ごくかいつまんで述べると、十八世紀初期におけるセンチメンタリズムの根底には、人間の善性good natureに対する信頼にもとづいた、いわゆるラティテューディナリアニズムの思想が流れており、その中の博愛的感情benevolent feelingが、センチメンタリズムという形で表現されたものと考えられる。ところが、宗教の世俗化——つまりは近代の乱入——とともに、センチメントはそれ自体の意味を持ちはじめ、その上にフランス風の洗練された感情趣味が加わって、現代的な意味で言うところの「感傷的」「耽溺的」のニュアンスが出来上ったのである。「センチメンタル」の項について、O・E・Dが定義し、初例として挙げているサミュエル・

リチャードソン宛ブラッヘイ夫人の一七四九年の書簡は、従つて右のセンチメンタリズムが、すでに前期の宗教的ニュアンスを払拭されたことの例証であると言<sup>(4)</sup>える。ところで、自らラティテューディナリアニズムの牧師たるスターンにあつてはどうか。

われわれがスターンの中に見るセンチメンタリズムは、宗教的ニュアンスをすでに払拭されたそれである。とはいえ、スターンは、『ヨリック氏説教集』に見られる如きラティテューディナリアニズムの思想を根底において有していることは疑いを入れないので、そのセンチメンタリズムが、スターンの宗教的要素と無縁であると言<sup>(5)</sup>うことは出来ない。しかしそれにも拘らず、スターンのセンチメンタリズムは、「洗練され高められた感情」‘refined and elevated feeling’、自体の発露であり、それは、センチメントを中心に置いてものごとを捉える、一種のいわば「感情の美学」√と言つてもよいものであり、ヴァージニア・ウルフに言わせれば、「何か根本的に哲学的な態度」——‘some thing fundamentally philosophic’——であるといえるような、一つのモラルを暗示する言葉となつてい<sup>(6)</sup>るのである。ウルフの言葉は、『センチメンタル・ジャーニー』に見られるセンチメンタリズムについての評言であるが、それと『トリストラム・シャンデイ』に流れるセンチメンタリズムとは本質的に異なるものとは思われない。シャンデイ・ホールの人物たちが、エドウィン・ミューアのいわゆる「性格小説」の如<sup>(7)</sup>く、最初から完結した性格を有して<sup>(8)</sup>いて、小説の時間的・劇的進行による発展とは無関係に自立しているのと同じように、スターン自身の内部においても、その思想的性格——博愛主義的、情感的、諧謔的な——は、生涯さほど変わりはしなかつたように思われるからである。このスターンの基本的な性格の変わりなさは、『トリストラム・シャンデイ』の世界が、丁度その表題

に付されたエピクテータスの、「行為でなくて、行為に関する意見の方が人を動かすものだ」という言葉に暗示されているように、行動を離れた言葉が「脱線的且つ前進的に」行き交う世界となり——そこにおける時間は、「おしゃべり」の向こうに押しやられ、引き延ばされ、停止し、復活し……というふうに変貌窮まりなく——現実の時間の進行・発展を無視したかのような異次元の世界を作りあげていることと無縁ではないように思われる。ローレンス・スターンにおいては、つまり時間——スターン固有の歴史——の発展の概念が、思考の中心を占めてはいないようなのである。

ところで、そのセンチメンタリズムの例を一、二引いて見ることにする。一つは、例のトウビー叔父とハエのエピソードである。ここではトウビーの博愛主義が、ハエという小さな生命に向かつて發揮されており、従って博愛といった大げさなモラルが、小さな取るに足りぬ生き物と対比されることによつて、そこに笑いが生じている。ここにおける笑いは、皮肉や諷刺の入らない純粋な笑いであるということが出来る。

——叔父は、平和な、おだやかな性質でした。——そこには不純なまぜものはすこしもなく——叔父の心の中はすべてが一つにとけ合つて非常に人の良い性質になっていました。叔父トウビーは蠅に恨みを晴らそうという気持ちさえほとほと持たなかつたのです。

——行け——ある日の食事の時、叔父は、食事の間中鼻のまわりをブンブン飛びまわつて散々に自分を悩ました、やけに大きな一匹の蠅——いろいろ苦勞したあげくにそばを飛び過ぎるところをやつとつかまえたその



蠅にむかつて言ったものです。——おれはおまえを傷つけはしないぞ、叔父トウビーは椅子から立上つて、蠅を手にして窓のほうに歩みながら言いました——おまえの頭の毛一すじだつて傷つけはしないぞ——行け、と窓の上の方に押しあげて、手を開いてにがしてやりながら——可哀そうな奴だ、さつさと飛んでゆくがよい、おれがおまえを傷つける必要がどこにあらう、——この世の中にはおまえとおれを両方とも入れるだけの広さはたしかにあるはずだ。(第二巻第十二章)

このあとに続けて、話者・主人公であるトリストラムは、この時十歳であつたが、トウビー叔父に教えられたこの万物に対する善意の姿勢は、その後受けた大学教育に劣らず重要だつたと言うのである。スターンのセンチメンタリズムは、右のような、この世界のささいなもの(8)の *bagatelle* をいとおしむ「やさしき」*benevolence* にささえられているのが特徴である。これは、ささいなつまらぬものに対して敢えて思いをこめ、センチメントをこめて、その卑少な存在を一举に心の中の大事件にまで高める想像力である。

ところでトウビー叔父とハエのエピソードは、一種訓話めいてはいるが、その教えには世俗的な功利主義はなく、また宗教的色合いも感じられない。レズリー・ステイーヴンは、スターンのセンチメンタリズムを「純粹で単純」*pure and simple* と言っているが、その評言はこの例によくあてはまるものであらう。<sup>(9)</sup>

スターンのセンチメンタリズムが、十八世紀初期の宗教的色合いをはなれて、慈愛と胸あたたまる感動——時には涙さえ湧き出させるような純粹なヒューマー——の効果を上げている例を一つ挙げておこう。第六巻に現われる

「ル・フィーヴァーの物語」である。ル・フィーヴァーという軍人（中尉）が、戦場で重傷を負い、トウビーのいる村の宿屋で瀕死の床にふせつている。この話を聞いたトウビーは、彼のサンチョ・パンサの同伴者トリム伍長（本名ジェイムズ・バトラー）をさっそく手助けに行かせる。ル・フィーヴァーには息子が一人ついているが、これが非常に親しいで、「葡萄酒一杯と薄いトーストを一切れ」食べてみたいという父親のために、それを自分で作ってやりたいと言つて、親切な伍長の申出をおしとどめる。そこでトウビーに劣らず人情家の伍長が言う。

まあ坊ちゃん、君は休んでいてこの私にさせなさい。私〔伍長〕はそういつて、そのつもりでフォークを手に持ち、そのあいだにすわらせようと私にかけていた火のそばの椅子を少年にすすめました。——でもやつぱりぼくの作つたのが一番お父さんのお気に入ると思ふんです。少年は非常に遠慮しながらですがこういうのです。——そこで私が、でもむかし軍人だった男が焼いたトーストなら、君のお父さんだつてむげにまづいともおつしやらないだろうさ、と申しますと——少年は私の手をしっかりと握つて、たちまちわつと泣き出しました。——やれやれ可哀そうな！ 叔父トウビーは申しました、——きつと赤ん坊の時から軍隊の中で育つたんだな。だからトリム、軍人と大きくとその子の耳には親しい友だちの名のようにひびいたんだろう。——ここにつれて来てもらえばよかつたなあ。（第六卷第七章、傍点筆者）

トウビーがここで少年に向かつて示す深い同情は、それがスターン自身の、幼年期における経験（軍人を父親と

してアイルランドで生れ、その不遇な幼年期を移動する軍隊の中で過ごした）に対する自己憐憫の調子をふと醸し出すことによつて、いつそう味わい深くなつてゐる。つまり、この軍人の親子は、「アイルランドから来てフランダーズに在る連隊に加わろうといそいでいる途中」（第六卷第七章）だったのであるが、スターンの父親も「第三十四歩兵隊」の「少尉」としてフランダーズにおける戦争に参加した経験を持つていたのである。それ故、少くともここにはスターン自身のある回顧的表情がかいま見られ、そのことが、ここにおけるセンチメンタリズムの真率さを強めていると思われる。

「ル・フィーヴァーの物語」は、話者トリストラムの脱線というにはまともな、一種の人情断であり、スターンが人情の機微についての鋭い感覚——それこそセンス・オブ・ヒューマー——を有していたことをよく伝える物語となつてゐる。例えばこの中で、トウビーがトリム伍長の処置の仕方について批判を加えるところがある。センチメンタリズムが、個人の置かれた地位・役割・義務といった形式主義に対して、人間本来の自然性といったものを発現させようとするモラルに他ならないことを示している一節である。

このことについてのおまえのさびきには……いくつか足らなかつたところがあるぞ……まず第一にはおまえが、何なりとル・フィーヴァー中尉の役に立つことならわしがしてやると伝えたとき——病氣も旅行もどちらもなかなか費用のかかるものであるし、まして相手が貧乏中尉の身でありながらその給料でわが身のみか息子までも養つて行かねばならぬことをおまえは知つていたのであれば、——わしの財布を自由に使つてもらつ

てよいという申出をおまえは怠ったことだ。いうまでもなくむこうが困った立場にあったのなら、トリム、わしの財布をわがもののように使わせてもよいとわしが考えていることは、おまえも知っているはずじゃないか。——でもご承知の通り、伍長は言いました。私は何もお指図を受けていなかったのですから。——それはそうだ、叔父トウビーは申しました、——おまえはトリム、軍人としてはなるほど何の落ち度もなかった、——けれども人間としてはこれは大変な落ち度ということになるんだぞ。(第六卷第八章、傍点筆者)

このセンチメンタリズムは、形式主義のこわばりに対置されたヒューマーである。トリム伍長の義務に対する形式的な忠実さが、ここで、「人間」の側に立ってル・フィーヴアー親子に同情しているトウビーによってくつがえされ、匡正されている。この場面は、そのことによつて、われわれの中の人間的なものへの共感が喚起されるように作用している。これは反論しようのない人情美である。

ところで『トリストラム・シャンディ』の中では、「心臓」heartと「頭」headの二つの世界が、一方が他方を排斥することなしに共存しており——例えばトリストラムの父ウォルターが「頭」の方を代表し、トウビー叔父が「心臓」の方を代表して、しかも二人ともに好人物であり、奇警ではあるが調和的である、といったふう——に、それらが、しかも、喜劇的に交錯し合つて、そこに人情と知による独特なヒューマーの世界が現出している。あるが、そのことの故にかえつて、スターンの中心の真実がどこにあるのかつかみ難いという事態が生じる場合がある。先にあげた例に見るセンチメンタリズムは、一見たしかに文句のつけようのない人情美の型を持っているが、

しかしそこにはもう一つの意味が暗示されている——つまり、「こわばり」に対置されたセンチメンタリズムが、他ならぬそのことよって、「笑い」と同じ位相に立っている、ということである。というのも、「笑い」こそ、事物の「こわばり」に対置され、これを匡正する知的な精神の産物だからである。<sup>(1)</sup>そして、スターンのセンチメンタリズムが、先の例にみたように単に人情美をうたいあげるために發揮されるだけでなく、およそその対極に位置すると考えられる「笑い」に関連を持つに至るといことが、事態を複雑にさせ、スターンの真実をつかみ難くさせる要因となっているのである。

じつは、しかしながら、そのことこそが、スターンのスターンらしさを示す特質なのであって、彼は、涙とペーソスのやさしい情感に満ちたセンチメンタルな場面の背後から、まるでその場全体を破壊し、無に帰させてしまうかのように、笑いとナンセンスの道化的表情をのぞかせずにはおかないのである。いったいこれはどういうことであらうか。

## II センチメンタリズム(二)

メソヂイスト派の創始者であるジョン・ウエズレーが、その宗教運動のために巡回公演をして回っていたある日(一七七二年二月十一日、「日記」)、スターンの『センチメンタル・ジャーニー』を読んで、次のような感想を書きつける。

センチメンタルだつて！ いったいそれは何だ？ そんなのは英語じゃない。コンティネンタルと言つた方がいい位だ。意味をなしていない。はつきりした概念は何も伝えていない。だが一人馬鹿がいると、それに感染して大ぜいの馬鹿が出来るものだ。まったくこのナンセンスな言葉が（いったい誰がそんなものを信用するものか？）いま流行語になつてゐるのだから！<sup>(11)</sup>

これは、スターンの死後四年目の、一般の反応を伝える言葉としても興味がある。つまり、当時の見識ある人々にとつて、「センチメンタル」という言葉が、はなはだあいまいな意味を持つており、宗教家・道徳家からみれば何か胸キョウツシュの悪くなるような、不健全キョウゼンなものを含んで見られてゐるといふことである。恐らく「感情」というものが、病弱とか気弱さといった、理性の断念の上に表われる女性的なものと結びついてしか受け取られなかつたことが、この言葉の腐敗度を高めた原因であらう。そしてまた、このことについては、スターン自身が病弱キョウジヤクであり、始終発熱しているような体質であつた、といった個人的事情が、あるいは幾分か作用しているかも知れない。『センチメンタル・ジャーニー』の「センチメンタル・トラヴェラー」たるヨリックの言動の中に嗅ぎとられるのは、病弱な繊細さであり、それは他ならぬスターン自身のそれであつたと言えなくはないからである。<sup>(12)</sup>

ところで、右のウエズレーが感得したところの「ナンセンス」は、ある意味ではスターン文学の特徴をよく言い当ててゐると言うべきである。スターンにおけるナンセンスは、言う迄もなく「笑い」へ向かうセンス・オブ・ヒューマリーの一つの発現であるからである。つまり、スターンのナンセンスに対する感覚は、笑いに対する感覚と結

びついでおり、彼はセンチメンタルな場面を自然発生的に書くのではなく、その場面に對して極めて意識的であり、しかもその意識は笑いを意図した喜劇的意識なのである。

スターンにおけるセンチメンタリズムの本質的問題は、彼がセンチメンタルな場面を、笑うべきばかばかしさの效果に終わらせてしまうということである。本質的という意味は、恐らくこのことにおいてスターンは、自らを八感情派∨のカテゴリから慎重に外して、われわれの概念づけを先取りし、われわれの面前から遁走を企てようとしているからであり、それがつまりはスターンという作家の真面目であるからである。

このことがよく表われているのは、他でもない、先述した「ル・フィーヴァーの物語」の最後の愁嘆場面である。ここでは、作者の「おしゃべり」あるいは「話し手としての意識」が場面の前景にしゃしゃり出て、せっかくの大事の場面を台無しにしてしまい、そこに生じるばかばかしさアブサーディティの感覚でもって読者を笑わせようとする。つまり、スターンにおけるセンチメンタリズムは笑いのための誘因となる。さて、その愁嘆場面をのぞいて見よう。

死の床についたル・フィーヴァー中尉はいよいよその最後を迎えようとしている。それをトウビーと中尉の息子が看取っているところである。

——ル・フィーヴァーの体内ではその血液も生氣も、すでに冷たく緩慢になりかけて、その最後の皆である心臓のほうに退却を開始していましたが——ふたたび陣容を立てなおしました——眼をおおいかけていたも、やのような膜も一瞬また晴れ上りました——中尉は希望にみちた眼を叔父トウビーの顔のほうに上げ——そ

れから自分の息子に一瞥をむけました——その三者をむすんだえにしの糸は、ごく細いものであったとはいえ、ついに立ち切られることはなかったのです。——

　　「生氣はあつという間にふたたび引きはじめました——眼の、やも、もとにもどりました——脈がみだれました——とまりました——また打ちました——トントントンと打って——またとまりました——また打った——またとまった——もつと書きつづけましょうか？——へいえ、もう結構です」（第六卷第十章）

この後半の語り、に見られる笑いの効果は、いままであげた例に見たように純粹ではない。そこに一種の瀆神の氣配——死の嚴肅に対する「おしゃべり」の不謹慎——があるからである。センチメンタライゼーション——センチメンタリズムの発露——の対象であつたル・フィーヴァーという軍人の死が、その最後に至つて馬鹿げた無意味な笑いの具に供されているのである。この描写の方法は、いわゆる帰謬法（レドゥクティオ・アド・アプスルドゥム）——馬鹿げた無意味な結果にまで議論を極端に押し進める方法——であり、あるいは漸降法（ベイソスまたはアンチ・クライマクス）と言つてもいいであろう。センチメンタルな場面の最後にこうしたレトリックを使う心性とはどういふものであろうか。

　　スターンは結局センチメンタリズムそのものを諷刺の対象としていたのであり、（帰謬法とは諷刺の一方法に他ならない）そのことによつて笑いを生みださせようとしているわけである。センチメンタリズムからベイソスまたはアンチ・クライマクスによる笑いへの道は、スターンにとっては自然であり、必然であつたと思われる。というの



も、後に述べる△シャンディイズム▽——スターンの基本的な喜劇的精神——が、個人の生命の活動を、精神的のみならず、生理的な次元においてさえも維持しようとするものであり、それ故センチメンタリズムという一種の受動的停滞から、笑いと運動的効果への移動は、シャンディイズムの精神の發揮に他ならず、そのことによつて彼自身が精神的・肉体的に生き生きとするような方法であつたからである。要するにセンチメンタリズムの静止から笑いの活動への移行は、スターンの精神的な欲求であると同時に、自然な肉体（生理）的な欲求であつたのであつて、このように欲する精神を△シャンディイズム▽と彼は呼ぶのである。結論的に言えば、静止と叫び停滞というのは一種の死であり、活動あるいは運動とは生の証しであり、それ故シャンディイズムとは、△死▽から△生▽への展望を確認しようとする精神——△死▽のこわばりを△笑い▽でほぐして、生命の自由な運動を希求する精神であり、そのことにおいて人間の本源的欲求につながるものである。

以上のことについては次節でさらに詳しくふれることにして、先の問題に帰ると、センチメンタリズム自体の諷刺へと進むスターンは、いう迄もなく、センチメンタリズムに浸りきつてゐるトウビーやトリムと完全に同調してゐるのではなく、微妙に彼らから離れてゐる。センチメンタリズムの中に没入することから自分を引き離して、一人醒めてゐるといえる。こうした姿勢の中に、しかし悪意がある訳ではないので、あくまでスターンの場合ヒューマーが基調である。だがそのヒューマーを描出している作家の方は、作中人物に対して不即不離のままやはり醒めてゐるというべきである。恐らくこれがヒューモリストの一つの条件であつて、ヒューモリスト、スターンはまさにここにゐると思われる。それはつまり、センチメンタリズムをばかばかしいものに還元してやまない極めて知的

な、時には熾烈とさえ言い得るほどの激しい精神なのである。

### III シャンディイズム

△シャンディイズム▽とは、語り手トリストラム・シャンディが自らその名前でもって表わした、トリストラム式のやり方を指していったものであり、スターン独自のヒューマーの形式である。まずトリストラム自身の定義をみておきたい。『トリストラム・シャンディ』の物語が第四巻までどうにか進んで、トリストラムはこれから第五巻目に入る心算であるが、「何しろいろいろなことが十重二十重に押しよせて来る結果、私のこの物語の、はじめから私が非常に熱烈な意欲をもって早くそこへたどり着きたいと待望しているその肝腎な部分（トウビーの色恋の場面のこと）に、ついにまだ達しえないでいる」（第四巻第三十二章）ありさまである。そこで、トリストラムの脱線続きのおしゃべりに対して読者の方の反応をうかがってみようとするところである。

ところでこうして皆さんが、この四巻の最後までたどり着かれた今——一つおたずねせねばならぬのは、皆さんのお頭のお工合はどんなですかということ、私の頭は実はひどく痛んでいるのです——皆さんのご健康のほうは、これはもうピンピンしておられることがよくわかっています——真のシャンディ精神というものは、皆さん方がたとえ何とお心の中で悪く思っておられようと、人間の心と肺臓を押しひらくもの、そしてこの精神と質を同じくするすべての情愛と同じように、人間の肉体に宿る血液とかその他の生命に関係ある液体とかを、その

正常な進路に惜しみなく送りこむもの、そして生命の車を長く快活に回転させつづけるものなのですから。(第四卷第三十二章)

前章の終りで一言した生理学的関心とはこのようなものであるが、文学史的に見るならば、中世におけるガレーノスのいわゆる四体液理論から、ベン・ジョンソンの気質喜劇におけるその応用、さらにポープのペイソス論『アート・オブ・シンキング・イン・ポエトリ』——例えばその中の「詩は頭脳から出た、自然なあるいは病的な分泌物である」<sup>(14)</sup>といった生理学的用語による作詩行為の説明の言葉——などにその流れのおおよそをたどることのできるものである。つまりヒューマーというものは、人間の生理的な面における反応と密接に関わって考えられてきた訳で、その生理学的関心が創作上の方法として、主に喜劇的・諷刺的作品に用いられてきたのである。スターンもこうした流れの中で、たとえば「産科学」等の科学的知識を『トリストラム・シャンディ』の中にとり入れている——恐らくそこには銜学のしかつめらしさに対するヒューマー感覚が働いている——と言えよう。スターンのこうした面への関心は、たとえばラブレールやスウィフト流のスカトロジイへの彼の気質的な近しさによっても説明できるかも知れない。

スターンの生理学的関心の問題は、しかしながら、より根本的には、生命自体の流露・運動という一点にあると思われる。何故ならスターンにとつては、生命の運動の対極にある死に対する関心——死意識——こそが問題であったからである。彼の生理学的関心は、彼の肉体の危機意識のうらがえしである。引用にみる「人間の心と肺臓を

押しひらくもの」とは、それらの停滞即ち死という危機意識に對置された言葉に他ならない。そしてまた、「生命の車を長く快活に回転させつづける」とは、スターン自身の生命が「長く快活に回転」できないという危機意識の反映である。思えば、彼自身の肉体の危機意識と、それが窮まった死意識とは、彼の長いオブセツションであつたにちがいない。彼の生来の蒲柳の質と、生涯何度もくり返された咯血と発熱による衰弱とは、彼につねに死神の訪れを意識させたであろう。しかもそうした肉体の崩壊の危機意識は、彼が『トリストラム・シャンディ』を書きはじめた頃から、最晩年（といつても、彼は四十六才から五十五才のその死までの九年間に、『権争物語』、『トリストラム・シャンディ』九卷、『ヨリック氏説教集』、『イライザに寄せる日記』、そして『センチメンタル・ジャーニー』の五つの書き物を書き終えた——あるいは未完のまま書き残した——のであつて、彼の著作はすべて晩年になされたと言つてもいいのである）に至るまでに漸次高められていったように思われる。ハーバート・リードはこの間の事情を同情的に、「彼はその晩年の数年のあいだに自分を燃やし尽したので、彼の性格は、その試練のもとで歪んだかも知れない<sup>15</sup>」と言つてゐる。スターンが『トリストラム・シャンディ』を書いたことは、彼の不幸であつたかも知れない、ということとは考えられることである。ちなみに健康への願ひは『トリストラム・シャンディ』の至る処に見ることが出来る。（例えば第五卷第三十三章）また『イライザに寄せる日記』は殆どスターンの「病床日記」の如き観を呈していると言つてよい。<sup>16</sup>それ故スターンにあつては、不健康と死意識が大前提であつて、その意識のたかまりと、彼の多弁的脱線——その「おしゃべり」な会話的文体——とは対応している。つまりその「おしゃべり」は、時間とともにやがては確実になつて来るであろう死神を、出来るだけ遠くに押しやろうとする試み——時と死

のオブセッションに対抗する文体的試み——であると言える。そのことの最もいい例は、第五卷第三章で、トリス・トラムの兄ボビーの死に対して、父親ウォルターが古今の哲学者の説をひき出して、息子の死を納得しようとする個所であろう。ここでスターンは、ロバート・バートンの『憂鬱の解剖』から多くを借りているので、スターンの独創性がいくらか減じるように感じられないこともないが、しかしその借用はすべてスターンのセンス・オブ・ヒューマ―あるいは喜劇意識によって選択されている訳であるから、表現上の効果がそのために減じるわけではない。

さて、父親ウォルターは、次々に死の解釈を取り上げてゆくうちに、死んだ息子のことを忘れてしまうという滑稽な次第となる。しかし実は、そのようにして「死」が「おしゃべり」の向こうに追いやられている訳であって、スターンが「おしゃべり」にこめた意味もそこにあると思われるのである。

——死が一体何だというのだ？——…父はニッコリ笑ってつづけました、もう私の兄ボビーのことは完全に忘れていたので——ちつとも恐ろしいことなどありはしない——だって考えてもみるがよい、トウビー——われわれが存在するとき——死は存在しないし——死が存在するとき——われわれは存在しないのだ。…父の能弁はあまりにも快速で、なん人もそれに抗することができません——…

そういうわけだから、父はつづけました、偉大な人物にあつては、死の近づいたことが何の変化も生じさせないという事実は、思い起す値打ちがあるだろうと思うんだ。——ウェスパシアヌス帝は便器に腰かけて冗

談を言いつつ死んだ——ガルバ帝は警句をはきながら——セプティミウス・セウエルス帝は大至急で死んだし

——ティベリウス帝はしらばくれながら——アウグストゥス帝は世辞を言いながら死んで行ったではないか。——まさか心にもないお世辞じゃなかったんでしょね、——叔父トウビーが申しました。

——妃に世辞を言っていたのだ——父は答えました。(第五卷第三章)

この後の第四章では、ローマの執政官コルネリウス・ガルス「腹上死」のエピソードを持ち出して、最後の落ちとなるのであるが、ここでもやはり、死のこわばりを笑いの効果にまで押し進めようとするレドゥクティオ・アド・アプスルドゥムの方法がとられている。言いかえれば、これはシャンディイズムの実践に他ならない。そしてそれは単にスターンの肉体的な危機意識の反映であることにとどまらないのであって、そこにはさらに時間と死のオブセッションの圧迫からの解放ということが意図されているのである。それ故シャンディイズムは能動的な喜劇的精神であり、笑いはその実践的な武器であると言える。スターンの笑いは彼の肉体と精神の解放を保証するものだったのである。これが、スターンが笑いというものに与えた意味である。この辺の事情は例えば第四卷第二十二章の次の言葉によって理解できる。即ち、

——もしこれ〔『トリストラム・シャンディ』のこと〕が何かに逆らうために書かれたとすれば——失礼ながらその逆らう相手はふさぎの虫という奴だけ——つまり、笑いによって横隔膜をもつと頻繁にもつと痙攣的に

上下させ、肋間の筋肉や腹筋にはげしい振動を与えることで、国王陛下の臣民たちの胆嚢やら肝臓やら脾の臓やらから、胆汁をはじめもろもろの苦い汁を、それらにつきまもののあらゆる反抗の激情もろとも、十二指腸のほうへ追い落してしまおうというだけのことなのです。(第四卷第二十二章)

ここに使われている生理学的用語は、先述した特質のもう一つの例証となるだろう。<sup>(17)</sup>

あるいは第一巻冒頭のピットへの献辞の中の次の言葉も、スターンが笑いというものにこめていた意味をさらに深く教えてくれる。

何ぶん、書いております場所もこの国のほんの片隅、人里はなれた草ぶきの庵ですし、そこに私は、健康の衰えやらそのほかの人の世の禍いなどから、何とか笑いの力で身を守ろうものと、不断の努力を重ねながら生きています。私めがかたく信じておりますのは、人間は微笑を浮かべるたびに——いえ、哄笑とということになればいちだんとそうでございますが——それだけこのつかの間の人生には、何か<sup>サムシヤク</sup>が加えられるということでございます。(第一巻、献辞)

この「何か<sup>サムシヤク</sup>」に対する想像力とは、彼の全体が——精神も肉体も——それによって支えられるような、一種の生の原理である。それは、スターンという存在をそのようにあらしめるところのものであり、自分が自分であること

を確認せしめる、何か基本的な生のあり様である。それ故それは、明確な思想的用語イデオロギイによつては片づけられようのない、また文学的なジャンルによつても腑分けすることのできない、スターン独自の人生態度である。彼はその八何かVを自分の支えとして、生き、その八何かVを確かめようとして『トリストラム・シャンディ』を書いたのである。少くともその程度には、彼の生きることと書くこととはつながっていたと思われる。ちなみにトリストラムは言う——「私が生きている限り、またものを書きつづける限り（この二つは私の場合まったく同じ意味ですが）……」

（第三巻第四章）

右の例にも見られるように、笑いというものを自己の生の基本的なあり様に対して位置づけようとする精神が八シャンディイズムVである。それは、自己をとりまく不幸に打ち克つ勇氣を与える喜劇的精神であり、その意味において本質的なヒューマールの精神であると言える。それはまた、スターンの精神の自由を保証してくれるもの、彼が他人の間で行動するときの基準、ともすれば憂鬱への傾斜をたどり勝ちになる感情及び頭脳を快活にしてくれるもの、危機的瞬間においても平衡をとりうる精神、死意識や苦悩に打ち負かされることを拒絶する精神、笑いを武器にした道化的精神、不断に肉体の危機やオブセッションと葛藤しながら、しかもそのこと自体が自意識セルフコンシャス・フレイのあそびとなるような精神的能力、自己に対して脅威的に働く外的現実（セルフ・コンシャス・フレイ）に深く浸透されながら、そのことを受容し、受容しながら笑いの創造へと向かう能力、それ故シェイクスピアの資質についての、キーツのいわゆる「消極的能力」ネガティブ・ケイ・ボリテイ——不明な中にとどまっていられる能力——に近似した能力、等々を総合的に表わすものである。そしてこうした概念規定の中でもとくにキーツの「消極的能力」との類似性については、ハーバート・リードの観察が参考にな



るが<sup>(18)</sup>、スターンの病氣と、事物に対する彼のやさしき、あるいはシャンディ・ホールの人々の現実における無力さ、『イライザに寄せる日記』におけるスターンの無力感<sup>(19)</sup>、などを考えてみれば、——そしてスターンが結局はそのような情況によつて自滅するどころか、英文学史上に類を見ないような創造行為へと——△書くこと▽へと——進んで行ったことを考えてみれば、その現実受容から芸術行為へ向かう姿勢において、キーツの言葉のスターンへの妥当性が納得されるように思う。

シャンディイズムは以上見てきたように、多様な概念を有する、スターン流のいわば笑いの哲学である。それは、死意識に裏打ちされながらも、彼の精神が自由にあそぶことのできるような、まことに不思議としか言いようのない哲学であるが、それがスターン一人だけの処世術といったものにとどまらずに、さらに大きな広がり——笑いによるコミュニケーションへの志向——をも有していることは注目されてよいことである。それはスターンなりの笑いによるユートピア幻想であり、ちょうどラブレールが「テレームの僧院」を描いたような、スターンの楽しい夢想であったにちがいない。

かりに私がサンチョ・パンサのように、私の統治する王国をえらぶことをゆるされたとしたら、私は海にかこまれた国もえらばず、すこしばかり金もうけの種になる黒奴の国もえらびません——いえいえ、私は心から笑う国民たちの国をえらびましょう。そして、気むずかしいむつつり屋の心情というものは、とかく血液やそ

他の体液に無用の混乱をひき起して、ひとりひとりの肉体にも国の全体にも悪い影響を及ぼすものですし——そういう心情の持主たちを完全に統治して理性に従わせるのは善行の習慣以外のものではできないのですから——私がもう一つ私の祈願に加えたいのは——神がわが統治する国民たちに、陽気であると同時に賢明でもあるだけの恵みを与え給わんように、ということです。そうなつてはじめてこの私は天下で最も幸福な君主、また国民たちは最も幸福な国民たちということになれるのです——（第四卷第三十二章、傍点筆者）

こうした単純なリアリティをもった夢想の中で、恐らくスターンの精神は自由なのである。しかしその自由とは、彼がいわばその咯血であがなったところの——自らの生をその代償として支払ったところの——ヒューモリストの条件だったのである。

注

- (1) James Aiken Work, ed., *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (New York: The Odyssey Press, 1940), 'Introduction,' p. lxx.
- (2) Sir Walter Raleigh, *The English Novel* (London: John Murray, 1925), pp. 193-200.
- (3) H. N. Fairchild, *Religious Trend in English Poetry*, 5 vols. New York: Columbia Univ. Press, 1958.
- See Vol. I: '1700-1740: Protestantism and the Cult of Sentiment,' pp. 213-17. Cf. Vol. II: '1740-1780: Religious

Sentimentalism in the Age of Johnson.’

- (4) ‘Sentimental’ の原語としての O・H・D の初例は次のとおりである。1749 LADY BRADSHAIGH in Mrs. Barbauld *Richardson’s Corr.* (1804) IV, 282 What, in your opinion, is the meaning of the word *sentimental*, so much in vogue among the polite ... Every thing clever and agreeable is comprehended in that word ... I am frequently astonished to hear such a one is a *sentimental* man; We were a *sentimental* party; I have been taking a *sentimental* walk.’

(5) 本書第二部第三章「〈書への言〉の始まり」の始めに「参照」。

(6) Virginia Woolf, ‘Introduction’ to *A Sentimental Journey* (The World’s Classics No. 333), p. xv.

(7) Edwin Muir, *The Structure of the Novel* (London: The Hogarth Press, 1928), pp. 7-61.

(8) 『ポントヌントル・シヤニー』の「シヤット・ロットの手紙」(フルム・シヤット・シヤット 第八頁) では ‘vive la joie! ... Vive l’amour! et vive la bagatelle!’ の言葉が、スターンの hedonism の例として用いられ、その語が用いられる。

(9) Leslie Stephen, *English Thought in the Eighteenth Century*, Vol. II (London: John Murray, 1902), p. 441 = “Sentimentalism, pure and simple, needing neither the prefix of a text nor the appendage of a moral application, was represented by a later writer [Sterne].”

(10) Cf. Henri Bergson, *Le Rire* (Paris: Librairie Felix Alcan, 1929) Chapitre II: ‘Le comique de situation et le comique des mots,’ pp. 112-15.

(11) Leslie Stephen, *op. cit.*, p. 436.

(12) 拙稿「Understanding of *A Sentimental Journey*」(九州大学大学院「CAIRN」第十三号、昭和四十五年七月) 参照。

- (13) 前章で見たように、スターンのセンチメンタリズムは、「こわばり」に對置されたやさしい感情の流露を示すヒューマニ意識ではあるが、それはあくまで心理内の反応であることにおいて△受身的▽であり、主に△涙▽の要素や△病弱的▽、△感傷的▽、△耽溺的▽等の姿勢において理解されるものである。この意味においてセンチメンタルな場面には「一種の受動的停滯」があると言えるところはあきらかか。
- (14) Cf. D. W. Jefferson, "Tristram Shandy and the Tradition of Learned Wit," in John Traugott, ed., *Laurence Sterne: A Collection of Critical Essays* [Twentieth Century Views Series] (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1968), pp. 151-52.
- (15) Herbert Read, *The Contrary Experience: Autobiographies* (London: Faber & Faber, 1936), p. 329.
- (16) 拙稿「懸種と死神——『イライザの奇なる日記』における'amo ergo sum'と△書△く△く△」(大阪大学文学部『待兼山論叢』第七号、昭和四十九年二月)参照。
- (17) あらぬはまた、笑いと関連させた「シマンディイズム」という言葉の使い方に關しては、「笑いを愛する人々によつて高められたシャンディ精神によつて、私はあらゆる気落ちからこの身を救つてゐるのだと信じています」という、デイヴィッド・キャリット宛の一七六二年四月の手紙も参考となる。Cf. *Letters of Laurence Sterne*, p. 163.
- (18) Herbert Read, *op. cit.*, p. 330 = "We know that Keats was familiar with *Tristram Shandy*, and it may be that his notion of *Negative Capability* (which Shakespeare possessed so enormously) owes something to Sterne's character of Yorick——in any case, Sterne was certainly also 'a man...capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason.'"
- (19) Cf. David Thomson, *Wild Excursions* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1972), p. 263 = "Sterne died apparently

of consumption, and was treated only months beforehand for venereal disease, but the essential disability under which he lived was a morbid grasp of his own insubstantial identity.”

第七章 △不敬の疑問符▽——スターンの創作原理考(一)

一

サミュエル・リチャードソン、ヘンリー・フィールディング、そしてトバイアス・スモレットらとともに、十八世紀小説の「四つの車輪」(セインツベリ)の一つに数えられるローレンス・スターンの問題作、『トリストラム・シャンディ』は、小説史的に見れば、一七四〇年リチャードソンの『パミラ』の出版によって隆盛期に達したイギリス小説の可能性を、ある極限にまで拡大したものととして、今日その評価はすでに固まったように思われる。ちなみに右の三人の小説家に、さらにデフォー、スウィフトおよびゴルドスミスを加えてスターンをその中に置いて考えてみると、これらの十八世紀作家たちの作品がともかくにも、ある主人公(ヒーロー)であれヒロイン(女)の運命の前進的発展と人生の成功と世界との調和による完結といった概念を、作品執筆という行為の対象概念となし、作品のプロットをこれらの概念の実現化に向けて構成してゆくという、言ってみれば小説というものについて

の今日の読者の普通の捉え方を裏切ることのないような書き方を示しているのに対して、ローレンス・スターンの作中人物および作品世界の描かれ方は、主人公トリストラムの運命の「後退的進行」と人生の「失敗」と世界との「不調和的未完結」という負の概念を対象目的となし、作品のプロット自体も、「脱線」につぐ「脱線」と術学趣味による「狂想曲」ふうの組立てによって、「作品のプロット」という共通の小説概念そのものが打破され消滅させられてしまうほどの複雑さを示している。こうした作品世界の「動き方」と「動かし方」においてローレンス・スターンは、同時代作家の中で際立っているだけではない。作品を書くという行為が、ローレンス・スターンにおける程に、作者自身によって意識され且つ表現された例もまた他にないであろう。たとえば、第三巻第二十八章で主人公トリストラムの危険な誕生と押しつぶされた「鼻」の事件が、父親ウォルター・シャンデイに与えた絶望の様子を伝えたあと、語り手・書く人としてのトリストラムが言う。

私としてもこの物語のこのあたりに筆を進めてゆく今の心境は、いまだかつてどのような同情心に篤い人の胸もおぼえたことのないほどの、まことにもの悲しい憂鬱なものです。——が私の神経の緊張は、こうやって語るにつれてゆるやいできます。——一行書きすすめるごとに、私は脈搏の速さが減ずるのを感じ、それについて、私の生涯を通じて言うべきでない書くべきでない無数のことを私にせまって言わせ書かせつづける私の無造作なテキパキさも、減退するような気がします。——そして、つい今しがた、最後に私が私のペンをインクに浸したその瞬間、われながら気づかずかずにいらなかったのは、ペンをはこぶその私の手つきにも、悲しい

沈着と、嚴肅ともみえるいかにも用心深い様子があらわれていた一件です。

かような「技法」と「作品行為」に対する根本的な意識こそが、スターンを他の同時代作家から区別している「特異性」‘idiosyncrasies’の基底に存する意識である。いわばスターンは、小説そのものの存立基盤を疑問としているのであり、小説というものが何によって成り立つかという問いを投げかけることによって自らの小説の世界を築いているのである。イアン・ジャックはスターンの作品について、イギリス小説史における最初の隆盛期の終りに投ぜられた「一種の大きな不敬の疑問符」‘a sort of large and irreverent question mark’<sup>①</sup>と述べているが、△不敬の疑問符▽の中味の一端は、今いったような小説技法についてのスターンの革新的な意識ということであろう。スターンがイギリス小説全体に対して、その△書くこと▽に対する革新的な意識において疑問符を投げかけた、それに対する反応をわれわれはたとえばジョンソン博士の、「奇態なものには長続きするものではない。『トリストラム・シャンディ』はじつさいその通りだった。’(“Nothing odd will do long. *Tristram Shandy* did not last.”)’と云うような短評に見ることができる。ところでジョンソンのこの否定的言辭は、『トリストラム・シャンディ』の小説としての性格を問題にただけでなく、イアン・ジャックの言う‘irreverent’の、そのモラルティに關する意味合いを同時に含めた上でスターンを批判したもののように思われる。そして『トリストラム・シャンディ』を読んだ読者がそのモラルティ意識を逆なでされるようなところが、たしかにこの作品にはあつた。作中頻出する卑猥なもの暗示、好色趣味、奇を衒い過ぎるような表現などを考えてみれば、このことは想像に難くない。こうした猥雑な要素



は、小説作法の通常のルール通り、作品のプロットの中に解消されずに、それ自身が存在を主張するような仕方であり、いわば「部分」がそれ自体で「全体」であるような仕方である。描かれるのであり、読者には従ってその猥雑な部分のみが際立って印象に残るといった具合になるのである。ポール・フツセルのいわゆるオーガスタン・ヒューマニスト (Augustan Humanists) ——本書第五章で取り上げたように、スウィフト、ポープ、画家のレノルズ、ギボン、思想家のバーク等を含めてまとめられる一派。彼らの人間精神の理解の仕方については端的に言つて、*will* を最高位とし、*'reason or judgement'* を中位に置き、*'the senses or passions'* を最下位に置くというような秩序感覚が成り立っている——の代表であるジョンソンには、スターンのこうした *'disorder'* を本領とするような作品は何とも受け容れがたいものと映つたであろう。ジョンソンを通してわれわれは、スターンとオーガスタン・ヒューマニズムの離反的關係を知ることが出来る。が、ジョンソンの反応はさて置いて、『トリストラム・シャンディ』の中の性的な部分は、ヒューマナーの世界を構成する要素の一つとして極めて重要であつて、それはこの混沌とした迷宮的作品世界を理解するための有効な糸口となるものである。この点については後ほど問題にするとして、ともあれ作家としてのスターンは、その小説ジャンルに対する意識の持ち方において——あるいは表面的にはその「実験小説」的な『トリストラム・シャンディ』の性格や、いわゆる「意識の流れ」手法との類似的あるいは差異的関連、あるいはまたとくにロシア・フォルマリストたちが注目するハプロディの方法といった小説技法の点、等において——十九世紀の伝統的作家たちをとびこえて、今世紀のジョイスやウルフ、そしてベケット、さらにはいわゆる小説についての小説の意識を鮮明に打ち出しているヌヴォー・ロマン派といった今日の世界の文学に通底する

問題につき当たっていたのであった。スターン文学批評史の上でみる場合の今世紀における再評価の動きの根本動機は、以上の「作家意識」（ということは、過去の文学伝統に対する作家自身の対決の意識）という点にあるのであって、それが十九世紀におけるスターンに対する評価（チャールズ・ラムやコウルリッジやカーライルのような例外は当然予想される）<sup>(3)</sup>とはあきらかな対照をなしているのは興味深い。批評史上、スターンを最もおとしめたのは、スターンの感情過多な morbid などころが気に入らなかつたサッカレイであるが、今日彼の批評は、たとえばスターン批評史の上で重要な論文『トリストラム・シャンディ』とその伝統<sup>(4)</sup>を書いたジェファスンによって「英国批評の不名誉なものの一つ」として否定されるに至っている。一方スターンの二十世紀における再評価の動きの発端をなしたのは、ワールド・クラシックス版『センチメンタル・ジャーニー』のための序文を書いたヴァージニア・ウルフである。彼女はそこで、スターンが外界の事物よりむしろ自らの心奥のひだひだを見ようとするその見方が、二十世紀の現代人のものであり、その表面的な浮薄さと機智だけの印象にもかわらず、その書き物の基盤には「何か根本的に哲学的なもの」(something fundamentally philosophic)がひそんでいるといて、スターンに深い理解の光を当てたのである。「キューウ植物園」や「壁の汚点」を書いたウルフは、恐らく自分と同質のものをスターンの中に感じ取ったにちがいないが、それこそがスターンを現代に生かす何ものかでもあったのである。

さて、以上は『トリストラム・シャンディ』の小説史的、小説技法的、およびスターン批評史的概観の問題の一端にふれてみたにすぎない。この錯雑した作品の全体像をつかむのにいったいどのような有効な方法があるか。こ

の不可能とも見える問いに対してとりあえず、作品の「動き方」と「動かし方」の仕組みを説明することから始めて、その答えにいくらかでも近づいてみよう。

## 一一

『トリストラム・シャンディ』は、喜劇仕立ての形式を物語の外的枠付けとし、一方主人公トリストラムの運命の後退的進行と人生の失敗、世界との不調和的未完結といった概念を物語の内的枠付けとして、その「語り」を進めてゆくという重層的構造を持っている。その「語り」を進めてゆく仕方とは如何なるものか。このことを考えようとする時、まずわれわれは、主人公トリストラムとはそもそもどのようなイメージを与える人間であるか、その判断にあいまいさを感じないであろうか。何故なら主人公自身について読者が知り得ることは極めて少ないからである。この作品の特異性はすでにここに始まると言わなくてはならない。われわれが知らされるのは、主人公の「種」を仕込む開巻冒頭の話から始まって、作品全九巻の半ば近く(第四巻第十四章)に至ってやっとその難渋の末の誕生を迎え、第五巻第十八章でやっと五歳になったトリストラムに「上下窓枠事件」が起こり、第六巻第十八章でシャンディ夫婦の間にトリストラムに半ズボンを穿かせようという話が持ち上がり、次の第七巻ではすでに紳士となつたトリストラムが大陸旅行をする様子が語られる、といった程度である。第七巻のトリストラムは、語り手と作者の区別をつけない形で描かれているので、伝記的關係によつてこの時のトリストラムの年齢を計算すると、第七巻執筆時は一七六四年十月から十一月頃でスターン<sup>5)</sup>五十一歳、トリストラムの生年は一七一八年(第一巻第五章)と

語られている故に、トリストラム・リスターンは単純計算で四十六歳ということになる。しかし物語の方はこのような細かな詮索など全く無意味と思われるほど、現実世界の進行などどこ吹く風と言わんばかりに脱線的に進行し、第八巻から最終巻まで、トウビー叔父がウォドマン未亡人を口説く話から、召使いオバダイアーの所有する牝牛の「種つけ」をめぐるこのこっけい話へと続いて、そこで奇妙な未完結ふうの終わりを迎えるのである。トリストラムの性格形成期の中からすつかり欠落している。父親ウォルターやトウビー叔父、伍長トリム、牧師ヨリック、医師スロップ、等の人物達がそれぞれ明確な性格づけを与えられているのに比べて、主人公トリストラム自身についてのそれは、作品の中から——ということとは作者の意識の中から、落ちているのである。つまり、作品の題名「紳士トリストラム・シャンディの生涯と意見」が、それにふさわしい内容を盛り込まれず、語る主体（語る人トリストラム）が、本来的に意図されたはずの語るべき対象（主人公トリストラム）をついに対象化しないままに終わるのである。これはどう考えたらいだろうか。このタイトルのつけ方は、当時流行の冒険もの、旅行記ものの、「The Life and Adventures of ……」式のタイトルに対してスターンが充分意識的であったことを示している。それにしても主人公の存在感の希薄さは異様と見えるほどのものであり、この作品がもたらす混乱をさらに助長する一要素となっているのではないかと思われる。これは、作者がトリストラムという人物を使って一人称小説の形式に仕立て、その一人称の当の人物を「自伝」の場合のように行動の主体として語ろうとしながら、そのじつ行動（生涯）よりは語り（意見）を専行させているといった、形式上の独特な構造から来るものであるうか。

しかし見方を変えれば、主人公の人間像は曖昧ではあっても、語り手としての意識のあらわれには非常なものが

あるということにわれわれは容易に気づかされる。語り手自身の間断なく続く「呼びかけ」によってわれわれは物語を読むことを中断される。語り手の意識だけが前面に出て来るかのようである。つまり、「主人公」の行動・行為よりも、周囲の人物のその方が語るに値するのであり、それよりさらに「語り手」の意識そのものが語るに値するのである。そしてスターンに特徴的なことは、この語り手の意識が読者を作品世界にさそい込んでそこに一種のドラマ化された場面が出現するということである。スターンは主人公を劇化するより前に、自らの語りを劇化してゆくのである。

ここで「自己劇化」という方法が、いわばトリストラムという人物に名を借りたスターンの基本的な方法であると言えるのであるが、その場合の主体とは自己の意識に他ならない故に、スターンの語り手を「自意識的語り手」‘self-conscious narrator’ (W・C・ブース) と見なすのは妥当であろう。<sup>(6)</sup> またファウラー (Roger Fowler) のように、語り手トリストラムを、モル・フランダーズ (Moll Flanders) やガリヴァー、ホールデン・コールフィールド (Holden Caulfield)、ハックルベリー・フィン (Huckleberry Finn) といった「語り手にして主人公」‘narrator-hero (ine)’<sup>(7)</sup> である人物たちと同列に置いて、△告白的▽語り手 ‘confessional narrators’ と規定することも可能であろう。しかしデフォーからマーク・トウェインまでの主人公達とトリストラムとは何か相容れないものがある。右の告白的語り手の語る方向は、おおむね主人公の実人生的な首尾一貫性を語ることに向けられ、読者も、語る人間の、語り手としての、また主人公としての信頼を裏切られることはない。われわれは安心して彼らの語り<sup>(8)</sup>に耳を傾けることができる。モルの語る波瀾万丈の人生談にしても、ガリヴァー船長が危険に満ちた航海や冒険を語る時に

も、ハック少年がトム・ソーヤーと一緒に盗賊団を作って行く様々な冒険を語る時にも、またホールデンがその不安な青春放浪を語ってゆく時にも、われわれは各主人公の存在感を決して失うことはない。彼らはその性格造形にしても、人生行程にしても、明確なイメージを作者から与えられている。しかし、主人公トリストラムが彼らと同様な造形を施されるには、そのための材料となる現実的な説明が極めて限られてしまっているのである。いいかえれば、語り手トリストラムにとって、主人公トリストラムの人生は他の「語り手にして主人公」のように明確な像を持ちえていない。主人公トリストラムの人生は、過去の、完結した、ある明確な姿を持って整理され得るようなものではない。生きているあらゆる人間の現実の人生がそうであるように、未完結であり進行中なのである。そしてスターンの意図も人生を完結した姿において見ようとする所にはない。スターンの中では作品中の出来事（主人公の人生上の出来事）は、自己の生きるということと極めて密接につながっているように思われる。「私が生きている限り、またものを書きつづける限り（この二つは私の場合まったく同じ意味ですが）……」（第三巻第四章）とトリストラムが言うように、書くことはスターン自身が生きることを保証しかつ促すものである。このことは、スターンの中で増大してゆく「死」のイメージと、現実の、咯血をくり返しては衰えてゆきつつある肉体という彼の情況と無関係ではなかったであろう。トリストラムは言っている、「私の（意見）を書き綴っているうちに過労でこの私の命が尽きてしまうことさえないなら、私はここに書かれているこの私の生涯をもとに、立派な一つの生涯を送ってみせるつもりです——ということはいかえれば、立派な二つの生涯を共存させて見せるということなのです。」（第四巻第十三章）つまり、書くことが生きることのモデルとなるのであり、自己の生は書くことの向

こうに展開する筈のものだというわけである。

かような、書くことに對する熾烈な関心のために、描く対象(主人公トリストラム)に對する作者の距離の取り方が、他の告白的語り手と作者の間の関係における程大きく取られていないという点が、スターンを他の作家から区別する特徴であろう。スターンには、客観視できるような冒険小説のヒーローを造形する余裕はなかったのだと考えられる。フィールディングが『トム・ジョウンズ』を書き進めるに当たって、まず「作者」とは「定食料理店の店主」(the master of an ordinary)の如きものであつて、客(読者)のためにどんな旨い料理を作つてやれるかが問題だと語っている(第一巻第一章「序、別名料理献立表」)のは、スターンの「egocentric」な作家意識とは大きく異なるところである。スターンの意識の向かう方向は、むしろ彼が影響を受けたフランス・ルネッサンスのユマニスト、モンテーニュのように、自己というものに執着し続けることの方であつたというべきである。『エッセー』の序「読者に」で「私自身がこの書物の題材なのだ」というように、書くべき材料は自分自身であるという意識がスターンにおいても支配的である。それ故『トリストラム・シャンディ』は自己を試みる書き物—*essai*—に極めて近いのであり、これを、スターンが『ドン・キホーテ』からの影響を大きく受けている点を強調してハピカレスク小説√の一変種と見るよりも、むしろモンテーニュ流の *essays* と見るのが正しいかも知れないのである。これは、各章の分量がエッセー形式のように比較的少なく、またその描写もタイトルに言う通りに思弁的表現に傾いている場合が多いことから言えることであろう。小説ジャンルの点からも『トリストラム・シャンディ』が収まりがつきにくい、その一因はこのような事情に求められ得よう。そして又、小説の語りの人称形態の問題についても、先述し

たような「語り手」と「主人公」の間の奇妙な関係が成立しているという点に、この小説の捉えにくさの一端が求められよう。

さて、以上のような問題点をふまえた上で『トリストラム・シャンディ』の語りの仕組みを具体例に即して考えてみよう。これによつて、前に述べた小説の内的・外的粹付けの様々な形が明らかになるであらう。

三

『トリストラム・シャンディ』の冒頭第一巻第一章は、「サブライズ・エンディング」(とんでん返し)ならぬ「サブライズ・ビギニング」と呼ぶにふさわしい始まり方を示しつつ、その技法的、主題的特徴を明らかにする。

[一] I Wish either my father or my mother, or indeed both of them, as they were in duty both equally bound to it, had minded what they were about when they begot me; had they duly consider'd how much depended upon what they were then doing; ——that not only the production of a rational Being was concern'd in it, but that possibly the happy formation and temperature of his body, perhaps his genius and the very cast of his mind; ——and, for aught they knew to the contrary, even the fortunes of his whole house might take their turn from the humours and dispositions which were then uppermost: ——Had they duly weigh'd and considered all this, and proceeded accordingly, ——I am verily persuaded I should have



made a quite different figure in the world, from that, in which the reader is likely to see me.

シャンディ夫婦の‘condition’を暗示して始まるこの冒頭のこっけいな場面に支配的なものは、まずわれわれの気をひこうとする語り手の意志の如きものではなからうか。読者が向き合わされるのは、主人公某がいて、何時どこでどういうことを行なおうとしているか、といった通常の物語のコンヴェンショナルな枠組ではない。「私」という一人称で喋っている人物が、‘I wish either my father or my mother... had minded...’というふうに「私めの切な願い」を述べ立て、他者あるいは(‘protagonist’に対して)‘antagonist’が一人も登場しないうちに——つまり物語の中の対話者(‘protagonist’の社会性を保証する相手といったらよいか)が誰一人いないままに——「私」が仮定した事柄についての確信を、‘I am verily persuaded...’と言い立てるばかりである。「私」の行動よりは、「私」の存在が、あるいは存在の感覚が、行為を示す動詞を避けた統語上の配置の仕方によって読者の眼前につきつけられる。そして読者はその語りの内容を知る以上に「私」の冗舌に圧倒される。しかしそれは計算されたものであって、二つの仮定構文の中味は‘had they duly consider’d how...’以下、二個の‘that’に続いて、補充・拡大されながら(「——それが単に、理性をそなえた生き物一匹を生産するという仕事であっただけでなく、ことによるとその生き物の肉体のめだたい体質や体温も、あるいはまたその生き物の天分とか、いや、その気だてなどさえも——いやいや、ご本人たちが知ろうと知るまいとにかかわりなく、その生き物の一家全体の将来の運命までもが...」)、再度、‘had they duly weighed and considered all this...’とまとめられて、帰結文に続いている。こうした連結辞のくり返し

に導かれる部分は、単に冗漫な重複性を示すのではなく、それによってスタン独特の散文のリズムが生み出されて来る一つの方法の具体例である。<sup>(8)</sup>

語り手の冗舌には、したがって作者なりの意図が感じられる。一般的にいつて、それは、語りによる内容の問題の圧倒・克服が試みられるという点にある。いま、冒頭部分から離れて、これらの最もふさわしい例を求めると、それは、時間と死というスタン流のオブセクションに対抗して、トリストラムの兄ポビーの死のさいに父親のウォルターが古今の哲学者の説を引用してその死の衝撃を克服しようとする個所(第五卷第三章以下)であろう。もつともこの場合スタンはモンテーニュ(『エッセ』第一卷二十章《Que philosopher, c'est apprendre à mourir》)のパロディを行なっているという別問題もあつて、ことはそれほど単純ではない。<sup>(9)</sup> こうした冗舌の意味は、現実には無効であることを示すものであるが、しかし、ウォルターの言葉が多少は有効である(因に第五卷第十章でトリム伍長が言う、「奥さんは泣けば心もお晴れになる——この旦那は話の種にすることで気が晴れもする」)ことに於いて、また、他のシャンディ館の連中がそれぞれ「死」について解釈を加えてゆき、やがて例の「ル・フィーヴアの息子」への「sentimentalization」なども(それが「鎮静剤のまじり」)「like a quieting draught」(第五卷第十章)作用して)トウビー叔父にもやがて深い眠りが訪れる、といった具合に「死」という事実の衝撃が、言葉とそれによる想像力の力によって少しは和らげられてゆく。そのことにおいて、「言葉」と「行為」の本質的関連性がそこに暗示されているというべきであろう。

冗舌のもう一つの意味は、それによって核心を遠ざける、いわゆる「婉曲」の効果を持つということである。引

用文「1」における核心とは、「I wish…」と願っているその中味、すなわちトリストラムの父ウォルターと母エリザベスがトリストラムを「仕こむ」行為（スターンは、このことを指すのに始めは「as they were in duty」とそれとなく匂わせて、その後で「when they begot me」と持ち出す）であり、その行為の不首尾に対する悔恨である。この悔恨は主人公の運命の後退的進行の始まりを約す序曲でもあるのであるが、語り手の冗舌はそうした人生上の負荷をできるだけ遠ざけようとする試みとなる。

トリストラムの冗舌についてさらに重要なことは、それがこの作品の基本的な方法である「脱線的」な語りを生み出すものになっているという点である。見方を変えれば、冗舌とはトリストラムの語りの本質であるとさえ言えよう。脱線「distractor」はその具体化である。トリストラムは自分の書物の仕組みについて「脱線的にしてしかも前進的」（第一巻第二十二章）と言い、「脱線は、争う余地もなく、日光です。——読書の生命、真髄は脱線です。——たとえばこの私の書物から脱線をとって御覧なさい——それくらいならいっそ、ついでに書物ごとどこかに持ち去られるほうがよろしい——あとに残るのは各ページ各ページを支配する一つづきの冷たい永遠の冬です」と弁明している。そしてその弁明自体も冗舌さの表明に他ならないというような関係である。

この脱線についてトリストラムはさらに、「私は、この書物から、本来のお話と気まぐれな部分とが適当に交差し合うような組み立てにし、脱線的な動きと前進的な動きとを一所懸命からみ合わせ、ないませにして、二つの輪がお互いに別々には動かぬように気をくばりつつ、大抵の場合、全体のからくりが進みをとめないようにと努めて来たわけです」と言って、この脱線的方法が小説の構造を決定する性格のものであることを表明している。このよう

に自分の書く小説について種あかしをしながら書いてゆく姿勢は大胆と言えば大胆だが、しかしスターンは細心の注意を払って読者（その場合とくに「批評家諸氏」‘critics’と呼びかけられる）に対する牽制を忘れてはいない。それはむしろ攻撃的とさえいつてよい程である。第三巻第十二章に於てトリストラムは言う、「世間にはたとえば絵画の道であろうとどの道であろうと、みな通というのがあって、あれはどれも感心したものじゃありません。……—連中の頭にはいろいろの定規やらコンパスやらが一杯つまっていて、時と所を問わずこれを持ち出して来てはもの批評にあてはめようというのが連中の永遠の傾向なのですから、天才の作品などは、マゴマゴしてこういうものでつつかれたりなぶられたりやの憂き目を見るよりは、いつそはじめから悪魔の住み家にも突っ走って行ったほうがまだましなものです。」スターンの脱線は『トリストラム・シャンディ』を書きつづけるための必須の方法であるが、それはつねにこうした読者意識を離れては成立し得ない。むしろ読者をつねに目の前にひきつけておくための手段といえる。

トリストラムの冗舌は、以上のように脱線的方法から読者意識まで含めて大いにその力をふるうのであるが、いふまでもなくこれを支えるスターンの精神は喜劇的である。『トリストラム・シャンディ』全体をこの喜劇的精神が支配し、作品を外的に粹付けする。スターンの立場からすれば、それは喜劇的意図の選択、喜劇へのひとつの意志である。すべての叙述がその下であり、すべての事象がその相のもとに見られる。

主人公トリストラムの方の生涯に関わる内容は、こうした喜劇的精神の下で、ある切実な仕方をよそおって様々にのべられる。その基本的な問題はすでに冒頭の数節で暗示されているものである。上記引用の中だけで見てみて

も、主人公の置かれた基本的シチュエーションは明らかになろう。まずその基本的な「時」は「when they begot me」の時であり、「場所」は「as they were in duty both bound to it」という「時」を示す表現によって暗示される場所、いうまでもなくシャンディ夫婦の寝室である。物語の始まる場所としてこれほど奇抜なものはあるまい。小説構成の素材の上でスターンが多くを借りたラブレードさえもつと大人しい始まり方をしていものと比べてみるとよい。われわれは所もあろうに夫婦の寝室に招待され、「what they were then doing」という行為の立会人にされてしまふのだ。この描写の背後に、読者のへ笑いへを期待している作者の好奇に満ちたまなざしが感じられるであろう。見られているのはわれわれの方なのである。

作者がここで基本的に提起している問題はこの「生殖」という行為であるが、それは単に他人の眼にさらしてこつけない化することを意図されたものでもなければ、快楽主義にふける人間を提示しようと思図されたものでもない。それは、この行為が人間の生涯を左右する畏怖すべき事実であることを示そうとするのである。この「生殖」行為が主人公トリストラムにどのような影響を与えたかは、引用文中の語彙のレベルによつても分かる。それはまず、「理性をそなえた生き物一匹を生産するという仕事」(「the production of a rational Being」)として一般論的に述べられ、「その生き物の肉体のめでたい体質や体温および、天分、気立て」(「the happy formation and temperature of his body, perhaps his genius and the very cast of his mind」)や、「その生き物の一家全体の将来の運命」(「the fortunes of his whole house」)までもが、その時もつとも支配的な「体液なり気分なり」(「humours and dispositions」)によつて左右されることが述べられる。そしてその行為が不首尾に終わったことが暗示され、これから示す「私」

の姿とは「まるで違った姿」(‘a quite different figure’)が絶望的に想像される。現実のトリストラムは従って、‘a rational Being’の対極的な存在の可能性を暗示され、また彼の肉体的条件としては、‘happy formation...’とは反対の状況が予想され、さらに彼にとって家系の‘the fortunes...’は、それと反対の‘misfortunes’の形で展開してゆくであろうことが予想されるのである。トリストラムの運命には、その懐胎の時から三つの人生の条件が決定的に(トリストラムにとっては不幸なこと)関わっているのである。一つは「理性」が正常に作用しない頭脳の条件(つまり狂気もしくは道化<sup>フ、ル</sup>に傾く可能性のある精神)、二つ目は肉体的には他人より劣った存在であること(トリストラム誕生の時に押しひしがれてしまった「鼻」の運命と、幼年期の「上下窓枠事件」であやうく一大事になるところだったその幼い男性の象徴のことがやがて語られる)、そして三つ目には、それがシャンディ家全体を見舞う不幸ともなるであろうと予想される、という点である。

要約すると、△精神▽と△肉体▽、そしてそれらの健全な発達によって維持され、継続されてゆくべき△家系▽の三つともが、トリストラムの懐胎の始めから暗い影を投げかけられる訳である。シャンディの家系関係については、第七巻第三章で、シャンディ家のスキヤンダルとしてトリストラムの大伯母にあたるダイナー(Aunt Dinah)の名が出て、その性的不品行が暗示されている。ところがそうした不品行者がなくなつてからは(この説明は次の引用の「時」を示す語句との時間的関連性を非現実的なものと思わせるものとなるのだが、この点はスターンが喜劇的非論理をもて遊んでいると考えていいのではあるまいか)、「ここ前後四世代を通じてかぞえて見ても、わずか大主教が一人にウェールズの判事が一人、それにあちこちの市参事会員が三人か四人に、いかさま師がたった一

人、それくらいしかめばしい人物はいないということになったのです——十六世紀ごろにはわれわれの「一門は、鍊金術師だけでも実に十二人という隆盛さだったんですがねえ」と説明されている。「大主教が一人」(「one archbishop」とはスターンの曾祖父、ヨーク・ミンスターの大主教をつとめたりチャード・スターンのことであろう。「いかさま師」「mountebank」とはスターン自身の自己貶晦ぶりを示している。)こうした家系の末裔として父ウォルターはトルコ相手の貿易商をしていたが(第一巻第四章)、今は父祖伝来のシャンディ屋敷に引退し、「地主」(「squire」として、また「十分の一税を集める教会財産の管理責任者」(「impropriator of the great tithes」)(第九巻第三十三章)として過ごしている。トリストラムは兄のボビーが死んでいるので当主の跡取りとなることが予想されるが、しかし作品の語り手であるトリストラムを考えてみれば、ナレーター・ヒーローとしてだけでなく、小説家として一族の過去へ脱線的にさかのぼり、その伝記——変形された年代記——を書き綴っている訳である。書き手トリストラムはいわば一族の最後の者としてシャンディ家の年代記を書いていることになる。ここに、前に述べた主人公トリストラム自身の存在感の希薄さが生じる原因があるように思われる。書き手トリストラムの念頭は年代記作者という意識によって支配されて、主人公の経験を書く余裕が無くなるのである。ただそれも、作者スターンの、身をのりだして読者を作品世界の現場へ引っ張り込もうとする執拗な対話への意識の前ではいつの間にか消え紛れて、脱線の合い間にまた復活したりするのである。その部分が、「気まぐれ的な部分」(「the adventitious parts」)と区別される年代記的時間配列に従って行なわれる「本来のお話」(「the main work」)(第一巻第二十二章)を形成するのである。

いずれにしても、引用「1」があきらかにする問題が、喜劇的枠付けを意図されてはいるが、人間にとっての根源的な事実にふれているところに間違いはない。これに続く次の引用「2」は冒頭第一章の第一パラグラフの後半であるが、ここからはさらに人間の精神と肉体の活動の根本に関わって新しいトピックスが述べられる。

[2] ——Believe me, good folks, this is not so inconsiderable a thing as many of you may think it ; —— you have all, I dare say, heard of the animal spirits, as how they are transfused from father to son, & c. & c. ——and a great deal to that purpose : ——Well, you may take my word, that nine parts in ten of a man's sense or his nonsense, his successes and miscarriages in this world depend upon their motions and activity, and the different tracks and trains you put them into ; so that when they are once set a-going, whether right or wrong, 'tis not a halfpenny matter, ——away they go clattering like hey-go-mad ; and by treading the same steps over and over again, they presently make a road of it, as plain and as smooth as a garden-walk, which, when they are once used to, the Devil himself sometimes shall not be able to drive them off it.

語り手＝作者の対話意識は、作中様々に変化するのであるが、このように一番初めに呼びかけられる相手は「善い方々」(‘good folks’) である。‘Lord’, ‘Sir’, ‘Madam’, ‘Dear Reader’, あるいは親密なトナメンスをもち



「you」を使う場合とは異なつて、ここではより一般的に「人々」の注意を喚起し、先の部分で取りあげた「生殖行為についての言及の不謹慎をより普遍的に正当化しようとするのである。この呼びかけには、'good folks'よりも低く出て、彼ら(仮想の読者)にこびを売るようなニュアンスが感じられるが、一方ではたとえば、'I dare say' (古用法)<sup>(10)</sup>や 'you may take my word' といった表現における助動詞の叙法が示すニュアンスは、むしろ語り手の強い確信を示しているとも取れる。スターンの語りの小心にして大胆といった二面性がこうした点に感じられる。

このパラグラフの中心概念は「動物精気」('animal spirits')という、中世以来、ルネッサンスから十八世紀を通じて広く知られていた生理学用語によって示される。これに関連する言葉はすでに前節に「体液」('humours')として出ており、他にも 'formation and temperature', 'body', 'mind', 'dispositions' あるは動詞の 'transfused' 等も含めて、精神・肉体・生理・気質に関する言葉が多用され、精神的なものととも人間の肉体的な面に対するスターンの関心の深さを示している。この傾向は作品全体を通じていえることであり、この作品の大きな特徴である(笑い)について述べ(第四卷第二十二章)、スターン特有の喜劇的精神を表わす「シャンドンディ精神」(Shandeanism)を説明する時(第四卷第三十二章)にも、それらは肉体(内臓器官)の各部位を示す言葉によって行なわれている。スターンにあつては肉体の各部位において「何か根本的に哲学的なもの」(V・ウルフ)が捉えられる。彼の思考が肉体を離れることはないといつてよい。別のいい方をすれば、彼の思考はフィジカルなもの(この場合フィジカルなものとは、肉体に関することでもあり、物質的、形而下的なもの、あるいは好色に関わるものでもあると解したい)にとどまるのであり、そのことにおいて表層的であるというべきである。たとえば、「靈魂」の宿る場所はどこ

であるかというような、メタフィジカルなものについての議論においても、その議論自体の効果は表層的なものにとどまる、そのようにスターンは描写の方向づけを行なっている。そこにこの作家の喜劇への意志があると見るべきであろう。第二巻第十九章に術学趣味を最大限に發揮して言う。

今一つ、あの、ある種の非常にうすい、靈妙な、また非常な芳香をもつ液体、それは例のミラノの偉大な医師であつた大愚物ボルリが、小脳の後頭にむいた部分の小細胞中に発見して、これこそ理性をつかさどるほうの靈魂（というのは近ごろの文化の進んだ世の中になると、すべての生きた人間には二つの靈魂がある、——その一つはかの偉大なメテグリンギウスによればアニムスとよばれ、他はアニマとよばれる、とご承知いただきたいのです）が主として宿るところだと、バルトリヌスあての書翰の中で主張しているものですが——このボルリの説に関しては私の父は、いかなることありとも絶対にこれに荷担し得ないといふのでした。アニマとというような、あるいはアニムスの場合でも、そういう高貴な、気品のある、非物質的な、高められた存在が、場所もあるうに水たまりの中に宿を占めて、おたまじゃくしやあるまいし、夏も冬も日がな一日、バチャバチャやっているなどという考え方自体が、——たとえそれがうすいにせよ濃いにせよ、どんな液体であつたところで、父にとっては想像を絶するショックなので、そんな学説には耳を傾ける気にさえなれないと父はいうのでした。

人間の魂という崇高なものが、水たまりの中の「おたまじゃくし」" tadpole" にたとえられることによって、そこに可笑し味が生み出される。スウィフトなどが諷刺の方法として活用した「格下げ」"degradation"の仕組みが、笑いを生み出す意図とともにここには隠されている。

ところで「動物精気」は、同じ第二巻第十九章の上記引用の少し前で言及されるデカルトの名前とも無縁ではない。その『方法叙説』第五部にある説明によると、この動物精気は、「きわめて微細な風、あるいはむしろきわめて純粹で活気のある焰みたいなもので、不断に豊饒に心臓から脳髓にのぼり、そこから神経を通じて筋肉に行き、あらゆる肢体に運動をあたえるものである。」(小場瀬卓三訳)そしてこの精気は、四つの「体液」<sup>ヒュームズ</sup>の流れが人間の性格に様々な影響を及ぼす力をもっていると同様の性質を有すると考えられているのであり、デカルトの記述においても、「体液」と「動物精気」のトピックは一つながりの形を取っている。スターンもまた同様の扱いをしていることは見る通りである。しかし彼がデカルトの当該の書物のこの個所を読んでそこから借用したという証拠は現在のところ不明である。スターンの蔵書目録の中にもデカルトのこの書物は見当たらないようである。ここで大事な点は、デカルト云々よりむしろ、フランソワ・ラブレールが同じ「動物精気」のことを『ガルガンチュワとパンタグリユエル』第一之書第二十一章「詭弁学者の先生たちの監督下におけるガルガンチュワの勉強振り」において持ち出していることがスターンにもヒントを与えたのではないかということであろう。ハイギリスのラブレール<sup>1</sup>と言えるスターンのことであるから、この方の可能性が強いかも知れない。ラブレールの影は『トリストラム・シャンデイ』の開巻冒頭から既に作品を覆い始めているといつてよいのではないか。スターンがこのルネッサンス・ユマニ

スムの巨人から受けた影響を要約することは難しいが、その一端は、この動物精気に言及のある個所の前後を見ただけでも容易に察せられよう。

さて、ガルガンチュワは、普通、夜が明けようと明けまいと、八時と九時との間に起きるように時間を割り振っていたが、これは以前の教育掛りが「暁ウツホム先立エストツテ起ウオビス出アンテズルハ空ルケムシスルキナリ」というダヴィデの言葉を援用して命令した通りにしていたからである。

それから彼は、寢床のなかでしばらくの間、動物精気をいやが上にも旺盛ならしめるために飛んだり跳ねたり転げ回ったりした。次いで、季節季節に従って服装を整えたが、狐皮つきの毛ば立った荒目毛織のだぶだぶした長い長衣ロウフを好んで着た。それからアルマン式の櫛で頭髮を搔いたが、これはつまり親指と他の四本指とで髪を櫛けずることなのであるが、教育掛りの先生たちは、これ以外の遣り方で髪を搔いたり洗ったり浄めたりするのは、人生の時間を空費することになるといつていたからである。

その次に、大便をしたり、小便をしたり、げろを吐いたり、げつぶをしたり、おならをしたり、欠伸あくびをしたり、唾をしたり、咳をしたり、しゃくりをしたり、くしゃみをしたり、うんとこさ水洩みずばなをかんざりした挙句、湿気や毒気を払うためにもと、朝飯には、おいしい臓物の揚物や、おいしい炭焼肉や、おいしい燻塩豚ハムや、おいしい仔山羊この焼肉や、僧房式朝飯風の肉汁漬麵めんなどをたっぷり食べた。(渡辺一夫訳、岩波文庫)

この引用個所の主題は教育ということであるが、このことは『トリストラム・シャンデイ』第五卷第十六章で話題にされる「トリストラム教育方針」の話や、それと関連してトリストラムに理想の「家庭教師」をつけようとする話(第六卷第五章)と共通する。次に、「グヴィデの言葉」や「アルマン式」云々の知識をもち出して行なう、その「博学の才人」の特質である。先に言及したD・W・ジェファスンによれば、それはおおむね次のように説明される。<sup>12)</sup>すなわち、古典の教養を基礎に機智の策略をふるい、細部を(リアリティックに)拡大し、正確さと権威者の風を装って、喜劇的意図のもとに切実な知<sup>インテレクチュアル・エクワイブメント</sup>的<sup>的</sup>武<sup>武</sup>装を整える、というのが「博学の才人」の伝統である。この系列に入る最初の文人がラブレールであり、それはその後ベン・ジョンソン、ジョン・ダン、スウィフト、そしてスターンと続き、そのスターンで終わったと考えられている。それは一つにはスターンの時代までは、「知識」というものに付随していたと思われる「親しみ」を、それ以後、それがあまりに専門的になりすぎたために、失ってしまったということ、もう一つは、喜劇的精神自体がそのようなものを素材にすることを嫌ったからである。こうした一種のペダンティシズムの遊びと、その内に知恵を隠した方法の大きな部分を——右のラブレールの引用からもすぐに感じられるようなスケールの大きさは、主人公トリストラムには与えられていないとしても——スターンはラブレールから学んだであろう。

ラブレールの引用に見える三つ目のポイントは、第三パラグラフに顕著な、言葉の羅列による喜劇化の方法である。そしてこれらの言葉の明らかな傾向、すなわち排泄・生理・食欲といったフィジカルな現象に集中して、そこにスカトロジカルな雰囲気をかもし出している点である。さらにそれらの描写が、いわば詳細に過ぎるほどのリアリズム

ムによっている点である。ラブレールにおいてはこうしたフィジカルなものが「誇張され、度外れたもの」になり、その誇張は「積極的・肯定的性格」を有する。それはつまり、ミハイル・バフチンのいう「グロテスク・リアリズム」であり、先の引用の個所もこの範ちゅうで捉え得るものである。この手法は高いものの「格下げ」、地上化が特徴であり、それによって「両面価値的な再生的意味」が保持されるものである。バフチンはいく、「格下げ」引き落としとはこの際地上的なものに向かうこと、一切を飲みこみ、それと同時に生み出す原理としての大地と一体化させることを意味する。つまり格下げ・下落させつつ、埋葬し、同時に播種し、殺すのであるが、これは新たにより良く大きな形で生むためなのである。下落とは同じく肉体の下層の部分の生活、腹の生活、生殖器官の生活に関与することであって、それ故に、交接、受胎、妊娠、出産というような行為に関与することである。下落は新たな誕生のために肉の墓を掘るのである。それ故、破壊的、否定的な意味だけではなく、積極的、再生的意味を持っている。」（『フランソワ・ラブレールの作品の中世・ルネッサンスの民衆文化』、川端香男里訳）ラブレールの活力に満ちた徹底した描写がある種のカタルシスの効果をもってわれわれに迫ることの意味がここに述べられている。いわば死は生の終わりではなく、あらたな生への準備である。死と生はそのように連続するのであり、「肉体は世界と混じり合い、動物や物自体とも混じり合う。」つまり個というものはなく、すべての存在は宇宙的感觉とともに表現される。それが中世における民衆の共通の理解であり、ラブレールの小説はこのような独特な肉体観を完成させたものである。その小説世界は、いうなれば壮大な自然の調和の世界であるが、しかしそれは十八世紀イギリスのスターンの時代にあつては、もはや失われていた世界であつたであろう。

バフチンのスターン評は、この点から観て興味深い。彼は∧グロテスク∨の概念の歴史をたどって、前期ロマン主義とロマン主義初期にその復活が見られるが、そこに、根本的な意味変化が起こり、∧グロテスク∨は主観的、個人的世界感覚の表現形式となる、と言う。そしてそれは、「過去数世紀の民衆的・カーニバル的世界感覚からは遠いものとなる。」かくて『トリストラム・シャンデイ』は「新しい主観的グロテスクの最初の重要な現われ」と見られ、「ラプレーの・セルバンテスの世界感覚の新時代の主観的言語への独特な移し換え」とみられる。そして文学史的に見れば、スターンは、フリードリヒ・シュレーゲルやジャン・パウルに代表される∧ロマン派のグロテスク∨(古典主義や啓蒙思想家の教訓性、有用性の尊重、陳腐なオプティミズム等に対する反動として、時代を遡ってルネッサンス期のシェイクスピアとセルバンテスの伝統に依拠する文学思想と解される)に対して本質的な影響を与えたのであり、「かなりの意味合いで」このジャンルの創始者と見なされている。確かにバチフンが、たとえば∧笑い∨に関して、「ロマン派のグロテスクにあつて笑いは縮小されて、ユーモア、アイロニー、皮肉カカズの形式をとる。喜びしき歓喜する笑いたることをやめる。笑いの原理の積極的な再生的契機契機はその最小限にいたるほど弱められる」と言うとき、中世—ルネッサンス—十八世紀という時代の流れということを考えれば、その評言の妥当性は首肯できよう。けだしミハイル・バフチンは、スターンの文学史的位位置づけについてヨーロッパ文学の広い視野から捉える好個の例を示したというべきであろう。が、スターン文学の位位置づけについてバフチンの視点は有力ではあるが、なお再考の余地はあるであろう。このことについては今少し留保しておきたい。

さて引用「2」の語りの問題に戻ると、「動物精気」の概念は、人間の「分別」(sense)や「無分別」

（‘nonsense’）、この世での「成功」（‘successes’）を「やりやこなう」（‘miscarriages’）を左右する根源的な力として意識されている。そして主人公トリストラムの運命はむしろ‘nonsense’と‘miscarriages’の方に傾いてゆくであろうことが予想されている。‘nonsense’は‘absurdity’や‘foolery’と同義であり、それは最終巻（第九卷第三十三章）で語られる「おんどりとおうしの落し話」（‘A Cock and a Bull’）のナンセンスが端的に示すように、この作品が全体として与える印象とも同義であろう。また‘miscarriages’は、そのもう一つの医学用語としての意味（「流産」）によつて、トリストラム自身の誕生の危険をも暗示していると考えられよう。「動物精気」は要するに、不合理な制御できない、人間の内部の「荒れ狂う」（‘hey-go-mad’）力、デカルトのいう「風」または「焰」のようなもの、つまりは無形の威力をふるう何かとして主人公の精神・肉体ともどもおびやかすのである。

「動物精気」はそのように大きな力を持ったものであるが、トリストラムの場合それは母親の凡そ瑣末な場ちがいな言葉によつて悪い方へと作用する。次の引用は先の「2」から転調して、まじめな行為とまじめな（つもり）質問が喜劇的衝突をひき起こして、こっけい窮まりない場面を出現させる。

[c] *Pray, my Dear, quoth my mother, have you not forgot to wind up the clock? — Good G—— I cried my father, making an exclamation, but taking care to moderate his voice at the same time, — Did ever woman, since the creation of the world, interrupt a man with such a silly question? Pay, what was your father saying? — Nothing.*



シャンディ夫婦が別の意味の「創造」(creation)の作業中、その一方の婦人の方が(じつはシャンディ家の習慣として毎月第一日曜の夜に夫が柱時計のねじを巻くことを決めていたので)その日の家庭の義務は終わったかどうかを尋ねた訳である。この無思慮ぶり丸出しの(しかし現実的な)質問によってウォルターは'interrupt'されてしまったのである。このために「動物精气」はちりぢりに分散して、「精子の小人」(HOMUNCULUS)(第一巻第二章、動物精气はこれの護衛役として目的地までこれを運ぶ役割を持つと考えられた。ゲーテ『ファウスト』第二幕第二幕に出てくる人造人間、「ホムンクルス」のアイデアとはどこかでつながっているかも知れない)の護衛をすることに失敗したのである。ウォルターは後年、トリストラムの頭のすえ方が「何とも形容しがたい妙な傾斜」を見せるのを見て、その根本の理由を察知し、「この子が考え方も動作もよその子供衆のようににはゆかぬだろう」といい、「このトリストラムの不幸は、この子がこの世に姿をあらわす九カ月前に始まったのだ!」(第一巻第三章)と嘆く。そのあと、母親の鈍感さが、ウォルターのこの言葉に対するその無反応ぶりによってさらに強調され、そのことによってトリストラムの運命の救いようななさも強調される。

このパラグラフはかようにしてトリストラムの生命が孕まれる本源的な事態において彼の不運の生涯が始まることを示す。そして語り手トリストラムがこのような始め方をしたことについては、この後第四章で自ら弁明して、ホラティウスの言葉を借りて、「卵のはじめから」(ab Ovo) (=from the egg; i. e., from the beginning. 『註論』第一四七行)身に起こったすべてをたどってゆくのだと説明する。「卵から」ということはつまり「生命」の始めからということであり、トリストラムは文字通り、そこから語り始めたのである。そのこの意味は、書くことの始ま

りが生命の始まりと呼応しているということである。トリストラムはスターンが書き始めることと、トリストラムの生命が始まることをパラレルな関係に置いたということである。現実の生と、スターンの書くことの意識が離れがたく結びついていることの暗示がここにあるというべきであろう。もちろんどのような作家であれ詩人であれ、そのような結びつきが、すべて芸術創造の原点であることはいうまでもなからう。しかしスターンのように、書くことの始めと生命の始めのパラレリズムそのものを作品の方法として提示した例は他にないのであるまいか。而も明らかなことに、 $\wedge$ の意図がそこにある。この笑いは、*ab Ovo*の比喩的な意味を、比喩としてとどまらせずに、スターンが実現あるいは肉化せしめたことから来るものである。常識の転倒といったらいいか、あるいは悪い冗談といったらいいか、いずれにしてもスターンの人を使った特異性がここにもあらわれている。

ところでトリストラムの語りの特質は、ホラティウスが、*ab Ovo*というあたりの記述を見るとさらに明確になる。その『詩論』で、ホメーロスの描写方法について言う。「彼はダイアメドの帰還をメリエイジャーの死まで、またはトロイ戦争をリーダのふたごの卵までさかのぼることはしません。彼は絶えず重大な場面へ急いで、聞き手の話の中心部へ、まるでそれがすでに聞き手によく知られたものであるかのように、投げこみます。そして彼は、取り扱っても飾ることができそうなものは除外します。その上彼は非常に創作力に富み、非常に上手に事実と虚構を混ぜ合わせますので、中心部が初めの部分と不一致であったり、終わりが中心部と不一致であったりすることはありません。」<sup>(13)</sup>「ホメーロスの語りはまず「話の中心部へ」(in medias res, l. 148)と向かい、初め・中・終わりの各部分の間の筋が首尾一貫して統一が保たれている。トリストラムはこれに対して自分の語りの方法の独自性を

主張する。すなわち、「私は、このすでに私が手をつけているものを書きすすめるにあたって、氏（ホラティウス）のさだめた規則にも、その他古往今来いかなる人のさだめた規則にも、自分の筆をしばりつける気持ちはない」（第一巻第四章）という。これは、過去の文学的伝統に対する挑戦であり、十八世紀作家としてのスターンのマニフェストであるといえよう。ジョン・トロウゴットはスターンについて、彼はスウィフトと異なり、しばしば道を踏み外してまでも「道化」の仮面をかぶり、すべての主題を「trivial」なものにして決定論を避けようとする<sup>(14)</sup>、と言っているが、少なくとも古往今来の規則に従うつもりはないと言っている点については、スターンはその「道化」の仮面の下から素顔をのぞかせているといえよう。またバテステインは、合理的秩序の規範からの逸脱ということがスターンにあつては現実そのもののイメージをもつものとなつているとして、スターンにとつてより近い過去のオーガスタニズムの伝統に対するその位置付けを説明しているが<sup>(15)</sup>、その「規範からの逸脱」の意志を、われわれは先のトリストラムの言葉の中に認めることが出来よう。シェイクスピアやセルバンテスの偉大な時代は去つて、古典作家の見直しによるオーガスタン時代の盛況も、もはや自己の文学の拠り所たり得ぬような情況の中にスターンという作家は位置していたように思われる<sup>(16)</sup>。先の言葉はそのことの独自のマニフェストでもあつたのではあるまいか。つまりその作品は「卵のはじめから」といった通りに、すべての出来事を、主題的選擇も特別な強調もなしに全く自由にとりトリストラムに語らせることによつて、通常小説家が作品構成の時に加える（選択的および強調的）制限という概念に対する挑戦となつているのである<sup>(17)</sup>。スターンにしてみれば、へわれ書く、ゆえにわれあり」といふ、その実感こそ拠り所であり、読者との交感がそれを保証してくれるものである。したがつて読者への呼びかけは忘れら

れてはならない。

だが、引用[3]の最後のあたりで「え？ 何だって？ 君のおやじさんは何て言ったんだって。」(「Pray, what was your father saying?」)と言っているのは誰なのであるか。それに、スターンはここでどのような読者との対話の場を考えているのであろうか。「Pray,——」というからには「*Pray*」がそこに予想されよう。複数の人物をここで考えるのは、引用[1]の中で呼びかけられた「good folks」との関連において可能であろうが、これはやはり、「*Pray*」の通常の用法と取るべきであらう。「good folks」のイメージがより具体化されて一人の人物となったのであろう。それはトリストラムの相手をしている誰かであって、いまトリストラムはこの仮想の相手に向かって自分の父と母の寢床での会話を聞かせてやっているのである。そして父親が、母親の突拍子もない質問に呆れて叫び声をあげた時、その声をあまり大きくしないように気をつけていた、それと同じように押えた声で、語るトリストラムも、「天地創造の時このかた、かりにもこんな馬鹿な質問で男の腰を折った女があったらうか？」と(小さく)言った訳である。そこで相手はさも聞こえないといったふうな「Pray, what was your ...?」と訊いたのである。物語の構造からいえば、トリストラムは両親のこのことをトウビー叔父から聞いたということになっている(第一巻第三章)。架空の相手を目の前にして、いま語り手は自分をこの「まがまがしい」世界に生み出すもとなったその現場を、「ものまね」による会話でもって再現し、相手とのやりとりまでもその語りの枠の中に投げこむのである。

「読者」も「時間」もここでは二重構造を持っていることに注意すべきである。すなわち、語り手トリストラムが作品の現場に持ち込んだ相手、あるいは呼びかける相手が、いわば「半読者」だとすれば、語り手と「半読者」を

含めた語りの世界を眺めるわれわれは無限定の「読者」である。そして作者にとっては「半読者」は、無限定読者へ至る仲介項の如き役割をもつものとなる。半読者を通して無限定読者への暗黙の呼びかけがある訳である。(無限定読者とも半読者とも区別する必要のない時は、全体の「読者」はいわばW・イーザーのいう'implied reader'といった形で作品の中に'involvement'されていると思われる。)この半読者の登場する場が、ファウラーの言う、スターンにおけるディスコースまたはディスクール'*discours*'の特徴——語りの筋の味とは異質の次元を作り上げるとい——があらわれる場である。<sup>(18)</sup>

「時間」についていえば、それは物語の構造そのものである。すなわち、トリストラムが語る過去の時間と、物語を書いているトリストラム<sup>オブセッション</sup>スターンにつきまとう「今」という時間。後者は「半読者」が作品の現場に誘引される時間であり、過去と現在が混交する時間である。前者の時間もまた、幾重にもかさなつた多層構造をなして、トリストラムの運命の△後退的進行▽、△人生の失敗▽、そして△世界との不調和的未完結▽といった負の概念——これらはつまりトリストラムスターンにとってのオブセッションの別の表現に他ならない——とともに物語を動かしてゆくのである。

#### 四

以上の冒頭第一章の分析で得た問題を、作品の全体との関連で捉えるために、ここで喜劇的粹組みと時間的構造の二つの問題点に絞って考えてみたい。

『トリストラム・シャンディ』の喜劇的世界を構成する要素の一つとして、ウォルターとトウビーの二人のもつ「ホビーホース」「Hobby-Horse」（道楽、趣味）の意味でのO・E・Dの初例は一六七六年。Now rareの指示あり）を挙げる事ができる。ウォルターの銜学趣味とトウビーの「築城術」がそれである。

ウォルター・シャンディという人物は、「ありとあらゆる種類の書物を読みあさった男」（第二巻第十九章）であり、「何一つひとさまがあててくれる光の中でもものを見ようとはしない人」（同上）として「すべての哲学者と共通に、何事によらず機会さえあれば、目前の現象に理論づけをしたい、その現象の解明をしたいと、ムズムズしている。」（第三巻第十八章）彼はまた、「ソクラテスの伝記」を書いていて、ことによるとそのためにトルコ貿易の商売から身を引いて隠退したのではないかとも考えられている（第五巻第十二章）。しかしウォルターはその伝記の出版を承知せず、手稿は館に保存されたままである。この、ついに実現しない伝記は、ウォルターの性格を知る上で暗示的である。その博学多識が現実には何の役にも立たない、というのが彼の存在のいわば本質である。トリストラムの誕生にさいし「難産論」といった科学書を読む話、トリストラムの鼻が台無しになった連想で、トウビーのために「スラケンベルギウスの鼻物語」をラテン語から訳してやるという話、ボビイの死にさいして行なう死一般についての大論議、トリストラムの教育のために書いている『トリストラム教育方針』という書物（三年かかって半分書いたが、その間の実際の教育は夫人に任せてしまっている）、等々の例は、ウォルターの「ホビーホース」である「学問」が誕生・死・教育実践といった現実の前で無効であることの寓意である。トリストラムの不運——「種つけ」から「鼻」、「名前」、「教育」とつづく——に並行して、ウォルター自身もいわば失敗と挫折の連続である。

但し彼の「ホビーホース」がそれに対して何らかの治療的機能を持つことは考えられよう。彼の「ホビーホース」は現実からの手痛いしつぱ返しを受けるのではあるが、それでも彼がこの「道楽」の「馬」から下りるとは考えられないからである。これはトウビーも同様である。

トウビーは、かつて一六九五年のナミュールの戦い(七年戦争に関わる。ナミュールはワートルローの村に近い)で「鼠蹊部」に傷を受け(第一巻第二十一章)、イギリスにもどつて四年間治療のための苦勞を味わう。その間に見舞客に戦闘場面を分かり易く説明するために、ナミュールの城砦の町と城全体の大きな地図を板の上に貼りつけることを思いつき、地図上の、自分にゆかりの場所にピンを立てるようなことをやっているうちに、ついにはこれが彼の「ホビーホース」となるのである(第二巻第一章)。彼はトリム伍長と一緒に地図上の想像上の戦いを楽しむのだが、それにあきたらずに、イタリアやフランドル等の地図を参考に、自分の家の菜園のはずれの「一ルード半」の地面に模型要塞を作り(第六巻第二十一章)、大陸の戦況が入ってくるたびにそれを模して、「モールバラ公爵が橋頭堡を作ったといえげ——叔父トウビーも橋頭堡を作りました。——ある稜堡の前面が粉碎された、あるいはある防塁が破壊されたといえげ——伍長は鶴嘴つるはしをふるつて同じだけのことをしました——それをくりかえしつつ——一步一步と前進し、つきつきととりでを占領して行つて、結局は町そのものが二人の手に落ちるのです」(第六巻第二十二章)といった具合になるのである。

ウォルターの学問もトウビーの築城術も、現実もしくは客観性の世界に対しては有効性を持たず、一方は現実を先を越され、他方は現実からひたすら遠ざかる。ともに、いふなれば現実原則からの逸脱であり、ともに、その意

味で狂気に近いが狂気そのものではない。程度の違いはあれ、観念性とともな感情的な豊かさも与えられているからである。とくにトウビーの方のセンチメンタリズムは、ウォルター（のみならず語り手トリストラムも加わって）の術学的な議論の中では中和的な役割を果たしている<sup>19</sup>。

ウォルターやトウビーのホビーホースのいま一つの側面は、それが現実の客観的事実からの隠退であることの別の意味、つまり性的なもの、フィジカルなものからの隠退ということの暗示となつていているという点である。性的なものは、『トリストラム・シャンディ』全巻に亘って持続してゆく統一的概念である。冒頭の「生殖」行為、スラウケンベルギウスの鼻の明らかな象徴作用、幼年期のトリストラムを見舞う上下窓枠事件、トウビーの鼠蹊部の傷、最後にオバダイアの牝牛に種つけをさせる話、等々。これらのエピソードはウォルターやトウビーの「崇高」な観念の支配する世界に対置されて、いわば作品の低位構造をなしているといえる。そしてウォルターがシャンディ夫人と対置され、トウビーがウォドマン未亡人と対置される時、性的なものがともにオブセッシヴに捉えられるという関係が成り立つ。前者は、夫人の言葉の衝撃による生殖行為の未完成によって、また後者は、鼠蹊部の傷がもたらす性的不能の可能性によって、性的なものに拠る現実世界からの打撃をともにこうむるのである。これは、作者自身の対現実の関係を暗示するものかも知れない。しかし作者の個人的事情はさておいても、観念的なものと性的なものとの衝突という事態は、人間的な一般的事実にふれているというべきであろう。

さて、この作品が主人公の生殖に始まり、その出産、誕生と成長、その間に死（ポビイヤル・フィーヴァーの）が入り、最後に再び生殖の話で終わっていることは、それが物語の時間構造の特質をも示している点で注目すべき



である。すなわちこの作品における時間は、トリストラムの「種つけ」の時から始まり、主要人物の過去・現在を複雑多岐にわたって示しながら、いつかもとの「種つけ」という（今度は牝牛の場合ではあるが）時間にもどって、その全体の円環を閉じ、「卵から」始めた語りが、「卵へ」と戻るのである。（その意味ではこの作品は「完結」しているのかも知れない。）この時間はいわばスターン独自のヘレニズム的時間構造をなして、作品世界の民話・神話的性格を暗示するもの、あるいは、シャンディ館の奇妙に閉ざされた世界の、それこそバフチンのいう中世的民衆文化への、時代逆行的な広がりを感じさせるものとなっていると思われる。

しかしここにはもう一つの時間構造が組みこまれていることに注意しなくてはならない。シャンディ夫人の「柱時計」が示す現実の時間と、ウォルターやトウビーの頭の中を流れる主観的時間という二つの時間である。スターンが主張するのはとくに後者の時間、トリストラムが、「時の経過とかそのいろいろな簡単な型とかいう概念は、われらの観念の連続継起によってのみ得られるもので、——それこそ真の学問的標準」（第二巻第八章）という通り、ジョン・ロックの影響によるいわゆる「観念連合」による時間である。但しロックはこの通りを言っている訳ではなく、むしろ、観念の連合というものは人間の悟性を間違った方向に進ませるとしてこれを人々に警告しているのである（『人間知性論』第二巻第三十三章「観念連合について」、スターンはこの考えを逆用して自己の創作原理としたのである）。

スターンにとって自己の内に流れる内的な時間に忠実であることが、不断に浸蝕する外的時間に対抗するためには必要であった。この外的時間は、作品中しばしば見られる暗いトーンという言葉によって暗示される。「健康の衰えや

らそのほかの人の世の禍い」(ウィリアム・ピットへの献辞)とか、「私がこの地球ではじめて息を吸いこんだその瞬間から、フランダースで風に逆らつてスケートをしたときにとつつかれた喘息のおかげでほとんど息を吸いこむことができなくなつてしまつた今日に至るまで——」(第二巻第五章)といった具合である。これらの外的時間はやがて自らの肉体を亡ぼす「死神」としてトリストラムに迫つて来る(第七巻)。そして最終巻では、ある悲痛な調子さえ伴っている。「何しろ時は容赦なく空費されて行きます。私がたどる一字一字が、いかに急速に私の生命も私のペンのあとを追っているかを告げてくれるのです。私に残されたそこばくの日数、そこばくの時間数は、いとしいジェニーよ！ そなたの首にかかつたルビーの珠よりもなお貴重なものなので、しかもそれが風の日の軽い雲のように、われわれの頭の上をどんどん飛んで行つて二度とかえつて来ないので——」(第九巻第八章)『トリストラム・シャンディ』という喜劇世界にこのような切実な調子はふさわしくないと考えるかも知れない。しかし、スターンの生と書くこととがその統一イメージを得るのはこのような個所においてこそであるといふことは言い得よう。『トリストラム・シャンディ』の喜劇的世界は、これまで見てきたような、スターンの 'life' と 'art' との恣意的混沌によつてもたらされたものであるが、その複雑な相のもとにこのような時間と死のオブセッションが流れているのであつて、これが『トリストラム・シャンディ』という作品を動かしてゆく内的衝迫となつていのである。

注

(一) Ian Jack, "Laurence Sterne," in *Dryden to Johnson*, ed. R. Lonsdale, Vol. 4 of *Sphere History of Literature in the*

- English Language* (London: Sphere Books, 1970), p. 302.
- (2) James Boswell, *Life of Johnson* (London: Oxford Univ. Press, 1969), p. 696. (<Wednesday, 20 March 1776>)
- (3) ライヴ・コールリッジ「カーラヴァールのネネギヤのスターン評」を収めた *Sterne: The Critical Heritage*, ed. Alan B. Howes (London & Boston: Routledge & Kegan Paul, 1974) の 62 頁の頁田參照。No. 104, 'Charles Lamb on Sterne'; No. 116, 'Coleridge on Sterne'; No. 125, 'Carlyle on Sterne.'
- (4) D. W. Jefferson, "Laurence Sterne," in *British Writers*, Vol. III, ed. Ian Scott-Kilvert (New York: Charles Scribner's Sons, 1980), p. 124.
- (5) W. L. Cross, *The Life and Times of Laurence Sterne* (New York: Russell & Russell, 1967), pp. 353-54.
- (6) W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago & London: University of Chicago Press, 1970), p. 155.
- (7) Roger Fowler, *Linguistics and the Novel* (London: Methuen, 1977), p. 83.
- (8) スターンの 'redundancy' について、この本にも触れられているが、その詳細な次の調査(注の中)を参照せよ。See Melvyn New and Joan New, eds., *The Florida Edition of the Works of Laurence Sterne*, Vol. II (Gainesville: Univ. of Florida Press, 1978), 'Appendix one,' p. 844.
- (9) 津川リリ子「Sterne における外国文学の影響(その一)——*Tristram Shandy* の場合」青山学院大学英文学会『英文学叢刊』Vol. XXXVI, 1963, pp. 215-28.
- (10) C. S. Lewis, *Studies in Words* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1967), pp. 306-12.
- (11) *A Catalogue of a Curious and Valuable Collection of Books Among which are included The Entire Library of the late Reverend and Learned LAURENCE STERNE*, A. M. (Offprint from Volume 5, *Poets and Men of Letters* in

the *Sale Catalogues of Libraries of Eminent Persons* series by Courtesy of Mansell and Sotheby Parke-Bernet Publications)

テカルトのものは『世界の大思想21：テカルト』（河出書房新社 一九八一年）を参照。

- (12) D. W. Jefferson, "Tristram Shandy and its Tradition," in *From Dryden to Johnson*, ed. Boris Ford, Vol. 4 of *The Pelican Guide to English Literature* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1966), p. 337.
- (13) ホラチゥウス『詩論』外山弥生訳注（研究社）十三—十五頁。
- (14) John Traugott, *Tristram Shandy's World* (New York: Russell & Russell, 1970), p. 16.
- (15) Martin C. Battestin, *The Providence of Wit: Aspects of Form in Augustan Literature and Arts* (London: Oxford Univ. Press, 1974), p. 269.
- (16) Cf. W. Jackson Bate, *The Burden of the Past and the English Poet* (New York & London: W. W. Norton, 1972), pp. 12-13, et al.
- (17) David Lodge, *Language of Fiction* (New York: Columbia Univ. Press, 1967), p. 42.
- (18) Fowler, *op. cit.*, pp. 78-89.
- (19) 本書第三部第六章で述べたように、スターンのヒューマールの純粋な形式でもSentimentalismの型には二つあると思われ。一つは第二巻第十二章でトウビーが「蠅」に向かって示す博愛主義の場面にうかがえる純粋なもの、もう一つは第六巻第十章のル・フィーヴァアの死の場面にうかがえる、ベイススまたはアンチ・クライマックスに終わるところの、笑うべきばかりさへの期待を担わされたセンチメンタリズムである。この言葉を今日的な意味で了解することは注意を要する。

- (2) Jean-Claude Salle, "A State of Warfare: Some Aspects of Time and Chance in *Tristram Shandy*," in *Quick Springs of Sense*, ed. Larry S. Champion (Athens, Ga.: Univ. of Georgia Press, 1974), p. 220.

## 第八章 道化とモラリストの語り——スターンとオーステイン

### 一 ローレンス・スターン

『トリストラム・シャンディ』という作品に向かい合った時に、読者の感ずる当惑というものがまずあるのではないか。それは、この作品の持つ外見上の特異性——例えば、真っ黒く塗りつぶされた頁、作品の筋の進行を示す奇妙な線、ムチをふるったあとを示す螺旋状の線、何も描かれていない白紙のままの章、そしてまだら模様の頁、など——もあるかも知れないが、むしろ読者がテキストを読みとる行為そのものを反省的に意識化せざるを得ないような仕方では、この物語が進行してゆくところとその理由の一半が求められるのではないかと思われる。作者ローレンス・スターンの方法を『トリストラム・シャンディ』を中心に考えてみた場合、まずこのような、作者の、対読者意識の横益ということを考えざるを得ない。読者の顔をのぞき込んで笑いを誘い出そうとするいわば道化の語りの専行という印象である。ちなみにスターンのもう一つの作品『センチメンタル・ジャーニー』の語り手Ⅱ主

人公の原イメージはハムレットの道化ヨリックである。

スターンは英国国教会の牧師であったので、毎週説教壇に立つて行なう説教の現場の感覚を作品中に持ち込んでいるのではないかということも考えられることである。しかし作家としてのスターンは、むしろ小説という形式の存立基盤そのものを問題にしたのではないかと思われる。小説家（十八世紀においては、*novelist* というよりは *historian*）として了解されている）が登場人物の生涯または半生を、△語り手△を使ったり、あるいは△自伝△のような形で物語る、という基本的な△物語<sup>ストーリーテリング</sup>△のパターンは、スターンの時代にはすでに出来上っている。それは、ヒーローであれヒロインであれ主人公の運命の△前進的發展△と△成功△△調和△△完結△といった概念を、作品を書く時の対象概念として、作品のプロットをこれらの概念の実現化に向けて構成してゆくという基本的パターンであるが、『トリストラム・シャンデイ』の場合、前章で見たようにこれらの概念はおおむね逆方向を向いて、主人公の△前進△というよりは△後退△を、△成功△というよりは△失敗△を、△完結△というよりは△未完結△の方を、喜劇的意識とともに実現しようとするのである。この場合、通常の物語りの基本的パターンは、スターンの過度にわたる△脱線△の方法やモンテーニュ流のエッセーふうの章構成の方法によって分断され、攪乱されて、中心の筋が何であるのか、わき筋が何であるのかといった常識的な読者の期待は裏切られる。こうしたスターン流のプロット構成は、例えば、作中頻出する卑猥なものに対する暗示や好色趣味と取られかねない部分、サミュエル・ジョンソンが言った例の *'something odd'*（『ジョンソン伝』一七七六年三月二十日水曜日付）に当たる部分<sup>(1)</sup>が、小説作法の通例のルール通りに作品のプロットというものに解消されることなく、それ自体が存在を主張するような

仕方で、いわば部分がそれ自体で全体であるような仕方では描かれるために、読者にはその猥雑な部分のみが際立つて印象に残るといった具合になるのである。

しかもそういう場合のスターンの描写の仕方は、人物の日常的行動あるいは反応の細部にいたるまでこと細かくリアリステイックに説明されることになる。そして描写がリアリステイックになればなるだけ、それだけ登場人物のエクセントリックな印象が強まる、つまり語り手トリストラムの忠実な、誠実な語りが、その分だけ語りの対象たるシャンディ家の人物たちの奇矯さとオブセツションをあばいてゆくことになる。読者はそうした場合あばかれる現場の立会人であったり、それ以上に語りの方向を決定づけるような問いを読者自らが役割として期待されるといった関係に立たされる。『トリストラム・シャンディ』における読者は単に傍観者・見物人であることが許されないのである。従って小説の中で述べられる人物たちの経験に対する読者の距離が一定しないということになり、読者は殆どつねにサスペンスの状態に置かれることになる。つまり読者は、語り手トリストラムの語っている現場へ誘引されるような関係を半ば強いられるために人物に対する一定の距離を保つことが出来にくいのである。例えばこれを『トム・ジョウンズ』や『ガリヴァー旅行記』の語りと比べてみれば、フィールディングの場合の、喜劇的世界の幸領者としての語り手フィールディングと読者との関係、またスウィフトの場合、ガリヴァー船長の、理性的判断を基準として異質・異様な世界の事件を一定したリズムで語ってゆくその語りと読者との関係が、いずれもいわば健全な隣人との関係のように安定していることと、明らかな対照をなしていることが了解されるであろう。フィールディングの場合の「読者」のイメージを示す例を『トム・ジョウンズ』第九巻第七章冒頭に見てみよう。<sup>(2)</sup>



主人公トム・ジョウンズが、悪漢ノーザトンの悪だくみの手に落ちたウォーターズ夫人の危急を救ってやったという、その話を述べるところの冒頭部分の語りである。文中、「あのような状況」というのは、ウォーターズ夫人が悪党に襲われようとした場面である。フィールディングの語り手が期待している「読者」(some of our readers)のイメージは、ことに第三段落にみるような、健全で世俗的な一般市民である。

道化の神は一々の人間を造るのに決して好奇心と虚栄心の一定量を配分したわけではないが、さればとて人間誰しも、何の巧みも苦痛もなく押えたり隠したり出来る程に好奇心も虚栄心も僅かしか貫つて居らぬという者もないだろう。——ただ人は多少とも賢い或は育ちがよいと言われる事を願うなら、是非ともこの押えたり隠したりが心要なのである。

さればジョウンズも當然育ちのよい男の名に値する者として、ウォーターズ夫人をあのような状況に発見して當然感じたに違いない好奇心を押殺してしまつた。成程最初はこの婦人に一寸鎌をかけても見たが、しかし女が一所懸命説明を避ける様子を認めると、彼は無知のまま満足した。どうやら女が赤面せずには一部始終を語り得ないような事情があるらしいという気もしたので、余計そういう態度に出たのである。

ところで読者の中にはそういう煮え切らない態度では我慢がならないという仁もあろうかと思う。我等としては皆さんの御満足をこそ願うわけで、そこで並々ならぬ苦勞をして事の真実を突止めた。それを語つて本巻を終わりたいと思う。

『トム・ジョウズ』の開巻冒頭の、「作者」というものは「料理店の主人」の如きものでなくてはならない、従って「読者」はテーブルで料理を待つお客の如きものであるという主張が、この個所でも一貫しているといえる。作品世界を統括する陽気な主人としての語り手フィールディングの存在が印象づけられる。スウィフトの場合、フィールディングほどの具体化された読者像は期待できないのであるが、それは『ガリヴァー旅行記』がレミュエル・ガリヴァー氏の航海の叙述をもう一人の△編集者▽リチャード・シン普森某が修正して、世の「一般読者」に提供するという形を取っていることと関係があろう。作者スウィフトは、語り手Ⅱ主人公であるガリヴァーと「一般読者」の間に、第二の書き手を設定することによって、「一般読者」に対する韜晦を試みているのである。ガリヴァーがヤファー（つまり人間一般）とつき合うことを嫌悪して彼我の間に距離を置いたように、作者と読者の間に或る間隙が存在している。しかしガリヴァーの語りそのものは、一般読者の理性的判断に訴えるという調子で一貫しているのであって、それ以上でも以下でもないのである。

スターンの場合、語り手トリストラムについては、従来例えばウェイン・ブースの言う△自意識的語り手▽（self-conscious narrator）とする説があり、これをふまえて△自意識の道化▽としてトリストラムをとらえることが可能である。またロジャー・ファウラーのように、トリストラムをモル・フランダーズやガリヴァー、ホールデン・コールフィールド、ハックルベリー・フィンというような△語り手にして主人公▽と同列に置いて、トリストラムを△告白的語り手▽（confessional narrator）と規定することも有効なとらえ方であると思われる。語り手トリストラムが殆どつねに△語ってゆく自分▽というものを読者の前にさらけ出すようにして、その語りの行為そのものを

意識の前面に押し出すやり方を考えれば、ブースの規定もファウラーの規定も共に正確にその特徴の一端をとらえているというべきである。

しかし、語り手トリストラムその人についてのイメージをわれわれが具体的につかもうとすれば、その際ある種のパロディシカルな関係を $\wedge$ 語り手 $\vee$ トリストラムと $\wedge$ 主人公 $\vee$ トリストラムの間に感じざるを得ないのではないかと思われる。先のモル・フランダーズ以下の主人公たちの語る冒険談には、主人公たちの社会性ないしは現実性を保証するような相<sup>インテグリティ</sup> 手の存在またはその周囲の社会の客観化ということが描写の中に入り込んで、われわれは主人公の存在感を失うことなく、語り手の語りにいわば身をまかせることが出来る。語り手と読者の間には一定した間隔が保たれている訳である。しかし語り手トリストラムの場合、彼は主人公たる自分の社会的存在としての在り方を考慮に入れているか、また作者スターンは主人公の現実社会的存在としての保証を与えているかどうか、疑問とせざるを得ない。トリストラムの語りの横溢のかげに主人公の身体性も社会性も消えてしまっているかのような印象がある。身体性という点で見れば、例えば第九巻第二十四章でトリストラムは「批評家の攻撃とは無関係のほんものの熱病におそわれて、ざっと八十オンスばかりの血をこの週とられた」というふうに語っているが、これは主人公の肉体的条件の一貫性の中で出てきたものというよりは、むしろ作者スターン自身のその時の肉体的条件がそのようであったことを物語るものである。作者はつまり自己にとらわれて主人公を客体化できないままトリストラムの造形にあたっている訳で、スターンの自己自身と主人公との間の距離は無きに等しい。あるいはその間に一貫した距離感覚が保たれてはいないのである。『トリストラム・シャンディ』という作品についてよくいわれる「混

「乱」の印象の原因の一つはこのような点にあるのではないかと思われる。

『トリストラム・シャンディ』における作者と語り手との関係がそのように云わば融合しているものとすれば、その語りがもう一人の仮想の「読者」を作品中にひき入れる仕方もまた別の融合のパターンを示すといえるものである。

ここに言うもう一人の読者とは、スターンの語りが生み出す新しい読者であって、半ば登場人物化した読者、前章でも述べた「半読者」ともいうべき存在である。『トリストラム・シャンディ』全九巻の中でこの「半読者」が登場する場面はそれほど多い訳ではないのはあるが、スターンの対読者意識の横溢を示すもつとも良い例が、この「半読者」の存在であり、これがスターンの野放図な語りのもつとも大きな特質をなすものとなっているのである。開巻劈頭第一章を例にあげてみよう。

私めの切な願いは、今さらかなわぬことながら、私の父か母かどちらかが、と申すよりもこの場合は両方とも等しくそういう義務があつたはずですから、なるうことなら父と母の双方が、この私というものをしこむとくに、もつと自分たちのしていることに気を配ってくれたらなあ、ということなのです。……（中略）——よろしいですか、善良なお方々、これは皆さんの多くがお考えになっておられるほどそれほど下らない問題ではありませんぞ——あなた方はむろん動物精気のことをお聞きになつておられると思う——その精気が父から子、子からまたその子、という風に伝えられてゆくことや、その他そういう類のことをいろいろ御存じにち

がない。——そこで、これだけは信用してきいていただきたいのですが、人間の分別も無分別も、人間がこの世で成功するのもやりそこないをするのも、その十中九までは、もとはといえばこの動物精気の動きやはたらき、精気がどういう通り道を与えられるかによってきまるのですぞ。……（中略）……

「ねえ、あなた」私の母が申したのです。「あなた時計をまくのをお忘れになったのじゃなくて？」——「いやはや、呆れたもんだ！」父はさげびました。さげび声はあげながらも、同時にその声をあまり大きくしないように気をつけてはいました——「天地創造の時このかた、かりにもこんな馬鹿な質問で男の腰を折った女があつたらうか？」え？ 何だつて？ 君のおやじさんは何て言つたんだつて？——いえ、それだけです、ほかには別に何とも。

トリストラムの父親ウォルター・シャンディ氏がシャンディ夫人の時計のネジ云々の質問で腰を折られるこの場面に出てくる、誰のものか分からぬ声、すなわち「Pray, what was your father saying?」と云っている人物が、つまり問題の「半読者」である。この声はトリストラムの相手をしている誰かであつて、この時トリストラムはこの相手に向かって、自分の父親と母親の寢床での会話を聞かせてやっていると訳である。そして父親ウォルターが妻の突拍子もない質問——「Pray, my Dear, ... have you not forgot to wind up the clock?」に呆れて、それでも自制しつつ小さく叫び声をあげた時、そのトーンをまねて小さく声づ「Did ever woman, since the creation of the world, interrupt a man with such a silly question?」と言つた訳である。そんなこの、つまり語り手トリストラム

によって作品の中へ呼び入れられた半読者は、トリストラムの声が小さくて聞こえないので「Pray, what was your father saying?」とトリストラムに訊き返しているのである。この場合半読者は、この冒頭の章において最初に呼びかけられる「善良なお方々」(“good folks”)の中の一人が語り手との対話の相手として呼び入れられたと考えられるのであって、その調子に唐突な感じが伴うように思われるかも知れないが、対話を成立せしめるシチュエーションは作者によって前以て計算されている訳である。この場面で語り手トリストラムがこの半読者に期待した役割は、自分の両親が自分をつこの世の中に生み出すもとなった当の現場の再現に立ち合ってもらうことである。そしてそのことによってこの半読者の向こう側にいる一般読者の存在をさらに語り手の方へ近づけるといえる。

冒頭につづく第二章は、この半読者すなわち半登場人物の語る「——それじゃ、君、それだけのお母さんの問いだったのなら、別によいも悪いも何もないとわしは思うがなあ」ということばによって議論の展開を見ることが出来る。トリストラムはこれを受けて言う。

——Then let me tell you, Sir, it was a very unseasonable question at least,——because it scattered and dispersed the animal spirits, whose business it was to have escorted and gone hand-in-hand with the *HOMUNCULUS*, and conducted him safe to the place destined for his reception.

この場合半読者は「F」呼びかけられており、先の返答の具合から見ればいわば世間一般を代表するような常識人ということになる。語り手トリストラムは、その世間ふつうの人物を相手に、世間ふつうのようにはゆかなかつた自分の人生の、そもそもその出発点における災難を訴えるのである。一般常識人として仮想された半読者の介入が、トリストラムの生涯の始まりにおける失敗を喜劇的にかびあがらせるという仕組みがここに働いている。

ところで冒頭第一、二章で出て来たこの半読者は、第四章では別の人物に変わって出て来ている。半読者はトリストラムの語りの向きによつて呼び出される相手が異なる存在である。第四章の場合、それは「奥さま」と呼びかけられる仮想の相手である。トリストラムが、父の「手帳」のメモによつて自分が懐胎されたであろう期日をさがしているところで、呼び出された相手は「——一つうかがいますが、あなた、あなたのお父さまは、十二月、一月、二月という間は一体どうしていらつしやいましたの？」と訊ねる。それに対するトリストラムの答え——「それは、奥さま——父はその頃はずうつと坐骨神経痛に苦しんで、まったく立つ能わずだったので。」この場に先立つ話題は、シャンディ夫人の頭の中で時計のネジをまく行為と他の「用事」とが不可避免的に結びつくに至った訳（ここにはあきらかにジョン・ロックの「観念連合論」が喜劇的意図のもとに援用されている）を述べて、シャンディ・ホールにおいて時計のネジをシャンディ氏がまくのは決まって「月の第一日曜の夜」であつて、トリストラムの懐胎の時もその夜に当たつたことを同時にあきらかにするところである。その続きの部分で先の「Madam」の言葉が出てくる訳で、その問いかけの言葉に何となく性的なほめかしが意図されていることが分かる。この場合の半読者には、性的なもの暗示というモチーフを導入する役割が与えられていると言ふことが出来よう。

第二十章の冒頭の場合、同様に「Madam」と呼びかけるとは言っても、その表出の仕方は多少諷刺的である。ここでは、一般に身を入れて書物を読むことをしない読者に対して苦言を呈するという形で「Madam」が作中に呼び込まれる。その対話を見てみよう。

——どうしてまあ奥さま、あなたはすぐ前の章をそんなにうわの空で読んでいらしたのです？ 私の母はカトリック教徒ではなかったと、申し上げたではありませんか。——カトリック教徒ですって！ そんなことはおっしゃらなかったわ！——失礼ですが奥さま、もう一度はつきり申し上げます。私はそのことを、すくなくともその言葉から直接推定できる程度にははつきりと、申し上げておいたはずですよ。——それじゃ私、一ページほど抜かして読んだのかしら？——いいえ奥さま、一語だつて抜かしてなんかいらつしやいません。——じゃ眠っていたんだわ、きつと。——そんな逃げ口上は奥さま、私の自尊心がゆるせません。——それじゃ、そんなことは、一言だつて記憶がなくなつてよ、本当のところ。——だからそれを、奥さま、奥さまの責任だと申すのです。そこでその罰として、今すぐ、ということはこの文章の切れ目のところに辿り着き次第、もう一度前の章にもどつて、十九章全体を読み返していただきます。

ここでは一般読者であるわれわれの側も、読むという行為を否応なしに意識化させられることになる。この一節が含まれている前後の主題は、トリストラムの「命名」ということであるが、それをめぐつてのシークエンスの途



中にこのように脱線的な読者論を持ち出すのである。この時スターンは、作品世界から読者の側の現実の世界へいわば身をのり出して読者とのコミュニケーションを図っているかのようである。物語りの流れというものが読者の頭の中に作りだすであろう調和的リズムは、このような場合には中断されることが予想されるのであるが、スターンはその危険を独自のヒューマー感覚によって克服しているように見える。この場合その感覚は女性諷刺の形をとったヒューマーである。ただしスターンの女性諷刺は、例えばシャンデイ夫人が殆ど自己というものを持たず、シャンデイ氏の議論にただ鸚鵡返しに答えることによって逆にシャンデイ氏の議論の空しさを雄弁に伝えることになり、といった形で男性の側にもその力が波及する類いのものであり、スターンの心性はどちらかに傾くといったものではない。それを決定するものはむしろトリストラムの△語り▽が向かう方向そのものであると言えよう。ちなみにこの第二十章の後の方は叔父トウビーがナミュールの戦いで「鼠蹊部」を負傷した話へと続き、これが第九巻においてウォドマン未亡人の頭を占領する性的なオブセッションへと変わってゆくといった連続性が成立している。故に、第一巻第二十章で作中に呼び入れられる相手としては男性であるよりも女性である方が性的なものの暗示の体現者としてふさわしいであろう。また第二十章でのナミュールの戦いのエピソードは、次の第二十一章にもひきつづいて、やはり「Madam」が半読者として登場している。そしてその「Madam」の言葉がさらにトリストラムの言葉をうながすような役目を果たしているのは前と同様である。

以上の他に、半読者像がどのようにその姿を変えているかをかいつまんで見てみよう。まず第二巻第二章における「批評家」(「Sir Critic」)がある場合、同じく第二巻第九章のスロップ医師落馬事件に顔を出すSir某氏。同巻第

十二章における或る人物。彼は、お産で苦しむシャンディ夫人を前に長広舌をふるう叔父トウビーに対してウォルター・シャンディ氏が当のトウビーの道楽 ('hobby horse') についてケチをつけるところで顔を出して——'Pray, Sir, what said he?——How did he behave?'と訊ねる。この場面の直前には良く知られた「トウビーとハエの一件」があり、この後には、ケチをつけられた方のトウビーとケチをつけた方のウォルターとの間に、言葉よりも真心のこもった表情によって和解が生み出される場面があるのであって、この場合この半読者はその和解という事態へとつなぐ役割を意図されているのである。

この後第三巻第三章の最後で一言——'I did not apprehend your uncle Toby was o'horseback.'と、単に合の手を入れるといった程度のやりとりをする相手として出て来たり、第七巻第三十七章では読者そのものが半読者となることが語り手によって期待されたりする。即ちここではわざとブランクが設けてあり、トリストラムは、「ここは空白のまま、あけておきますから、読者は何なりと一番使いなれていらっしやる罵り文句をここに吐き捨てて下さい」と言っているのである。

半読者の登場の例を総体的に見ると、『トリストラム・シャンディ』全九巻のうち三分の一の第三巻あたりまでにその主なものが見られる。それらの例を要約すれば、即ちそこでは語り手トリストラムと半読者の対話の場が出来上がって、新しい物語の空間と時間がそこに出現しているということになる。

もつとも、右のような対話の場というものが出現しないまでも、絶えずそれへの働きかけが全巻を通じて試みられているのであって、語り手トリストラムが呼びかける、あるいは作品の現場に呼び込む相手は千変万化と言つて

よいほどのものである。それらは、'my Lord'であったり、「Tristram Shandy」と自分自身に呼びかけたり、「月評誌の記者諸君」とか、正体不明の'she'であったり、また「二匹の驟馬」や一般の「読者」であったりするといった具合である。

作者あるいは語り手と、一般読者であるわれわれとの間隔は、場合によってはこれらの呼びかける対象の存在によつて距離がいつそう開いてゆくといい、いわば読者と作品世界を近づけようとするスターンの意図に反する効果を持つように思われるのであり、このことが『トリストラム・シャンディ』のもたらす「混乱」の印象の別の要因となっていると言えよう。そのような「混乱」はしかしながら、十八世紀当時の読者が楽しんだ当のものではなかったであろうか。

ローレンス・スターンの対読者意識は、右のような事情の如何にかかわらず、基本的には次のようなものである。第二巻第十一章においてトリストラムは言う——

文章とは、適切にこれをあやつれば（私の文章がその好例と私が思っていることはいうまでもありません）、会話の別名に過ぎません。作法を心得た者が品のある人たちと同席した場合なら、何もかも一人でしゃべろうとする者はないように、——儀礼と教養の正しい限界を理解する作者なら、ひとりでも何もかも考えるような差出がましいことは致しません。読者の悟性に呈しうる最も真実な敬意とは、考えるべき問題を仲よく折半して、作者のみならず読者のほうにも、想像を働かす余地を残しておくということなのです。

私といたしましては、永遠にこの種の敬意を読者に払っている者であり、読者の想像力にも私のそれに劣らず働いていただくために、力の及ぶかぎりをしているつもりです。

これがスターンの方法であって、このことがもつとも強くあらわれるのが、以上に述べてきたような半読者の登場する場面なのである。

以上見てきたように、作者にとつての半読者とは、語り手トリストラムから、半読者を含めて作品の現場を眺めるわれわれ一般の、いわば無限定読者へと至る仲介者の役割を果たすものとなっていると出ることが出来る。われわれは、語り手トリストラムによつて呼びかけられ、半読者とまでは至らなくともその存在を喚起された者たちともども、作品の中へ組み込まれることを作者によつて期待されるのである。そこにおいて語りの主筋の中味とは異質の時間空間が出現し、のみならずそれが主筋の時間空間と融合し合うのであって、ここにスターンの語りの独特の世界が出来上がるのである。

こうした△語り▽の重層的性格は、また作品の時間構造と密接に関わっている。物語の主筋は、主人公トリストラムの「種を仕込む」時、つまり「生殖」の時から始まり、その「出産」と「誕生」(そこへ至るまでのトリストラムの語りは三巻もの分量を要する)、及び極くわずかしか言及されない「成長」の過程、その間にトリストラムの兄弟ボビール・フィーバーのエピソードに示される「死」への言及を経て、最後にまた、ウォルターの牡牛とオバ

ダイアーの牝牛の「種つけ」という話に還って、終わるともなく終わる。作品の総体的な時間の概念は、このように、「生殖」―「誕生」―「成長」―「死」―「生殖」といういわば円環的時間と呼ぶことが出来ようが、こうした主筋にあらわれる時間とは別に、自転しているあるいは空転しているというべきか、作品を書いている現実の時間——スターンの肉体的条件がそこに反映する現実の荒々しい時間——が作品の流れに沿って見えかくれしながら流れているのであって、トリストラムの語りはこの二重の時間をもとに含んで、虚構と現実とのダイナミックな融合の様を示すのである。

しかもその時間はさらに、ウォルターやトウビーの脳中に流れる主観的時間という形で作品中に自由な世界を形成するのである。それは作品の喜劇性を表わすものとして、作品全体に亘る円環的時間とも融合して、コミックであると同時にシリアスな、シリアスでもあればコミックでもあるような『トリストラム・シャンデイ』という迷宮的作品世界を成り立たせる重要な要素となっているのである。

### 三 ジェイン・オースティン

『トリストラム・シャンデイ』における語りは、いわば作者の観念の、あるいはその自意識の道化ぶりを示すものに他ならない。その端的なあらわれがこれまで見て来たような八半読者Vの登場という現象であるが、こうした革新的、実験的方法意識の基本にある倫理意識が、「汝自身ヲ知レ」という教訓主義的命題に関わるものであること

は、例えばモンテーニュなどのヒューマニストとのスターンの近しさを見てみれば理解できよう。この命題をスターンは、「楽しませつつ教える」という十八世紀的啓蒙主義をもって、スターン流に示したのであると言える。われわれはスターンの自意識の道化の中に近代的自我の不安を読みとる誘惑を、右の解釈によって多少は矯正しなければならぬであろう。

ところで、この「汝自身ヲ知レ」に代表される健全な倫理意識を十八世紀において典型的に示しているのはサミュエル・ジョンソンであろう。ジョンソンの倫理観は例えば、「人間の誤った行為はすべて、永続的なものであれ、その場限りのものであれ、われわれ自身の無知から生じるものだ」(『ランブラー』二十四番)といった健全な自己認識に基づくものである。彼は「人間の精神を倫理的にどう制御してゆくか」を考えることを目的としてそのエッセイを書いたのである(『ランブラー』八番<sup>5)</sup>)。そしてこれに対する読者の反応には、ジョンソンがあまりに'solemn'であり、'serious'であり、また'dictatorial'であるというものがあつた。また彼は「婦人方を庇護することを重要視しなかつた」と批判される側面も有していた。

ところでジョンソンに影響を受けた一人が十九世紀のジェイン・オースティンであり、右のジョンソンの特徴をよく示していると思われるのが、従来よりオースティンの作品中地味な印象を持たれてきた『マンسفールド・パーク』(Mansfield Park)である。<sup>(6)</sup> ちなみにジョンソンの健全な自己認識は、例えばマンسفールド・パークの次男エドモンド・バートラムが、魅惑されていた相手メアリー・クロフオードからやつと自由になる時に口にする断片的言葉に見られるものである。即ち、「あなたがやがてまもなく、もつと正しいものの考え方を学び、わ

れわれだれしもが獲得できる、もつとも貴重な知識——おのれ自身とおのれの義務についての知識を、不幸に出会ってはじめて学ぶなんてことのないよう、衷心から希望する……」(第三卷第十六章) ここで「the most valuable knowledge」が「the knowledge of ourselves and of our duty」となるのである。そしてこうした「Self-knowledge」へと作中の主要人物がうながされるパターンは、オースティンの作品に共通するものでもあった。

オースティンの素養は、その書簡から見られるように十八世紀的なものであると言える。まず彼女の敬愛するジョンソンの他にも、『トム・ジョウンズ』を読み、『トリストラム・シャンデイ』を読み、十八世紀の芝居を好み、クーパールの抑制された非感傷主義を好み、同時代のクラブの詩を好んだ。これらの文人達からの影響を敢えて要約すれば、それは「混乱の中の調和」の感覚とでも言えようか。感情の嵐、あるいは狂気・不調和の世界が、理性的・理知的なものと結局は矛盾しない、いわば調和的混淆の世界である。あるいは、不安を孕んだ均衡の世界である。オースティンはこのような世界観を十八世紀から受けついでるように思われる。

かような意味合いにおいて、十八世紀のイギリス小説は、スターンのような実験小説をも含みながら、オースティンの時代まで或る連続した流れを有していると言える。しかもオースティンの達成は、小説の原理的側面において時代的制約を越えるものであると言える。以下この点について、『マンズフィールド・パーク』を中心に考えて見よう。

『マンズフィールド・パーク』における語り、手は『トリストラム・シャンデイ』の場合とはあきらかに違って、それが自意識的になることはまず無いと言ってよい。オースティンは、自意識ということからもつとも遠かった作家

のように思われるのであって、そのことがオースティンの語りの安定性をもたらしている一因と思われる。作者と読者の間に一定した距離が保たれ、スターンの場合のように作者が読者にこびへつらったり、共感を強要したりすることはない。作者は読者の前から姿を消し、しかも遍在する。作中のどの人物も、オースティンの眼差しから自由である者はいない、しかもその眼差しを位置をこれと云って特定することが困難である。その生き生きとした会話には、作中人物の心理的ドラマを見届けようという作家の意志が感じられる。オースティンの、書くことに対する意識は、劇作家のそれに近いと言い得よう。

自らローレンス・スターンに対して深い共感を示したヴァージニア・ウルフは、オースティンの天才を次のように見抜いてもいた。

この作家こそ、一八〇〇年の頃に、女性の身で、ひとを憎まず、怨まず、恐れを知らず、抗議も説教もせずにものを書いていた婦人なのだ。これは、正しくシェイクスピアの創作態度である、と私は、『アントニーとクレオパトラ』を眺めながら考えた。私たちがシェイクスピアとジェイン・オースティンを比較することがあるとすれば、それは、両者の精神があらゆる障害物を焼きつくしているためであろう。この理由あるゆえに、私たちはジェイン・オースティンを知らないのであり、シェイクスピアを知らないのである。また、同じ理由で、ジェイン・オースティンは、シェイクスピアと同様に、その書いた一言一句に、自身を滲透させているのだ。<sup>(7)</sup>

〔『私だけの部屋』 西川・安藤訳〕



ヴァージニア・ウルフのこの議論は、T・S・エリオットの「個性没却論」を思わせるものがあるが、オースティンは恐らくその個性を「焼きつくし」て人物の造形に当たったのであろう。その「人物」はオースティン一人の個性から解放されて、それ自身の個性の輝きをかち得ているのである。作者と読者の間に一定した距離があるだけでなく、作者と作中人物の間にもそれが保たれているのは、ヴァージニア・ウルフが見たようなオースティンの方法が彼女の創作原理のようなものとして働いているからであらう。この原理的なものとは、いわば芸術家の detachmentへの意志である。そしてこの意志によってオースティンは十八世紀的教訓主義からあきらかに自由であるばかりではない。彼女はそれによって彼女以後のイギリス小説家というものの原型的存在とも成ったように思われるのである。

ところで、サミュエル・ジョンソンとの関連において先に引用した個所は、エドモンド・バートラムがメアリーに対して「健全な自己認識」へと促すことを示唆する所であるが、オースティンの語りは、「自己認識」を促す当のエドモンド本人に対して同じく「自己認識」を促さずにはおかない。というのも、第三巻第十六章のこの個所は、エドモンドがメアリーの呪縛から解放されて、自己認識の欠如に気づくというシークエンスの中に生かされているからである。

ロンドンの社交界の雰囲気をもンスフィールド・パークにもたらしたヘンリー・クロフオードとメアリーの兄妹は、その洗練された社交術でもってモンスフィールド・パークの若者たちを魅了する。ヒロインのファニー・ブライスでさえヘンリーが『ヘンリー八世』からの朗読を見事にやってのける時（第三巻第三章）には、思わずつり

こまれて縫い物をしている手も止まり、その目もヘンリーに注がれたままになるといった具合である。しかし結局ヘンリーはその性的誘惑の行為によって、そしてメアリーはその不用意な多弁のもたらす軽薄さによって、共にフアンニーとエドマンドから拒まれる。しかし、メアリーを退けるエドマンド自身も、その自己認識の欠如を自覚する仕方において、オースティンの語りの鋭い矛先をかわすことは出来ない。メアリーと決定的に別れた様子をフアンニーに語るエドマンドは、自分がクローフォード兄妹に同じように騙されていたことに気がついて心が軽くなったことを強調するが、しかし彼はそれで本当に気が済んだ訳ではないことを、エドマンドの言葉のあとの語りの部分が暴露している。オースティンの語りの喜劇性はこのような個所に現れるのであって、それが作品の魅力の無視出来ない部分となっている。

フアンニーは、彼のことばに頼りきっていましたが、五分ばかりの間は、おしまいになつたと思つていました。ところが、次にはすっかり蒸し返し、か、たいそうそれに近いことになつてしまい、パートラム令夫人が完全に目を覚ますまでは、そのような会話は、ほんとおしまひにはなりませんでした。それまでは、ふたりはクローフォード嬢のことばかり、どれほど彼女が彼を引きつけていたか、どんなに彼女が生れつき素晴らし人だったことか、もつと早くに、ちゃんとした人の手で育てられていたら、どんなに立派な人になつていたことか、と話しつづけました。

ここでわれわれは、エドマンズの落胆と優柔不断さに愚直なまでにつき合おうとするファニー・プライスの美德を賞讃してよいのであろうか。エドマンズに惹かれつづけて来たファニーであつてみれば、メアリーのために自分から遠去かつていたエドマンズが、その当のメアリーを見限つた今、自分の思いがかなうチャンスを目の前にしている筈ではないか。ファニーのそのような、予想されてよい無意識とも言うべき願望を、ここにおける語りはあきらかにしない。登場人物の心理的可能性に対する語り手の選択をここに感じざるを得ない。この場合それは、この章の最後で「ファニーの友情だけに、彼はすがりついていたのです。」という形で用意周到に説明されるのである。

『マンズフィールド・パーク』を全体として見た場合、この語り手のいわば前景化、という現象は無視出来ないように思われる。物語の後半において、それまで作者が自在に操つていた例の「描出話法」(entbehrte Rede)による語りの、作中人物への侵入は次第に影をひそめ、オースティンの語りは多少そのテンポを早めているように思われる。第三巻の終りの方で「手紙」を利用することによって、事件の簡略化された説明をわれわれは得ることもなっている。その最終章(十七章)の冒頭は語りの前景化の典型である。

罪悪と不幸を並べ立てるのは、ほかの人に任せましょう。そんな不快な話題は、できるだけさっさと片づけて、それほど落度があつたわけでもない人たちみんなを、できるだけ早く、まあまあ気楽な状態に戻してやり、その上でそのほか一切のことに、けりをつけたいのです。

ここにおいて「罪悪」といい、「落度」というような言葉が、オースティンの語りの方角を暗示しているであろう。これらの言葉が伝える概念はいうまでもなく「倫理」というものであり、この時語り手は、倫理世界の辛領者としての正体をあらわしているのである。オースティンの語りは即ち、誰にも付かぬ、どの個人の味方にもならぬ語りである。その意味でジョンソンに対して評された'solemn'、'serious'、'dictatorial'といった言葉が、オースティンの語りにも当てはまると言えるのである。しかしまたオースティンの語り手は、フィールディングが『トム・ジョウズ』において示したような、喜劇意識に支えられた語り手なのであって、その哄笑あるいは微笑によつて作品の全体は、或る'tranquility'あるいは調和の印象を生み出すのである。ちなみに'tranquility'こそは、ファニー・プライスが求め続けたものであった。ファニーが生まれ故郷のポーツマスの実家を拒否して経済的にも豊かなマンスフィールド・パークを選んだのは、そこが礼節と調和と'tranquility'の世界だったからである。マンスフィールド・パークの世界が「倫理的に」すぐれていたからでは決して無い。

注

\* 右の論考のうちスターンに関する部分は、日本英文学会第54回大会(昭和五十七年五月十六日)に於て研究発表したものを基にしたものである。

(一) 『ジョンソン伝』のテクストと翻訳は次の版に拠った。James Boswell, *Life of Johnson*. Ed. G. B. Hill. and Rev. L. F. Powell. 6 vols. Oxford: Clarendon Press, 1934-64. 他はEveryman's Library版(一九九二年)も参照。翻訳は中野

- 好之訳『サミュエル・ジョンソン伝』全三巻（みすず書房、一九八一—八三年）より。
- (2) フィールディングのテクストと翻訳は次の版に拠った。Henry Fielding, *Tom Jones*. Ed. Sheridan Baker. New York: Norton, 1973. 邦訳は『トム・ショウンス』全四冊 朱牟田夏雄訳（岩波文庫、一九五一—五五年）より。ただし、綴りは現代ふうに変更してある。
- (3) Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago & London: Univ. of Chicago Press, 1961, 1983); Ch. VII, 'Telling as Showing: Dramatized Narrators, Reliable and Unreliable.' 邦訳は、米本弘一・服部典之・渡辺克昭訳『フィクションの修辞学』（書肆風の薔薇、一九九一年）がある。
- (4) ロジャー・ファウラーの批評については、本書第四部第十一章「ディスコース分析—スターンの創作原理考(二)」参照。
- (5) Samuel Johnson, *The Rambler*. Ed. W. J. Bate and Albrecht B. Strauss. (The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson, vols. III-V.) New Haven: Yale Univ. Press, 1969.
- (6) シェイン・オースティンのテクストはR. W. Chapman校訂のThe Oxford Illustrated Jane Austen (一九七八年)が基本であろうが、ここでは特に関西大学シェイン・オースティン研究会注釈版（吉田安雄監修）Jane Austen, *Mansfield Park*, vols. I—III (一九八一—八四年)を参照。邦訳『マンスフィールド・パーク』白田昭訳（集英社、一九七八年）参照。
- (7) Virginia Woolf, *A Room of One's Own*. London: The Hogarth Press, 1978. 邦訳は、西川正身・安藤一郎訳『私だけの部屋—女性と文学』（新潮文庫、昭和二十七年）を利用したが、現在は絶版。その後、村松加代子訳『私ひとりの部屋—女性と小説』（松香堂書店、一九八四年）、および、川本静子訳『自分だけの部屋』（ヴァージニア・ウルフコレクション ション、みすず書房、一九九九年）が出ている。

## 第九章 サンチヨとブルーストッキング——スターンの女性像

ローレンス・スターンの女性観および女性造型を考える上で、当時の知的女性たちのグループ、即ち「ブルーストッキング」の女性たちの存在はひとつのヒントを与えてくれるように思われる。スターンの妻となったエリザベス・ラムレイは、「ブルーストッキングの女王」と評されたモンタギュー夫人 Mrs. Montagu とは従姉妹の関係にあつたし、エリザベス自身もブルーストッキングの一人と目されていた。また、このグループの中心的存在の一人であるヴィージイ夫人 Mrs. Vesey は、スターンの恋愛遊戯の相手でもあつた。このような事実を考えると、スターンとブルーストッキングの女性たちとの関係には並々ならぬ意味があると言わなければならない。

ところで、スターンとブルーストッキングとの関係をさらに興味あるものにするのが、黒人奴隷から身を起こして作家となつたイグネイシャス・サンチヨ Ignatius Sancho である。<sup>(1)</sup> よく知られているように、サンチヨは『トリストラム・シャンディ』を読んで感銘を受け、スターンに手紙を出した。スターンもそれに返事を送って、両者の間にある種の交流が生まれたのである。少なくともスターンは、彼との関わりによって自らの「奴隷制」に対する思

想を強く刺激された。このサンチョに知的教育の機会を与えたのは、第二代モンタギュー公のジョンである。そしてジョンの死後、今度はその妻のモンタギュー公爵令夫人メアリ・チャーチル Lady Mary Churchill, Duchess of Montagu (1689-1751) がサンチョの庇護者となった。このモンタギュー公爵令夫人と親しい関係にあったのが、ブルーストッキングの初期の代表者であるレイディ・メアリ・ワートレイ・モンタギュー Lady Mary Wortley Montagu (1689-1762) である。さらに、第二代モンタギュー公爵のジョンの係累を辿ると、従兄弟のサンドウィッチ伯を仲立ちとして先の「ブルーストッキングの女王」即ちエリザベス・モンタギュー夫人にいきつく。彼女の夫であるエドワード・モンタギューが、サンドウィッチ伯の孫に当たるからである。従ってサンチョは、モンタギュー一家の庇護を受けるという形で、レイディ・メアリ・ワートレイ・モンタギューともモンタギュー夫人とも、間接的ながら、またその階級的差異は当然ながら、ともかくも縁があつた訳である。

スターンとサンチョとブルーストッキングの女性たちという、この三者はこのように多少入りこんではいるが、それぞれ何らかの意味で関わりあつていた。この三者の関係性は、スターンの女性像あるいは女性造型を考える時、より明確なイメージを結ぶように思われる。そのような方向で、以下の議論を進めたい。

—

スターンとサンチョの関係の中に何故「女性像」の問題を入れるかといえ、それはスターンが初めてサンチョから手紙を貰ったところ執筆していた『トリストラム・シャンディ』第九卷第六章の内容に関わってくる。スターン

がサンチョの手紙によつて最も強く喚起されたイメージは、みずから書いていた「黒人の少女」‘negro girl’に他ならなかつたからである。

スターンはサンチョから手紙を貰つたことを「不思議な暗号」‘a strange coincidence’と捉えたほどこで、従つて「黒人の少女」の女性像はスターンにとつてサンチョとの関わりを象徴するものであつた。いいかえれば、スターンはサンチョという存在に自己の創作原理的なものを強く刺激するものを確認したのである。このばあい、スターンの創作原理的なものは、センチメンタリズムあるいはセンチメンタル・ノヴェルの方法論をいう。スターンのセンチメンタリズムは女性や社会的弱者への共感的想像力と反奴隷制的ディスコースを含むものだからである。

ところで、この議論に入る前にサンチョがスターンの前に登場するまでの経歴をみておきたい。

サンチョは一七二九年ギニアからスペイン領西インド諸島への航海中の奴隷船の中で生まれた。そして南米カルタヘナでポルトガル人の司祭によつて洗礼を受け、この時イグネイシャスの名をさづけられた。しかし母親は天候の悪さに耐え切れず、体調を崩したまま間もなく死去し、父親は自殺したという。二歳の時イングランドに連れてこられ、グリニッジ在住の三人姉妹の家へ預けられた。この姉妹は、この黒人の子供が『ドン・キホーテ』の騎士の従者Squireにどことなく似ているところから、この子をサンチョと呼ぶことにしたが、彼には教育も受けさせず、‘slave-servant’として酷使した。サンチョは、その折の辛かつたことをスターンへの最初の手紙で告白している。ところでこの時期、たまたま三人姉妹を知っていた二代目モンタギュー公爵ジョンが彼女たちの家を訪問して、賢そうなサンチョの様子を見てこれに関心を示した。公爵はサンチョに本を貸し与え、しばしば彼を自宅に招いて公爵



夫人にも会わせている。グリニッジの婦人たちにもサンチョの明敏さを読書によってもっと伸ばしてくれるように薦めたりした。

このモンタギュー公爵家はカリブ海諸島に地所を持ち、サン・ルシアで砂糖農園を経営するというような、当時の貴族の一典型であるが、ジョンはとりわけ奴隷の使用人に対する教育に熱心な、寛大な庇護者であった。サンチョの前にも、ジャマイカ出身の奴隷、フランシス・ウィリアムズ Francis Williams をケンブリッジで養育させたことがあった。

ウィリアム・ホガースが一七四六年に作成した「上流階級趣味」“Taste in High Life”という作品に黒人の少年が女主人のペットとして可愛がられている様子が描かれているが、この少年がサンチョであるとされている。年代から推測すると、まだグリニッジ時代のころのモデルであつたようである。サンチョがモンタギュー家の執事になるのはジョンが死んだ一七四九年以後である。これをきっかけにサンチョはモンタギュー公爵夫人の庇護を得るのだが、これにもいきさつがある。公爵夫人はジョンの遺志をはじめは応諾せず、サンチョを引き受けることを拒否したという。そのためにサンチョは自殺を試みた。それで夫人も折れて、彼はやつとモンタギュー家にやとい入れられたのだという。<sup>(2)</sup>

スターンの伝記研究の二大著作者といえば、古くはW・L・クロス、現在は、アーサー・キャッシュユであるが、両者ともサンチョが庇護をうけた経緯の中にこのようなエピソードがあつたことに触れてはいない。最近のポスト・コロニアリズム批評の重要な研究である、マークマン・エリスの『センシビリティの政治学』（注1参照）もこ

の点までは紹介していない。

ともあれ、一七四九年か一七五〇年にサンチヨはモンタギュー家に入った。初めはそうしたいきさつのあつたサンチヨだが、たちまち彼の召し使いとしての評価が上がって、間もなく、一七五一年にモンタギュー公爵夫人が亡くなつた時には、サンチヨには三十ポンドの年金と七十ポンドの遺産が与えられた。せいぜい一、二年しか勤めなかつた召し使いに對する金額としては異例に高い。このことは、サンチヨが召し使いの中では執事という高い地位を与えられたこと、またモンタギュー家の財力の大ききをも物語つていよう。

サンチヨはこの後七年間、演劇の世界に近付き、ギャリツクや女優のキャサリン・ホーネツク（バンベリー夫人）らとの親交を得た。そして自らオルノーコやオセロの役をやつたが、アクセントの点で難があつたためにそれは実現しなかつた。一七五八年にサンチヨはモンタギュー家に再び戻つた。この年ジョンの娘の夫である第四代カーデイガン伯爵ジョージ・ブルードネル（のちにモンタギュー公爵に出世した）が新しいパトロンとなつたのである。このモンタギュー家には絵画好きやコレクターやアマチュアの作曲家たちが出入りしていたが、サンチヨの知性とウィット、美術・文学・音楽へのテイストが深まつたのは、そのような環境があつたからである。召し使いとしての仕事の傍ら、彼は音楽の理論書 *Theory of Music* という本を出版した。今日でも彼の作つた唄やダンスやハープシコードのための曲が残つてい<sup>(13)</sup>う。

サンチヨが文人 'a man of letters' として認められるきっかけを与えたのが、一七六六年に彼がスターンに宛てた手紙（L・P・カーティス編のスターン書簡集では一六八番）であつた。その中でサンチヨは、スターンの説教

集『ヨリツク氏説教集』の中の特に「人生の短さと艱難についてのヨブの言葉を考える」「Job's Account of the Shortness and Troubles of Life, Considered」に感動を受けたことを伝えてゐる。中でも、その中の「奴隷制度」についての一節に感銘を受け、説教集の次の個所を引用している。

“Consider how great a part of our species in all ages down to this, have been trod under the feet of cruel and capricious tyrants, who would neither hear their cries, nor pity their distresses. —— Consider slavery —— what it is, —— how bitter a draught, and how many millions have been made to drink of it; ——”<sup>(4)</sup>

サンチョは続けて、「我がムーア人の同胞に対して一掬の涙を惜しまなかつた作家は、貴方とセアラ・スコットを向うさせようと努める主人公を描く『サー・ジョージ・エリソンの物語』*The History of Sir George Ellison*（一七六六年）で知られた女性作家であり、他でもない「ブルーストッキングの女王」、エリザベス・モンタギューの妹である。ここにもブルーストッキングの關係性の一例をみる事ができる。

サンチョはさらにスターンに訴える。「貴方の書き物であれば、多くの同胞のくびきの苦しみを和らげ、西インド諸島の全てに奴隷制改革の機会を与えてくれるでしょう。」これはスターンにとっては虚構の世界からではない、現実的かつ具体的な呼びかけであり、自身の人間観を強く刺激するものであつたらう。同じ手紙の中でサンチョは、

説教集の作者名としてのヨリックについて、「博愛的享樂主義者」*‘an Epicurean in Charity’*というふうにはスターンの作家的特質を衝いた言い方をしている。この表現はセンチメンタル・ノヴェルの主人公のタイプである「感情の人」*‘Man of Feeling’*を言い換えたものだと言ってよい。いずれもその行動においてある面で現実的判断力を欠くというような人物像である。従ってサンチョの手紙は作家スターンのいわば急所をついた訴えとなったのではないかと想像される。

スターンがサンチョの存在を知ったこの時期は『トリストラム・シャンディ』の第九巻を書いていた頃で、サンチョへの返事のなかでも、「自分が丁度 *‘a tender tale of the sorrows of a friendless poor negro girl’* を書いていた折りも折り、あなたからの手紙を受け取りました」という趣旨のことを書いている（カーティス編書簡集、一七〇A & B<sup>(5)</sup>）。そして、黒人に課せられた「重荷」*‘burdens’* に対する同情や、自分が物語りを語る目的は「苦しみ悩む人間」*‘the afflicted’* への奉仕にあることを伝えている。作家の真情を伝える発言として注目してよい。

『トリストラム・シャンディ』第九巻の「黒人の娘」の話は、伍長トリムの兄トムが、リスボンのユダヤ人の後家との間で展開する一種の恋愛ゲームの中で出てくるものである。第九巻の物語全体の構造は、トウビー叔父とウォドマン未亡人の「恋愛模擬戦争」を大枠としてもっているのだ、このトムとユダヤ人の後家の話はいわば入れ子式に組み込まれていると言つてよい。「黒人の娘」の話は、従つてそれよりもさらに小さい入れ子の形になっている訳である。そして、そのテーマは「黒人に魂はありや」という根源的問題である。大枠としての「恋愛模擬戦争」というような滑稽な笑い話のヒューマールの奥に、そのような根本的な主題が隠されているというのが、スターンの文

学の大きな特長であり、ここに語られる挿話もその一例となっている訳である。

トリム伍長の兄のトムが恋を仕掛けたリスボンのユダヤ人の後家は、ソーセージ屋を営んでいる。そこで働く黒人の娘は、長い棒の先に白い羽の束を結び付けた「蠅追い」でパタパタとハエを追ったりしている。これはトウビ―叔父とハエのエピソードの「変奏」であろうが、その様子を見たトリム伍長は、「黒人にも魂はあるのでしょうか」と問いかける。トウビ―は「神様は黒人だとしてお前やわし同様、決して魂なしでよいとはお考えにはなるまい」と答える。トリムはまた、「どうして黒人の女は白人の女より酷い扱いを受けねばならないのでしょうか」と問うと、トウビ―は、「何も正当な理由はないはずだ」と言う。「味方になってくれる者が一人もいないという理由からです」とトリムが意見を言うと、「そうなんだ、トリム」とトウビ―が肯く。「それがあるからいいよもって庇護の必要が出てくるのだ——女だけでなく、黒人全体がそうなのだ。現在のところわれわれ白人のほうが鞭を握っているというのは、戦争のサイの目がたまたまこちら側に出たというだけのこと——将来はどっちが鞭を手にするか、それは天のみが知り給うことだ——」が、鞭を握るのがどちらであろうとも、真の勇者ならば、トリム！その鞭を無慈悲にふるつたりはせぬ道理だ。」（第九巻、第六章）

ここでは黒人の娘といういわば小さな存在が、歴史を相対的に見る大きな視点につながっている。抑圧された者に対する想像力がスターンのセンチメンタリズムの本質であるが、それは同時にコウルリッジの言う、大なるものと小なるものとの衝突から生ずるヒューマナーの形式を踏まえていると言うことができる。このエピソードにおいても、そのような関係を見出すことができよう。

この「黒人の娘」の挿話はサンチョの懇請によって書いたわけではもちろん無い。むしろスターンは、サンチョの手紙と「黒人の娘」の話との間に不可思議な偶然の一致を感じて一種の感銘を受けたのである。

スターンとサンチョの関係性をまとめれば、およそ次のようなことが言えるであろう。一つには、スターンがその「説教集」で説いた「奴隸制」の非人道主義への批判は、奴隸から成り上がった一人の具体的な存在によって新たな現実性あるいは社会性を帯びて、逆にスターン自身の「奴隸制」理解を問い直すものとなったのではないかということである。即ち、スターンにとつての奴隸制とは、西インド諸島における強制労働の搾取的な社会システムの問題としてのそれであったのか、それとも一般に「自由を奪われた存在」という観念の問題として捉えたものであったのか、あるいはまたカトリック世界に向けられた宗教的風刺を狙ったディスコースだったのかといった問題が考えられるのだが、サンチョの手紙があきらかにしたのは、「動産としての奴隸」*‘chattel slavery’*の社会的現実存在のレベルであり、その位置からの具体的訴えであった。<sup>6)</sup>

二つには、奴隸制批判の姿勢は「感情の平等性」*‘equality of feeling’*を目標とするセンチメンタリズムと内的に結びついていたであろう、ということである。センチメンタル・ノヴェルの主人公たちは、いずれも博愛主義的 *humanitarian* であり、慈善的 *benevolent* である点で共通するが、それがイデオロギー的に反奴隸制的思考につながるのには自然なことに思われる。サンチョへの返書に見られるスターンの同情と、作中の「黒人の娘」に対する理解は同質のものである。この娘の人物像は十分に書き込まれているとはいえないが、『センチメンタル・ジャーニー』に登場する *‘mad woman’* のマライアと同様、いわば「絶対的弱者」としてスターンの女性造型のパターンを示すも

のである。そしてこの女性像は、『トリストラム・シャンディ』の語り手、トリストラムの母であるシャンディ夫人が示す、「意志なき存在」としての女性像とも共通するものであろう。

三つには、しかしながら、センチメンタリズムの作家たちが奴隷制度廃止運動の実践的行動にでるほど積極的ではなかったことも事実であろう。彼らの役割は、むしろそうした運動に対する道義心「moral conscience」の養成ということにあり、それ以上ではなかった。つまり、制度そのものの改革よりも「奴隷状態」が与える「苦難」「suffering」のイメージを同情的に描写する方に自己の活動を限定した、と言えるかも知れない。スターンもまたサンチョに対して「moral support」以上に進むことはなかった。スターンの病的な肉体という健康上の条件を差し引いても、彼が現実的な改革への段階を踏むことは考えられなかった。それは、センチメンタリズムの作家の限界というものであろう。

こうした「限界」は、次に述べる「ブルーストッキング」の女性たちの限界でもあった。

## 二

先にも述べたように、サンチョという存在はスターンの創作に一種の刺激を与えたが、一方では彼に庇護を与えたモンタギュー家を通してブルーストッキングの女性たちの存在が想起されもする、そのような独自のイメージをもつのである。即ち、主家の女主人の交遊関係を通してレイディ・メアリ・ワートリー・モンタギューがおり、さらにその係累としてのエリザベス・モンタギュー夫人がいるという関係である。そしてスターンの妻であるエリザ

ベス・ラムレイとモンタギュー夫人は従姉妹同士であった。モンタギュー夫人の父親とエリザベス・ラムレイの母親が異父兄妹の関係だったからである。

ここではまず、スターンの妻エリザベス・ラムレイの人物像から見よう。

一七一四年生まれのエリザベス・ラムレイと一七二〇年生まれのエリザベス・モンタギューは、お互い少女時代に会ったことがあるという程度の近しさに止まったようだが、エリザベス・ラムレイの性格は、少女時代のモンタギュー夫人に強い印象を残したようである。モンタギュー夫人の妹は先述のようにセアラ・スコットであるが、この妹宛ての手紙（一七六五年四月十一日）で、エリザベス・ラムレイが「敵をつくりやすい性格」であり、いつも誰かにケンカを売っていたと書いている。別の人物への手紙（一七六八年）では、「(E・Lは) 悪いことをする女性ではなかったけれど、正しいことをする、そのやり方が不愉快なマナーによっているのです。だから、彼女とのケンカを避ける唯一の方法は、しかるべき距離を保つことでした」と書いている。

エリザベス・ラムレイのことを *Heftful porcupine* (怒りっぽいヤマアラシ) と呼んだのも、モンタギュー夫人であった。スターンがエリザベスと結婚したのは一七四二年三月三十日であるが、スターンがエリザベスに惹かれた理由については、A・H・キャッシュがそのスターン伝の中で興味ある観察を示している<sup>1)</sup>。つまり、「ちゃんとした教育を受けた女性は当時まれで、スターン自身、モンタギュー夫人やエリザベス・ヴィージーやイライザ・ドレイパーのような〈ブルーストッキング〉タイプの女性に惹かれるところがあつたのであろう」というのである。イライザ・ドレイパーはスターン晩年の恋愛の相手であるが、エリザベス・ラムレイ同様、サロンを主催するような才



覚や、書き物を残すような才能があつた訳ではない。この二人がブルーストッキングに関する研究書で言及されることはまず無いと言わなければならぬ。それゆえ、キャッシュがこの二人をブルーストッキングに入れたことは、興味深い大胆な仮説である。エリザベス・ラムレイの父親はケンブリッジを出た聖職者で、彼女自身も頭脳明敏、趣味も豊かで、ヨークの社公クラブの華であつた。しかし、イライザ・ドレイパーの方はグロスターシャーの然るべき門地の出であつたが、教育の方は植民地向けの（彼女は祖父のいるインドへ行つてゐた）申し訳程度のものであつた。しかし、彼女は美人である上に文芸の趣味を持ち、詩句の引用などもしてみせるといつた、極めて理知的な魅力を湛えていたのである。

ところでモンタギュー夫人に、すでにスターンに風評があつたらしいことを踏まえた次のような手紙がある。スターンは牧師になりたてで、作家になるはるか以前の頃である。「スターン氏は年百ポンドの侍祿を貰うそうで、將來大いに昇進の見込みもある方です。じつは大変な放蕩者ですが、漆塗りを施された（'tapped'）ような結婚をしたので、その本性も漆でかくして（'varnished'）しまったのね。」

A・H・キャッシュはこの挿話を紹介した後で、「エリザベス・ロビンソン（モンタギュー夫人の旧姓）はその'varnish'がいかに薄いものであつたかを知らなかつた」と書いているが、じじつその通りで、スターンとエリザベス・ラムレイの結婚生活は平穩なものではあり得なかつた。夫婦の間でいつも争いが絶えず、最後には英仏に別れての生活となつた。さらに、スターンは教会内の「昇進」も結局は果たせないので、教会人としてはコックスウォールドの田舎牧師で生涯を終わつたことも知られる通りである。

モンタギュー夫人はスターンが作家となった後も、彼との親交は保った。それどころか、スターンの好色的恋愛遊びの気持ちを刺激するほどの近しさを示しもした。というのは、ブルーストッキングの一人で「空気の精」とあだ名されたヴィージー夫人との仲を彼女がとりもってやったからである。モンタギュー夫人はバースに家をもっており、友人だったヴィージー夫人も毎年そこへ出かけていた。ある年モンタギュー夫人は、作家として有名になったスターンをバースのヴィージー夫人の所へやった。これがきっかけでスターンとヴィージー夫人との間に親密な関係が出来たという。しかし、それはあくまでも恋愛遊戯の段階にとどまったものと言うべきであろう。その遊戯の相手にスターンが事欠くことはなかったからである。

ところで作家としてのスターンをモンタギュー夫人はどう見ていたか。彼女は正直なところ、『トリストラム・シャンディ』の品のなさや、奇矯さに衝撃をうけたらしい。スターン本人に対しては一種の気持ち半分の情愛を感じていたようだが、彼のウィットについては感心しなかった。「実をいうと、こんなければいい (fawdy) 小説の作者と長く話をして、屈辱を感じました」と妹宛の手紙に書いている。モンタギュー夫人は、結局、従姉妹のスターン夫人も、またスターンその人も認めようとしなかった訳だが、しかしスターンが死んだ時には、その後の財産上の援助をするなど、残された夫人と娘リディアのためにあれこれと気を配った様子が見える。「ブルーストッキングの女王」と呼ばれた彼女らしい配慮である。

十八世紀の文化史のなかでブルーストッキングの女性たちの存在を考えると、彼女たちは明らかに、この時代の「女性のリテラシー」を大きく発展させる推進力となったといえることができる。彼女たちは、社会階層的には恵まれた環境に育ったとはいえず、その力は多分にそれぞれの個人的な努力によっていたということは評価すべきことと思われる。たとえばエリザベス・カーター Elizabeth Carter (1717-1806) はギリシャ語が出来ることで知られていたが、その勉強ぶりは、徹夜に至って眠気を覚ますために嗅ぎ煙草を嗅ぎ、グリーン・ティーを噛み、コーヒーを飲み、果てはみぞおちに冷たいタオルを当てながら続けたほどであったという。その成果がエピクテートの『提要』 *Encheiridion* の翻訳 *Moral Discourses* (一七五八年) であった。興味深いことに、スターンが『トリストラム・シャンディ』の巻頭に掲げたモットーは、じつはこのエピクテートの語であった。スターンはそのさい、モンテーニュの『エッセー』、第一巻第十四章「善悪の味は多くのばあいそれについてわれわれのもつ考えかたによること」に影響されたということをフロリダ版『トリストラム・シャンディ』の注釈者は示唆しているが、エリザベス・カーターの翻訳が出たのが一七五八年（『トリストラム・シャンディ』の第一、二巻の出版が一七六〇年一月）であるから、スターンが出版されて間なしの彼女の翻訳を読んで、それに触発されたという可能性は否定できない。いずれにせよ、ここにもスターンと〈ブルーストッキング〉の女性を繋ぐ見えない糸があるわけである。

エリザベス・カーターの語学の才能を高く評価したのはジョンソンであった。そのおかげで彼女は『ランブラー』

誌に二篇の寄稿をしている。ジョンソンの存在はこのようにブルーストッキングの女性たちの社会的評価に直接的に関わるものであった。文学界における彼の名声と、「文学クラブ」の主催者としての彼の影響力は、男性会員のみならず彼女たちにも大きく作用したと見なくてはならない。ジョンソンは彼女たちにとって男性中心のその時代のいわば象徴的な存在であった。スレイル夫人が、特別な食客としてジョンソンを自邸に招いた動機には、彼をそのように見なしていたことがあったであろう。

そもそもジョンソンは、社会的グループとしてのブルーストッキングの起源に立ち会っていた人なのである。その間の事情を『ジョンソン伝』（二七八一年の項）は次のように伝えている。

ほぼこの頃に何人かの淑女が夜会を催して気が利いた文学者たちを相手に楽しみながら、彼女たちも一緒に歓談に参加する風習が大いなる流行になっていた。この種の夜会は、「ブルーストッキング・クラブ」と命名されたが、この呼び名の起源はほとんど世に知られていないので、ここでそれについて一言しておきたい。この種の夜会が最初に催された頃、その会員の中の最も著名な一人はステイリンフリート氏であった。彼の衣裳は目立つほどに荘重で、特に彼は青い靴下を履いていたと報じられている。彼の会話は非常に生彩があったので、彼が欠席すると一同は大いに落胆して、「ブルーストッキングなしには我々は何もできない」と言い交わされるまでになり、こうしていつの間にかこの呼び名が世に行われるに至ったという。ハンナ・モア嬢は彼女の詩、*‘Bas Bleu’* [青い靴下]でこのブルーストッキング・クラブを見事に描き出し、これに属した有名な人々の名を

多く挙げている。『サミュエル・ジョンソン伝』第三巻、中野好之訳、みすず書房)

ところで、「一七八四年」(ジョンソンの死の年)の項には、ジョンソンがエリザベス・カーター、ハンナ・モア、フアン・バーニイ等のブルーストッキングの女性たちと会食した話をして、それをボズウェルが羨む一節がある。この話の続きにモンタギュー夫人についてのジョンソン評がでてくる場面がある。曰く、「モンタギュー夫人は自分の機智を売り物にしないね。しかし、モンタギュー夫人は大へん非凡な婦人だ。彼女は絶えざる会話の流れをもっている。それは常に含蓄があり、常に意味をもっている。」

ジョンソンの言葉の中の「会話」は、上述のハンナ・モアの詩、「*Bas Bleu*」では大文字の「神格化」された一つ力として表わされるほどの意義をもつ言葉であることに注意すべきであろう。そうであれば、この時ジョンソンはモンタギュー夫人に最大限の誉め言葉を与えたのである。このようなことは彼にしては異例のことである。

ところが、これがジョンソンの厳しいところだが、こと著作物についての批評となると、彼のモンタギュー夫人評は容赦がなかった。

モンタギュー夫人の著作は、ヴォルテールのシェイクスピア論に対する反論として書いた、「シェイクスピアの著作と天才について」“*Essay on the Writings and Genius of Shakespeare*” (一七六九年)が有名であるが、これについてジョンソンはある時、サー・ジョシユア・レノルズとギャリックを相手に議論をした。ジョンソンはモンタギュー夫人を弁護するレノルズに、*‘Sir, I will venture to say there is not one sentence of true criticism in her*

book」と、モンタギュー夫人の批評眼の無さを衝いて言う。ギャリックがここで割り込んで、レノルズの味方をしつつ、「ヴォルテールがシェイクスピアを誤解していることを見事に示しているではありませんか。誰もやらなかったことですよ」と言う。すると、ジョンソンはさらに追い討ちをかけるように弾効の言を吐く。「そうする価値があると思った人間がいなかったということだよ。そんなことをして、どんな価値があるのかね？」<sup>9)</sup>

しかし、ジョンソンの酷評にもかかわらずモンタギュー夫人の著作は、彼女のサロンに集まった女性たちの知的活動の指針となったであろう。彼女のシェイクスピア論は、出版の翌年（一七七〇年）に第二版、一七七二年に第三版が出され、一七七七年には仏語訳、一八二八年にはイタリア語訳が出されたというような状況を考えれば、ジョンソンのようにこの著作の出版が無価値だったということは出来ないであろう。

しかし、彼女のサロンはランプなどの遊びを禁じた、至極まじめな集まりだった。スターンに対する彼女の評価を見ても、彼女の姿勢はあまりに清廉でかつ厳格であった。そこに彼女の限界もあったということであろう。それは、小説というジャンルのもつ猥雑な現実性を容認し難く感じる思いと繋がっているであろう。この感覚はおおむねブルーストッキングの女性たちに共通するものであるかも知れない。ハンナ・モアの小説批判が思い合わされる点である。

ところで、ブルーストッキングの女性たちは初期のレイディ・メアリ・ワートリー・モンタギュー（一六八九年生れ）から後期のハンナ・モア（一七四五—一八三三）まで、おおむね二つの世代から成っていると云ってよいが、その前期の女性たちが最も気にしたことは、自分たちが男性たちの世界でどのように受け入れられるかということ

だった。否、それは世代を問わない問題であった。

スレイル夫人はブルーストッキングの第二世代に属するが、彼女は女性の著述家として競っていく上での不安 *'anxiety of competence'* を意識しながら『故サミュエル・ジョンソン逸話集』*Anecdotes of the late Samuel Johnson* (一七八六年) を書いた。

じつさい、ブルーストッキングの女性たちには一つの「潜在的不安」*'underlying anxiety'* があつたということ は、注目すべきことである。それは、自分たちが男性の領域を侵犯しているのだという感覚である。その原因には、彼女たちの教育が全般的にシステム化されていなかったことがある、とシルヴィア・マイヤーズも言っている。<sup>(10)</sup>

ブルーストッキングの第一世代にはもう一つのアンビヴァレントな感情があつた。それは、生計を立て、金を儲けるためにものを書くことを嫌がる感情である。レイディ・モンタギュー、カーター夫人、シャポーン夫人たちは皆 *'financial gain'* のために書いているように受け取られることを嫌がった。金を当てる女たちは *'needy and dependent'* の、扶養された存在と見なされた。ブルーストッキングの女性たちは、金のためでなく自分たちの知的関心を追求するのだと思いたがった。そのことが彼女たちにとっての喜びであり、そのことよって自尊心も得られ、他人のために善いことをしていると思うことが出来たからである。しかし、それは内心の不安を隠しての感情であつたらう。

マイヤーズは、ブルーストッキングの女性たちの活動に限界が感じられることについて、次の要因を挙げている。即ち、(1)文学界を支配する男性たちの力への現実的な不安、(2)彼女たち自身の内面のアンビヴァレンスである。後

者は、「学問ある女性」‘learned ladies’に対する社会からの「禁止命令」‘injunction’が内面化したものといえる。当時の社会は、女性の「淑やかさ」‘modesty’と「自」放棄」‘self-abnegation’を当然のこととして要求したのである。

このような抑圧と戦って、彼女たちは夜会を開き、読書をし、執筆をし、他の女性作家たちとの友情を広げ、さらに若い女性たちに教育への志を持つように感化するだけの影響力を持つて行った。彼女たちの活動を全体として評価しようとする場合、十九世紀以降の女性開放運動との関係においてはあるいはメアリ・ウルストンクラフト（一七五九—一七九七）一人の力に及ばないかも知れない。彼女たちの存在はエレヌ・ショウォルター Elaine Showalter の視野にも入らなかったということが、そうした従来の評価を端的に象徴しているであろう。しかし、それは十九世紀的偏見に今日もまだ曝されていることの証であるように思われる。イギリス十八世紀のフェミニズムを代表するグループとして彼女たちの存在はもっと評価されてよい。

ちなみに、非常に読書家だったヘスター・シャポン Hester Chapone がウルストンクラフトの『女性権利の擁護』 *A Vindication of the Rights of Woman*（一七九二年）に対して示した関心は、むしろその著者への深い共感を語っている。シャポンは、ウルストンクラフトの中の「強烈な意識」‘strong sense’は「不条理、不作法、不快な下品さ」‘absurdities, improprieties, odious indelicacies’とどうもよくいわれる彼女の欠点を超えて、「多くの女性たちにペンを執らせる大きな源泉 (grand spring)」となっている、と書いている。第一世代の開拓した精神世界が次の世代以降へと引き継がれる契機がここにある。



## 四

スターンが現実に関わった女性たちは、不思議にも彼の妻も含めてブルーストッキングの女性たちである。彼女たちは、知的な「会話の流れ」をもち、明確な意志を持った、時代の先端をゆくような華やかさを身に纏っていた。しかしそれは、個人によって事情が異なるのは当然であろうが、右に見たような「内面の不安」をも抱いていた存在であったのである。スターンとエリザベス・ラムレイの関係の難しさは、それこそアンビヴァレンスの例証であるが、そこにスターンの「現実的女性像」がイメージを結んでいると云ってよい。彼にとってそれは苦い認識を伴うものであつたらう。

一方、スターンの虚構の中の女性像には、ブルーストッキング・タイプの、知的で社会意識の高い、それゆえの苦悩をも抱え込むような女性像は、意識的にほぼ完全に排除されている。スターンが表わした女性像は、大別して三種類に分けて捉えることが出来る。一つは、先に見たイグネイシャス・サンチョの出現がスターンに改めてそのイメージを意識させた黒人の娘や『センチメンタル・ジャーニー』の“mad woman”であるマライアのような、いわば「絶対的弱者」としての女性、二つ目はシャンディ夫人のキャラクターが表わす、まるで自分の意志を持たない女性、三つ目は、ウォドマン未亡人や「スラウケンベルギウス物語」の中の修道女たちのような性的オブセツションに駆られる女性である。言うまでもないことだが、これらの女性たちはいずれもスターンの喜劇的精神によって彩りを添えられており、類型的に誇張され、諷刺化された人物たちである。しかし、だからといって彼女たちが現

実の女性たちよりも存在の意義が少ないということは、作家の立場に立つたばあい、断言できることではない。むしろ、虚構の女性たちの人物像の方に作家の思いがあるであろう。

スターンの女性像の全体は、現実と虚構の人物像のバランスの上で捉えるべき問題であろう。しかしスターンは、むしろ後者の虚構の女性像によって心理的バランスを取っていたのではなからうか。

注

\* 本稿は、日本シヨノン協会第二十九回大会シンポジウム（一九九六年五月二十七日）において発表した原稿をもとに補訂したものである。

(1) 以下の議論は、Markman Ellis, *The Politics of Sensibility* (Cambridge, New York, & Melbourne: Cambridge Univ. Press, 1996) の「特五十七—六十一頁」を参考とした。

(2) Reyahn King, "Ignatius Sancho and Portraits of the Black Elite," *Ignatius Sancho: An African Man of Letters* (London: National Portrait Gallery Publications, 1997), p. 20.

(3) 前掲書の「プレート」Fig. 15及びFig. 16のそれぞれの一部が紹介されている。

(4) *The Sermons of Mr. Yorick*, Vols. I & II [Yorick Edition Deluxe, Vol. V, with an introduction by W. L. Cross] (New York: AMS Press, 1970), p. 169. フロリタ版は「Sermon 10」(pp. 91-102)。引用は p. 99, ll. 27-32-46。綴りはフロリタ版に従った。

(5) L. P. Curtis, ed., *Letters of Laurence Sterne* (Oxford: Clarendon Press, 1967), pp. 285-87.

- (㉞) Markman Ellis, p. 54.
- (㉟) Arthur H. Cash, *Laurence Sterne : The Early and Middle Years* (London & New York : Methuen, 1975), p. 85.
- (㊱) The Florida Edition of the Works of Laurence Sterne : Vol. III, *The Notes to Tristram Shandy*, eds. Melvyn New, R. A. Adams, and W. G. Day (Gainesville : University Presses of Florida, 1984), p. 37. ギントーリン『聖潔談(144一)』『下』松波信三監訳(辰田静風新社、昭和十一年)参照。
- (㊲) John Busse, *Mrs Montagu : Queen of the Blues* (London : Gerald Howe, 1928), pp. 41-42.
- (㊳) Sylvia Harcstark Myers, *The Bluestocking Circle : Women, Friendship, and the Life of the Mind in Eighteenth-Century England* (Oxford : Clarendon Press, 1990), p. 155.

