

‘The Romantic Adventures of a Milkmaid’における
語りの技巧について

宮崎 隆義

On the Narrative Technique of
‘The Romantic Adventures of a Milkmaid’

MIYAZAKI Takayoshi

Abstract

‘The Romantic Adventures of a Milkmaid’ by Thomas Hardy (1840-1928) is a highly elaborated short story in terms of romantic ideology. It is abundant in what is called romantic imagery implicated by the wording of the title itself. The title suggests that this story evolves around the complicated ‘adventures’ that a milkmaid, Margery Tucker, experiences with the mysterious dark gentleman of ‘romance.’ Margery, ‘Nature’s own image’ in the eyes of the Baron, gives him a refreshing impression and relieving effect at the critical moment of his trying to commit suicide.

The Baron takes Margery to a ball held at a certain manor house during the night, which is her only hope as a reward of saving his life. This experience affects Margery as it opens her mind to the upper class. This story is somehow overlapped by that famous fairytale, *Cinderella*. Though Margery enjoys the dreamlike ball with the Baron for the whole night long, she is brought back again to her position as a milkmaid. Her mind goes through a little change by this experience; once she saw and

experienced the world of the upper class, she cannot be satisfied with her betrothed, James Hayward, a village youth.

Hardy adopts a traditional story-telling technique in writing this story, as is often the case with him. The assumed omniscient narrator asserts that his story is based upon the ‘the testimony’ of his ‘authority for the particulars of this story.’ The narrator furthermore introduces in the narrative the testimonies by Margery and James as they are supposed to confirm the seeming truth. This technique juxtaposes in a sense the past and the present in the narrative, which may be anticipating some aspect of the modern novel in the 20th century.

In this paper romantic imagery and some aspects of modernity in ‘The Romantic Adventures of a Milkmaid’ are discussed in relation with the narrative technique.

I

Thomas Hardy の「乳搾り娘のロマンティックな冒険」(‘The Romantic Adventures of a Milkmaid’)¹が、F. B. Pinion が述べているように、‘over-elaborate’な作品であるとしても²、いわゆる Romanticism に関わるイメージがふんだんにちりばめられた、非常に巧みに構成された作品であることに異論はないだろう。同時に、大枠の物語の語り手と、信頼に足る情報提供者としての語り手の存在、さらに、物語の当事者である Margery Tucker や James Hayward の回想と現在の心境を物語の進行の中に加えた、いささかドキュメンタリー風ともいえる要素を持つ物語の進め方には、異様な事件を孕む「物語」の重要性を説く「物語」作家としてのハーディの技巧が充分に窺える作品でもある³。

物語のタイトルに、すでにハーディらしい仕掛けが施されているといってもよい。‘Romantic’という言葉と‘a Milkmaid’という言葉との組み合わせが、ハーディにある潜在的な階級社会への批判精神をうまく醸し出しているだけでなく、‘Romantic’と連辞された‘Adventures’には、ロマンチズムの匂いが芬々としている。いわゆる「冒険」(adventure)が、社会の既成的因襲的な束縛から抜け出

¹ 作品は Thomas Hardy, *A Changed Man and Other Tales* (Wessex Edition, rpt. by AMS Press: New York, 1984)所収。以下本文中の引用はこれに依り、引用のあとに括弧書きで示す。

² *Thomas Hardy: His Life and Friends* (London: Macmillan, 1992), 184.

³ Cf. ‘The Science of Fiction,’ Harold Orel, ed., *Thomas Hardy’s Personal Writings* (London: Macmillan, 1967), 137.

してそこからの解放を望み、さらにそれに個人の内面の自由な発露を託すものであることは、あの William Wordsworth らによって高らかにロマン主義の宣言がなされて以来、多少垂流ともいえる恐怖派の小説、Gothic Romance が生まれた頃を含めて、これまでに連綿として伝えられてきている。「冒険」にしてもあるいは「恐怖」にしても、その根底には新鮮な‘wonder’—「驚き」⁴を求める心的傾向が存在しており、その点ではベクトルとして同じ方向に向いているといえるだろう。

いわゆる‘hodge’(「田子作農民」)という者はおらず、どの農民であってもそれぞれが違った輝かんばかりの個性の持ち主だと悟る牧師の息子 Angel Clare のあの「驚き」は⁵、ロマン主義に根ざした「個性」というものの発見であるとともに、階級社会と階級意識に凝り固まったイギリス社会への批判となっているのである。それ故に、社会の底辺に生きる農民の娘 Tess Durbeyfield との恋愛と結婚はまさに「冒険」なのであって、当時の因襲的で固定化した価値観への挑戦の意味を持っていたといえる。同時に、テスやクレアという人間の、個人としての自由意志の発露を意味していたがゆえに、重要であり大きな意味を持っていたはずである。

その点で「ロマンティック」にこだわりつつ、テスと同じ境遇といってもよい乳搾り娘のマージェリーと謎の男爵との関わりを眺めれば、この作品が『ダーバヴィル家のテス』(*Tess of the d'Urbervilles*)とだぶって見えるのも不思議ではない。ただ、『テス』が徹底して悲劇であるのに対し、マージェリーとジェイムズとの結婚を巡るいささか喜劇めいたこの物語は、扇情小説的な要素も交えて、性を介在させての恋愛と結婚を巡る男女の根本的な関係というものを、かなり客観化し矮小化させてもいる。しかしながら、マージェリーというひとりの乳搾り娘の内面の自由な発露の方向性を眺めるとき、そしてまた、自然の子そのままのマージェリーの魅力に心を奪われる異国の都会人で貴族である男爵の内面の方向性を眺めるとき、物語のタイトルにも喚起されて、この「冒険」の物語はいかにも多層で多様な読み方ができそうである。それはまたハーディがこの作品に仕掛けた策略もしくは「冒険」なのであって、それが巧みな「物語」の技巧にも支えられていることに間違いはないだろう。

⁴ Cf., Watts Danton, *The Renaissance of Wonder* (London: 1903).

⁵ ‘Much to his surprise he took, indeed, a real delight in their companionship. The conventional farm-folk of his imagination—personified in the newspaper-press by the pitiable dummy known as Hodge—were obliterated after a few days’ residence. At close quarters no Hodge was to be seen.’, *Tess of the d'Urbervilles*, Chap. 18.

II

ハーディは、いくつかの短編小説にも見られる独特な物語の方法として⁶、大枠の語りを担う語り手を用意しながら、その語り信頼に足るものであることを保証するように、別に情報の提供者を括弧書きで明示している。

IT was half-past four o'clock (by the testimony of the land-surveyor, my authority for the particulars of this story, a gentleman with the faintest curve of humour on his lips); it was half-past four o'clock on a May morning in the eighteen forties. A dense white fog hung over the Valley of the Exe, ending against the hills on either side. (299) 下線は筆者

帰りを急ぐ結婚式の客人を引き留めるには、引き留めるに値する異様な事件を知っている老水夫のような物語の語り手、いわゆる「全知の語り手」(omniscient narrator)による「物語り」に、写真的なりアリズム以上のリアリズムの可能性を信じていたハーディにとって⁷、この物語における事件の顛末を知っている大枠の物語の語り手を設定することは、彼のその考え方に従えば基本的に重要なことである。だが、ハーディは、その大枠の語り手に対して、「物語る」こと自体の完全な責任と信頼を託しているわけではない。上の引用にあるように、本来全知の立場にあるのは、あるいはあったのは「土地測量士」(land-surveyor)なのであり、彼の「証言」(testimony)にこの物語の信頼性を託すことによって、いわば一種の責任逃れを行っているのである。これは、考えてみれば、この当時席卷していたリアリズムに対するハーディなりの抵抗であつたらうし、また先にも述べた彼なりの考え方に由来するものでもあつたらう。

わがままで気まぐれで、それでいて好奇心の強いわれわれ読者は、むしろ又聞きの伝聞の話、噂の物語に対してより引きつけられやすいものである。しかも当然といえば当然であるが、その話は、上でもわかるようにもはや過去の話である。「1840年代の、5月の朝4時半のことだった」と、伝聞に依るがゆえに、いうまでもなく物語は遠い過去の物語であり、事件性としては完結したものの物語ということになる。そして「証言」としてその話を大枠の語り手が聞いたのは、この括弧付きの但し書きでもわかるように、さらに曖昧ではあるが過去のある時点ということになる。こうして語りとして二重の曖昧性が示されてい

⁶ 例えば、'What the Shepherd Saw', 'A Changed Man'など。

⁷ Cf., Florence E. Hardy, *The Life of Thomas Hardy 1840-1928* (London and Basingstoke: Macmillan, 1975), 252.

ながら、聞き手は、そしてわれわれ読者は、その漠とした曖昧な物語に引き込まれてゆくことになるのである。

ここで「1840年代」と曖昧にしてありながらも、典拠となっている「土地測量士」の「証言」自体には、原文にあるように定冠詞‘the’がついており、実は、曖昧でありながらも定冠詞の働きによって具体性もしくは聞き手、読み手との状況共有関係がいつの間にか醸し出されている。さらに、「私の信頼すべき人物」(my authority)という表現によって、この物語の語られる状況が、語り手と聞き手という状況に置かれていることもわかるのである。物語の語られる状況に引き込まれたわれわれ聞き手もしくは読者は、秘密めいた暴露話に捕らわれるように、あるいは、それら定冠詞の働きで、物語の「騙り」の共犯関係に引き込まれるのだと考えてもよいだろう。たとえ「土地測量士」の「証言」に基づいているのだと、もっともらしい断り書きが述べられ、物語の当事者である登場人物たちの証言がいささかドキュメンタリーのように織り込まれてはいても、この「物語」は密やかな「騙り」の物語に他ならないのである。そしてわれわれ読者もそのことは充分に承知している。しかしながら、ここで醸し出される密やかな共犯性というものが、そして全体を覆う曖昧性というものが、この物語が持つ麻薬にも似た魅力ともなっているといえる。

「土地測量士」の「証言」に基づいた物語だと語り始める語り手は、いわば炉辺での昔物語風に、周囲に集まった人々に語りかけているような雰囲気を作り出している。その点では、あの『貴婦人の群れ』(*A Group of Noble Dames*)が、チョーサーの『カンタベリ物語』(*Canterbury Tales*)に模して聴覚的な文体に訴えつつ、イメージの世界に聞き手を誘うものであると見なしてよかろう。語り手は、物語の時代とともに場所を設定してゆくが、語られてゆくよどんだ霧に包まれた谷間の描写は、聞き手の脳裏に絵画的なイメージを喚起させる。物語というものが本来的にそういうものであることはいまでもあるまいが、その視覚的絵画的な描写から、次には、霧の中から聞こえてくる音の描写に移行し、聴覚による描写へと巧妙に変質させることによって、この作品の面白さと特長とを巧みに生み出しているのである。先ほど述べたように、物語の冒頭の説明によって、われわれ読者とこの物語の大枠の語り手は、あたかも「物語り」を「聞く」という行為を通してという、語り手と聞き手の状況を前提とさせられるが、その「聞く」という行為によって、「物語り」を通して想像による「視覚」の世界へと誘われ、ここでさらに、再び「聴覚」の世界へと転換させられているのである。音や声など、「聴覚」を意識した描写としては傑出したもののひとつとみなしてよかろう。

霧に包まれた谷間の酪農場から様々な生活の音が聞こえ、その目には見えない世界からマージェリーに掛けられる声がひととき大きく聞こえると、それに応じて軽やかな足取りのマージェリーが霧の中から登場してくる。冒頭の語り の信頼性の曖昧さ、曖昧な時の隔たりなどと相俟って、この霧が、K. Brady のいうロマンスのベールとして機能していることも間違いではあるまい⁸。

But though nothing in the vale could be seen from higher ground, notes of differing kinds gave pretty clear indications that bustling life was going on there. This audible presence and visual absence of an active scene had a peculiar effect above the fog level. Nature had laid a white hand over the creatures ensconced within the vale, as a hand might be laid over a nest of chirping birds.

The noises that ascended through the pallid coverlid were perturbed lowings, mingled with human voices in sharps and flats, and the bark of a dog. These, followed by the slamming of a gate, explained as well as eyesight could have done, to any inhabitant of the district, that Dairyman Tucker's under-milker was driving the cows from the meads into the stalls. When a rougher accent joined in the vociferations of man and beast, it would have been realized that the dairy-farmer himself had come out to meet the cows, pail in hand, and white pinafore on; and when, moreover, some women's voices joined in the chorus, that the cows were stalled and proceedings about to commence.

A hush followed, the atmosphere being so stagnant that the milk could be heard buzzing into the pails, together with occasional words of the milkmaids and men.

'Don't ye bide about long upon the road, Margery. You can be back again by skimming-time.'

The rough voice of Dairyman Tucker was the vehicle of this remark. The bar-ton-gate slammed again, and in two or three minutes a something became visible, rising out of the fog in that quarter.

The shape revealed itself as that of a woman having a young and agile gait. The colours and other details of her dress were then disclosed—a bright pink cotton frock (because winter was over); a small woollen shawl of shepherd's plaid (because summer was not come); a white handkerchief tied over her

⁸ *The Short Stories of Thomas Hardy* (London: Macmillan, 1982), 166-69.

head-gear, because it was so foggy, so damp, and so early; and a straw bonnet and ribbons peeping from under the handkerchief, because it was likely to be a sunny May day. (299-300)

「視覚」から「聴覚」へ、そしてまた「聴覚」から「視覚」への転換によって、われわれ読者は、想像力による「視覚」のイメージの世界へと誘われてゆく。そのあたりの転換の妙は、ハーディの小説の技巧が映画的な手法であるとの指摘にも合致している。音や匂い、肌触りまでも交えた文章は、立体的ともいえる豊かなイメージをわれわれの脳裏に作り出しているのである。

海のように広がる霧の表面に見え隠れしながら牧草地を抜け、祖母の家にバターを届ける用事を済ますべく訪ねて行ったマージェリーは、帰りには近道とばかりに、まだ借り手がついていないと思われる古い貴族の屋敷の敷地を横切ること考える。

The public road home from this point was easy but devious. By far the nearest way was by getting over a fence, and crossing the private grounds of a picturesque old country-house, whose chimneys were just visible through the trees. As the house had been shut up for many months, the girl decided to take the straight cut. She pushed her way through the laurel bushes, sheltering her bonnet with the shawl as an additional safeguard, scrambled over an inner boundary, went along through more shrubberies, and stood ready to emerge upon the open lawn. Before doing so she looked around in the wary manner of a poacher. It was not the first time that she had broken fence in her life; but somehow, and all of a sudden, she had felt herself too near womanhood to indulge in such practices with freedom. However, she moved forth, and the house-front stared her in the face, at this higher level unobscured by fog. (301-02)

ここに登場する「絵のように美しく、古いカントリー・ハウス」(a picturesque old country-house)が、ロマン主義でいうところの「ピクチャレスク」(picturesque)の概念に合致する建物であるかどうかは別にしても、言葉の問題として、「ピクチャレスク」と、それに続く「古い」という言葉は、視覚的で絵画的なイメージを生み出しているばかりでなく、ロマン主義に関わる基本的なイメージをかき立てるものに他ならないだろう。そればかりでなく、本来入ってはならない

ところに侵入するというマージェリーの行為は、霧が作り出す一種の迷路の要素、禁忌の扉や秘密の通路を連想させる垣根の存在とともに、ゴシック・ロマンスに通ずる象徴的な絵画的イメージをも作り出している。マージェリーが関わり合う謎の男爵が、彼女の目には「謎めいたロマンスの人物」(this mysterious personage of romance, 317)と映っているのもあながち筋違いではないのである。

マージェリーが屋敷の敷地に侵入するという行為は、既にこの物語に底流として存在している、既成の階級社会と階級意識に対する攪乱行為の暗示でもある。物語のタイトルにある「冒険」(adventure)は、まさにここに始まるといってもよい。マージェリーは、既存の自分の世界、乳搾り娘であるという農民の世界から飛び出し、生け垣で仕切られた貴族の世界へと入りこんでゆくのである。彼女が向かう小高い丘の上にある四阿「一年中」(all-the-year-round, 302)は、トポロジー的な意味として、謎の男爵の身分の高さであるが、無邪気なマージェリーはその高さに遠慮なく上がってしまう。この四阿「一年中」は、季節や天候に応じて風を避けて四つある区画のどこにでも坐って周囲の眺望を楽しむことができる構造になっており⁹、その構造自体も、マージェリーと男爵の身分の違いを解消させる意味合いを持っている。そして、一息つきながら、男爵の存在に気づいて仕切りの壁をついのぞいてしまう行為も、この屋敷の敷地に入りこんできた行為と同様に、男爵の属する世界、貴族の世界に侵入する行為に他ならない。

The milkmaid's trackless course led her up the hill and past this erection. At ease as to being watched and scolded as an intruder, her mind flew to other matters; till, at the moment when she was not a yard from the shelter, she heard a foot or feet scraping on the gravel behind it. Some one was in the all-the-year-round, apparently occupying the seat on the other side; as was proved when, on turning, she saw an elbow, a man's elbow, projecting over the edge.

Now the young woman did not much like the idea of going down the hill under the eyes of this person, which she would have to do if she went on, for as an intruder she was liable to be called back and questioned upon her business there. Accordingly she crept softly up and sat in the seat behind, intending to remain

⁹ 'In the present case it consisted of four walls radiating from a centre like the arms of a turnstile, with seats in each angle, so that whencesoever the wind came, it was always possible to find a screened corner from which to observe the landscape.', 302.

there until her companion should leave.

This he by no means seemed in a hurry to do. What could possibly have brought him there, what could detain him there, at six o'clock on a morning of mist when there was nothing to be seen or enjoyed of the vale beneath, puzzled her not a little. But he remained quite still, and Margery grew impatient. She discerned the track of his feet in the dewy grass, forming a line from the house steps, which announced that he was an inhabitant and not a chance passer-by. At last she peeped round. (302-03)

マージェリーが見た人物は、黒い口ひげをたくわえた立派な体つきをした異国風の紳士である。

A fine-framed dark-mustachioed gentleman, in dressing-gown and slippers, was sitting there in the damp without a hat on. With one hand he was tightly grasping his forehead, the other hung over his knee. The attitude bespoke with sufficient clearness a mental condition of anguish. He was quite a different being from any of the men to whom her eyes were accustomed. She had never seen mustachios before, for they were not worn by civilians in Lower Wessex at this date. His hands and his face were white—to her view deadly white—and he heeded nothing outside his own existence. There he remained as motionless as the bushes around him; indeed, he scarcely seemed to breathe. (303)

「黒い口ひげ」(dark-mustachioed)をたくわえた「黒髪の高背の男」(a tall dark man, 304), この謎めいた男爵が、ロマンスに登場する伝統的な人物造形のイメージに沿っているのはいうまでもないが、「苦悩」(trouble, 304)を秘め近代人の「憂鬱」(gloom, 304)を帯びた人物として描かれているところに、クレアや短編「西部巡回裁判の途上で」(‘On the Western Circuit’)に登場する若い弁護士 Charles Bradford Ray などのように、都会に倦み田舎に新鮮な驚きを見出す人物たちと通ずるものがあるといえるだろう。夜も眠れず苦悩のさなかにいた男爵は、偶然に出会ったマージェリーを「自然そのものの姿」(Nature’s own image, 305)と受け止めるばかりでなく、彼女の出現によって苦悩をひととき忘れ、自殺を思いとどまる。さらにその偶然に重なるように、届いた郵便によって男爵は危機的な状況を脱したことを知り、彼女を命の恩人と見なすようになるのである。

III

マージェリーの侵入と四阿での男爵との出会いは、身分の混沌を引き起こすこととなる。男爵にとって命の恩人となってしまったマージェリーに、男爵はそのお礼として彼女の願いを聞くために彼女と会うことになるが、出会った時にふたりの間にある「踏み越し段」(stile, 312)は、身分の違い、住んでいる世界の違いを示すものでありながらも、その「踏み越し段」をマージェリーは「ルビコン川」(Rubicon)を越えるごとくに越えてしまう。

Margery showed some hesitation before crossing the stile: it was a Rubicon in more ways than one. But the curious reverence which was stealing over her for all that this stranger said and did was too much for prudence. She crossed the stile. (314)

謎の男爵に命の恩人と見なされ、そのお返しとして舞踏会に連れて行ってもらう乳搾り娘のマージェリーは、そのための用意として、舞踏会で踊る当時最新の流行であったポルカの踊りを練習すべく、何度か男爵と森の中で待ち合わせることになる。この森の中での待ち合わせは、『チャタレー夫人の恋人』(*Lady Chatterley's Lover*)における森が持つ意味と同じ意味を持っていると見なしてよからう¹⁰。村や町から離れた密やかな閉じられた空間である森は、秩序や因襲の世界から隔離した世界となり、その世界の中では、ふたりを隔てていた貴族と農民の区別は消え去ってしまうのである。

舞踏会の当日となって、空洞のある木に案内されたマージェリーは、農民の服から、男爵が用意してくれた舞踏会用のドレスに着替える。ここまでに、マージェリーの冒険にあのシンデレラのおとぎ話のイメージが重ねられているとしても、華やかなふんわりとしたドレスに着替えたために、木の空洞から出られなくなったマージェリーには、もとの農民の身分や境遇にはもはや満足できなくなる心理が暗示されているとってよからう。男爵の助けを借り、穴を大きく崩してもらってやっと出ることができるマージェリーは、恋人で婚約者のジェイムズにはもはや結婚相手として満足はできなくなるのである。

Margery glanced at herself in the mirror, or at as much as she could see of herself: the image presented was superb. Then she hastily rolled up her old

¹⁰ 川崎寿彦『森のイングランド』(平凡社, 1987年), 第7章参照。

dress, put it in the box, and thrust the latter on a ledge as high as she could reach. Standing on tiptoe, she waved the handkerchief through the upper aperture, and bent to the rift to go out.

But what a trouble stared her in the face. The dress was so airy, so fantastical, and so extensive, that to get out in her new clothes by the rift which had admitted her in her old ones was an impossibility. She heard the Baron’s steps crackling over the dead sticks and leaves.

‘O, sir!’ she began in despair.

‘What—can’t you dress yourself?’ he inquired from the back of the trunk.

‘Yes; but I can’t get out of this dreadful tree!’

He came round to the opening, stooped, and looked in. ‘It is obvious that you cannot,’ he said, taking in her compass at a glance; and adding to himself; ‘Charming! who would have thought that clothes could do so much!—Wait a minute, my little maid: I have it!’ he said more loudly.

With all his might he kicked at the sides of the rift, and by that means broke away several pieces of the rotten touchwood. But, being thinly armed about the feet, he abandoned that process, and went for a fallen branch which lay near. By using the large end as a lever, he tore away pieces of the wooden shell which enshrouded Margery and all her loveliness, till the aperture was large enough for her to pass without tearing her dress. She breathed her relief: the silly girl had begun to fear that she would not get to the ball after all. (320)

男爵の配慮で、マージェリーは、まさにシンデレラの如くお姫様、貴婦人になって舞踏会に男爵が用意した馬車に乗って出掛けてゆく。馬車を操る御者が言葉の通じない異国人というのも、シンデレラの物語に沿っているといえる。

森の中、暗闇を縫って進む馬車、浮かび上がる貴族の館、華やかな舞踏会、そうしたものがマージェリーをそれまでの乳搾り娘の日常から陶醉の別世界へといざなってゆく。舞踏会では、男爵はマージェリーとともに名前を変えて参加し楽しむが、名前を変えることがまた身分を隠蔽するものともなっている。社交界で知られている男爵は、名前を変えることで自分の正体をごまかし、ひとときを過ごすのであるが、乳搾り娘のマージェリーにとっては、まさに農民である現実の自分とその身分の隠蔽でしかない。シンデレラのごとく、美しいドレスを装い、名前を変えることによって、彼女は変身を遂げ、別の人格となるのである。しかも、貴種流離譚のような変身では決してなく、またシンデレ

ラのようにプリンセスになるわけでもない、現実には農民階級の乳搾り娘ではない娘が、装うものによって、名前を変えることによって、ほんのひととき貴婦人の如くに変身するという、階級社会、階級意識を背景に置いたものに他ならないのである。

IV

マージェリーは、物語の中で、謎の男爵との関わりのことを回想して次のように述べている。

Margery always declared that there seemed to be some power in the stranger that was more than human, something magical and compulsory, when he seized her and gently trotted her round. But lingering emotions may have led her memory to play pranks with the scene, and her vivid imagination at that youthful age must be taken into account in believing her. However, there is no doubt that the stranger, whoever he might be, and whatever his powers, taught her the elements of modern dancing at a certain interview by moonlight at the top of her father's garden, as was proved by her possession of knowledge on the subject that could have been acquired in no other way. (314)

マージェリーとの結婚を最終的には果たすジェイムズ、ジムも、当時のことを回想して次のように述べている。

A question often put to Jim in after times was why it had not occurred to him at once that the Baron's liberal conduct must have been dictated by something more personal than sudden spontaneous generosity to him, a stranger. To which Jim always answered that, admitting the existence of such generosity, there had appeared nothing remarkable in the Baron selecting himself as its object. The Baron had told him that he took an interest in him; and self-esteem, even with the most modest, is usually sufficient to over-ride any little difficulty that might occur to an outsider in accounting for a preference. He moreover considered that foreign noblemen, rich and eccentric, might have habits of acting which were quite at variance with those of their English compeers. (339)

この作品において特徴的ともいえる、ドキュメンタリー風の当事者の証言を交えた語りは、この物語がいかにも事実であったという印象を表面的に作り出している。大枠の物語の語り手は、マージェリーやジェイムズたちに、過去の当時の心境と今の心境を語らせることによって、この物語の信憑性を作り出そうとしているのである。いかに写実的なもので、それがたとえ写真的ともいえるリアリズムであろうとも、語り手の言説を通してなされる限りは、物語の信憑性は語り手に対する信頼性に収斂されてしまうであろう。登場人物たち、物語の当事者たちに語らせるということは、それは、この物語が、冒頭での「私の信頼すべき人物」(my authority, 299)による「証言」(testimony, 299)に基づいたものという設定に沿ったものでもあるともいえるが、主人公たちの回想による証言を物語に織り込むという手法は、リアリズムの問題にも関わりつつ時間の遠近法を取り入れるということにもなり、それが視点の複数化、多層化にも及んでいると考えてよからう。

伝統的な全知の語り手を示した物語の冒頭部分は、物語の信頼性を「土地測量士」の「証言」に依拠させている。ハーディがこの作品を発表した頃の時代を俯瞰すれば、リアリズムへの関心が高まり、ハーディよりも少し上の世代の作家であるジョージ・エリオット(George Eliot)などは、『アダム・ベード』(*Adam Bede*)において、鏡を比喻としてのリアリズムを宣言している。エリオットの説くリアリズムでは、ペン先につけたインクで、鏡のように、物語のある時点での主人公の姿を映し出すということであるが¹¹、物語の語り手は、常に語られる登場人物と常に一定の距離を保っているといつてよい。われわれ読者は、鏡に映し出される、あるいは魔術師の水晶玉に映し出される、あるいはまた映画のスクリーンに映し出される映像を見るように物語を追うのであるが、エリオットの場合には、サイレント映画の饒舌な辯士のように、語り手による登場人物の内面の解説をも受けるのである。

ハーディは、前述したように、写真的なリアリズムよりも違ったものを求めている。語られる「物語」は、語るに足る異様なものを含んでいなければならないとして、耳を傾ける者、読む者にそれを強調してゆくのである。この物語が、多分に扇情小説の要素を含んでいても、マージェリーと謎めいた異国の男

¹¹ Cf., ‘With a single drop of ink for a mirror, the Egyptian sorcerer undertakes to reveal to any chance comer far-reaching visions of the past. This is what I undertake to do for you, reader. With this drop of ink at the end of my pen, I will show you the roomy workshop of Mr. Jonathan Burge, carpenter and builder, in the village of Hayslope, as it appeared on the eighteenth of June, in the year of our Lord 1799.’, Chap. 1.

爵，そして，マージェリーと婚約者の結婚成就を巡ってのいささか策略めいた裏工作など，聞く者の，読む者の好奇心をくすぐってやまない小気味よいテンポで進む物語は，聞く者，読む者の内面に入り込んで共時的な物語として息づくのである。冒頭で示された，伝統的な古風な物語の方法に沿って，全知の語り手を提示しながらも，その全知であることに対して譲歩を加え，信頼すべき証言は，今は亡き人のものであると断りがなされている。だが，まるで語り手に耳を傾けるような状況設定に置かれたわれわれ読み手は，その古風な語り方法故に，その過去の物語をまるで子供のように内在化させるのである。それが，「昔物語り」の魔法であって，エリオットが示したような，一定の距離を置いた写真的なりアリズムでは成し得ないアリズムを可能にしているのである。ハーディ以降の，20世紀の多くの小説家たちが試みた方法が，ある意味ではここで先駆的に試みられているといってもよからう。

※本研究は，科研費（22520248）の助成を受けた成果の一部である。

参考文献：

- Brady, Kristin. *Short Stories of Thomas Hardy*. London: Macmillan, 1982.
- Eliot, George. *Adam Bede*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1981.
- Hardy, Florence E. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. London and Basingstoke: Macmillan, 1975.
- Hardy, Thomas. Wessex Edition, *A Changed Man*. London: Macmillan, 1912; rpt., AMS Press, 1984.
- . Wessex Edition, *Life's Little Ironies*. London: Macmillan, 1912; rpt., AMS Press, 1984.
- . The New Wessex Edition, *Tess of the d'Urbervilles*. London: Macmillan London Ltd., 1977.
- . The New Wessex Edition, *The Woodlanders*. London: Macmillan Ltd., 1975.
- Orel, Harold. ed. *Thomas Hardy's Personal Writings*. London: Macmillan, 1967.
- Pinion, F. B. *Thomas Hardy: His Life and Friends*. London: Macmillan, 1992.