

‘A Changed Man’の語り手と物語の技巧

宮崎 隆義

The Narrator and the Narrative Technique of ‘A Changed Man’

MIYAZAKI Takayoshi

Abstract

‘A Changed Man’ (1913) by Thomas Hardy (1840-1928) is an interesting short story in terms of narrative techniques. A supposed omniscient narrator who illogically avoids the responsibility of telling the whole truth throughout the story by asserting that ‘the man in the oriel’ solely gives all the facts tells this story. As a handy-capped man who cannot go out without a wheelchair, this man gets familiarized with the episodes prevalent in the small town in a very limited way through the talk with his friends. Through the eyes of ‘the man in the oriel’ as a point-of-view person, we readers ‘see’ the places whereon the drama between Laura and Captain Maumbry is played. With the fragmented information given by the omniscient narrator along with ‘the man in the oriel’ who naturally enough

acquires the information about Laura and Captain Maumbry from his friends, we are supposed to get together the fragments of information and reconstruct the whole aspect of the drama. This unique method seems to approach in a sense the modernity method in the twentieth century fiction.

Along with this uniqueness of narrative, the sensationalistic climax in the story leads us readers to the ambivalence of 'changed' in the title 'A Changed Man'; that is, 'a changed man' could be 'a man who has changed,' or 'a man who has been changed,' or even 'a man who has changed others.' This ambiguity seems to deepen and widen the construing of this story.

These techniques may be anticipating some aspect of the modernity novel in the 20th century. In this paper some aspects of modernity in 'A Changed Man' are discussed in relation with the narrative techniques.

I

A Changed Man and Other Tales (1913)に収められ、短篇集のタイトルにも名前が出てくる'A Changed Man'という作品には、かなり限定された視点的人物が登場する。身体が不自由なため外出することが限られ、もしも外出する場合には車椅子を必要とするという人物なのであるが、その人物が物語の語りと視点を担う存在として設定されているのである。その上、物語の情報の信憑性を担うにしても、この人物がすべての情報を得ているわけではなく、物語の主人公たちとたまたま親しい関係となったがために、主人公たちの身の上を他の人たちよりもよく知り得たというにすぎない。その人物を介在させて、さらに大枠の語りとしていわゆる全知の語り手を配したこの作品に、Thomas Hardy はどのような試みを忍ばせていたのであろうか。

II

いわゆる伝統的な物語の常套手段として、全知の語り手を大枠の語り手として置きながら、ハーディは、その中でさらに具体的な視点的な人物を登場させている。しかも大枠の語り手がすべてを知っているというわけでもなく、情報源としてその人物を配することによって、物語の信憑性に対する責任というものも曖昧にして回避にしているのである。

作品の冒頭で、視点を担うこの人物は次のように紹介される。

The person who, next to the actors themselves, chanced to know most of their story, lived just below ‘Top o’ Town’ (as the spot was called) in an old substantially-built house, distinguished among its neighbours by having an oriel window on the first floor, whence could be obtained a raking view of the High Street, west and east, the former including Laura's dwelling, the end of the Town Avenue hard by (in which were played the odd pranks hereafter to be mentioned), the Port-Bredy road rising westwards, and the turning that led to the cavalry barracks where the Captain was quartered. Looking eastward down the town from the same favoured gazebo, the long perspective of houses declined and dwindled till they merged in the highway across the moor. The white riband of road disappeared over Grey's Bridge a quarter of a mile off, to plunge into innumerable rustic windings, shy shades, and solitary undulations up hill and down dale for one hundred and twenty miles till it exhibited itself at Hyde Park Corner as a smooth bland surface in touch with a busy and fashionable world. (3)¹

この人物は、この物語の中心的人物であるローラ(Laura)とモンブリ大尉(Captain Maumbry)の「生涯のほとんど」(most of their story)を知る人物ではあるけれども、かといってすべてを知っているわけではない。伝統的な物語に見られたような、生い立ちから亡くなるまでの生涯を全て描くというのではなく、主人公たちの人生の一部、断面を描いて、断片の集積をしようとするのである。短編という形式上、そこから生じる制約は当たり前ではあるが、ハーディの他の長編小説(それも多分に断面的で断片的な傾向が強いが)に比べて、その様相はくっきりとしているといつてよいだろう。ローラが物語の後半に駆け落ちを企てた相手、ヴァニコック(Vannicock)がその後どうなったかについても、大枠の物語の語り手は、この人物には知る由もなかったと、物語の最後のところで断り書きを添えているのである。

What domestic issues supervened in Vannicock's further story the man in the oriel never knew; but Mrs. Maumbry lived and died a widow. (23)

¹ テキストは *A Changed Man and Other Tales* (New York: AMS Press, 1984)を使用。引用はすべてこの版による。

ハーディは、小説創作の経歴上ほぼ一貫して伝統的な全知の語り手を設定し、物語の中心人物の生き様についていわばコメントを加える立場を貫いているといってもよい。これはハーディ自身にとってのみならず、19世紀の小説に至るいわば伝統的な物語の技法でもある。こうした全知の語り手の例は、たとえば、ジョージ・エリオット(George Eliot, 1819-1880)の『アダム・ビード』(*Adam Bede*, 1859)をあげることができよう。そこでは、作品の冒頭において、エリオットはリアリズムを宣言しつつ、リアリズムのイメージを「鏡」(mirror)のイメージを使い、ペン先についたインクで登場人物の世界を映し出すと述べている。

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. (*Adam Bede*, Book1, Chap.1)

エリオットは、リアリズムのイメージを上掲の引用のように「鏡」のイメージで表しているが、そこに当然のように前提とされているのは視線、つまりは視覚である。それを具体的に示すかのように、われわれ読者は、語り手によって1799年の「ヘイスローブ村」(the village of Hayslope)にある「ジョナサン・バージ」(Jonathan Burge)の仕事場を「見せられる」のである。「これから読者の皆さんにお見せしましょう」(I will show you)という語り手である「私」(I)が、「お見せする」(show)というとき、それは、読者の視覚を、視線を意識しながら、物語の場面に誘うことを意味している。われわれ読者は、語り手に誘われ、あたかもわれわれ自身の目で見ることごとく、物語の現場を見ることになる。その意味で、エリオットが引き合いに出した「鏡」のイメージは有効であるといっていよう。

ハーディの「変わりてはた男」('A Changed Man')でも、われわれ読者は、この人物がいる「張出し窓」(oriel window)から、あたかもその人物の目が向く方向を見るように仕向けられている。この視線の誘いによって、われわれは、物語の主人公となる「大尉」(Captain)と「ローラ」(Laura)が住んでいた場所の地理的な位置関係を把握することとなる。同時に、田舎にあるこの町の概観と首都ロンドンとの位置関係、そして、その田舎と都会という関係が主人公たちの

幻想と現実の関係性に絡み、ローラとモンブリ大尉との関係にも反映されていることが暗示されているのである。

この人物は、身体の不自由な人物で、一日の大半をこの張出し窓のところに座って過ごしている。

The burgher who lived in the house with the oriel window sat during a great many hours of the day in that projection, for he was an invalid, and time hung heavily on his hands unless he maintained a constant interest in proceedings without. Not more than a week after the arrival of the Hussars his ears were assailed by the shout of one schoolboy to another in the street below. (4)

身体が不自由であるために、彼が自ら移動して見聞きすることはない。彼にもたらされる情報は、ほとんどすべて彼の知人たちがもたらすものである。従って、その情報は当然のごとく断片的なものにならざるを得ない。そのことは、彼がこの場所にいながら耳にする人々の会話でも同様であることがわかる。

Not more than a week after the arrival of the Hussars his ears were assailed by the shout of one schoolboy to another in the street below.

‘Have ’ee heard this about the Hussars? They are haunted! Yes—a ghost troubles ’em; he has followed ’em about the world for years.’

A haunted regiment: that was a new idea for either invalid or stalwart. The listener in the oriel came to the conclusion that there were some lively characters among the —th Hussars.

He made Captain Maumbry’s acquaintance in an informal manner at an afternoon tea to which he went in a wheeled chair—one of the very rare outings that the state of his health permitted. Maumbry showed himself to be a handsome man of twenty-eight or thirty, with an attractive hint of wickedness in his manner that was sure to make him adorable with good young women. The large dark eyes that lit his pale face expressed this wickedness strongly, though such was the adaptability of their rays that one could think they might have expressed sadness or seriousness just as readily, if he had had a mind for such.

An old and deaf lady who was present asked Captain Maumbry bluntly: ‘What’s this we hear about you? They say your regiment is haunted.’

The Captain’s face assumed an aspect of grave, even sad, concern. ‘Yes,’ he

replied, 'it is too true.'

Some younger ladies smiled till they saw how serious he looked, when they looked serious likewise.

'Really?'

'Yes. We naturally don't wish to say much about it.'

'No, no; of course not. But—how haunted?'

'Well; the—*thing*, as I'll call it, follows us. In country quarters or town, abroad or at home, it's just the same.'

'How do you account for it?'

'H'm.' Maumbry lowered his voice. 'Some crime committed by certain of our regiment in past years, we suppose.'

'Dear me . . . How very horrid, and singular!'

'But, as I said, we don't speak of it much.'

'No . . . no.'

When the Hussar was gone, a young lady, disclosing a long-suppressed interest, asked if the ghost had been seen by any of the town. (4-5)

学校帰りの子どもたちのおしゃべりが、窓の下の路上からこの人物の耳に届くが、「聞き手」(the listener)であるこの人物は、その話からの推測として、駐屯している軽騎兵連隊の中に威勢のいい人間が幾人かいるのだらうと、子どもたちが話題にしている幽霊とは別のこととして考える。もたらされた情報が、子どもたちからのものであるということ、たまたま通りがかった子どもたちのおしゃべりからこの人物が聞くことができたのはごく一部であるということから、情報は断片化され、その断片化された情報を組み合わせ、大人の聞き手であるこの人物は、子どもたちの考えていることとは別のことを考えるのである。

こうした断片的な情報の集積は、「羊飼いが見たもの」('What the Shepherd Saw,' 1881)においても、非常に効果的に使われており²、一次的に情報を得た人物あるいは人物たちが子どもであるということから、推定される子どもの理解度の範囲と情報に関わる実際との隔差、子どもよりも経験と知識が広く、認識

² 拙論参照、「視線と語りの方法：トマス・ハーディの「羊飼いが見たもの」『イギリス文学のランドマーク—大塚茂行教授喜寿記念論文集一』(大阪：大阪教育図書、2011年11月)。

の範囲が広いはずの大人が間接的に想像する実際との隔差、そして認識の正確さの違いというものが、この場面に暗示されているといってもよいだろう。そして、このことは、この物語自体が孕んでいる信頼性にも関わっているのである。物語冒頭の大枠の語り手と、物語の情報の提供者であるという「出窓の人物」(the man in the oriel, 7)との関係が、これまでわれわれが「物語」を虚構と知りつつも「真実」と思い込み、エリオットの言うように「鏡」でわれわれの人生や生活が忠実に描かれ再現されていると見なしているように、われわれ読者と「物語」の語り手との関係にも及んでゆくのである。

「出窓の人物」は、車椅子で出かけていった茶会で偶然モンブリ大尉と知り合い、その場の談話の中でも子どもたちが噂していた幽霊の話を目にする。その話を持ち出す人物が「老齢の耳の悪い貴婦人」(An old and deaf lady)であることは、また、その情報が断片的な噂であることを暗示している。認識力の乏しい子どもたちと同様に、老齢という事実、そして「耳が遠い」という事実がある故に、この貴婦人から伝えられる情報やうわさ話が不確かなものであろうと推測せざるを得ない、あるいはそのように前提しているのである。従って、われわれ読者は、巧みに、より確かな情報を求めようという心理に誘導させられるのだといつてもよい。それがまた、後述するが、ハーディが考え目論んでいる「アート」(art)としての「物語り」の巧みさなのであろう。

その上、茶会の性質上社交が主であり、実のない、根拠もない話で盛り上がるのはある程度想定されていることであり、茶会に参加しているこの人物も老貴婦人も、さらには若い貴婦人たちも暗黙のうちにそのことは了解し合っているといてもよかろう。だれも噂話の真偽を気にはしておらず、確たる根拠なども必要とはしていないのである。こうした挿話めいたものを挟むことによって、この物語自体が確たる証拠や根拠に基づいたものではないことを示しているといつてもよい。あくまで伝聞と伝承の物語であることに帰結するのである。それは、ある意味で、エリオットが鏡のイメージで示した写真的なリアリズムに対する疑念であり否定することでもある。

その点で、全くの虚構の小説でしかない『アダム・ビード』を、「鏡」のイメージを引き合いに出してリアリズムの宣言をしたエリオットは、一種の自己矛盾を引き起こしているといつてもよい。全知の語り手を通して語られる物語に親しみ、語りを通して写真的なイメージを脳裏に思い浮かべてきたわれわれ読者は、語られるものを信頼しつつ、語られる物語を擬似的に真実の事実と受け止めている。それが、小説という言語芸術が持つ普遍化の機能に貢献しているとしても、ハーディは恐らくそこに安住してはられないのである。

ハーディは、芸術についてのメモ書きとして、リアリズムを否定している。

“July 24. Mary Jeune delighted with the verses: says Miss Rehan’s hand shook so much when she read them that she seemed scarcely able to follow the lines.”

“August 5. Reflections on Art. Art is a changing of the actual proportions and order of things, so as to bring out more forcibly than might otherwise be done that feature in them which appeals most strongly to the idiosyncrasy of the artist. The changing, or distortion, may be of two kinds: (1) The kind which increases the sense of vraisemblance: (2) That which diminishes it. (1) is high art: (2) is low art.

“High art may choose to depict evil as well as good, without losing its quality. Its choice of evil, however, must be limited by the sense of worthiness.” A continuation of the same note was made a little later, and can be given here:

“Art is a disproportioning—(i.e., distorting, throwing out of proportion)—of realities, to show more clearly the features that matter in those realities, which, if merely copied or reported inventorially, might possibly be observed, but would more probably be overlooked. Hence ‘realism’ is not Art.”³

ハーディにとって、物語は、結婚式の宴にやって来た客人を引き止めるに値する異様な内容を持ったものでなくてはならない⁴。小説が言語による虚構である以上、そこにエリオットが宣言したような写真的なリアリズムを求めることには、はじめから自己矛盾を内包していることになる。小説、つまり言語による芸術は、言葉という虚を媒介として真を暗示すること、つまりは、後に T. S. Eliot (1888-1965) が引き合いに出した「客観的相関物」(objective correlative)を提

³ Florence Emily Hardy, *The Life of Thomas Hardy 1840-1928* (London and Basingstoke: Macmillan, 1983), 229.

⁴ Cf. “February 23. A story must be exceptional enough to justify its telling. We tale-tellers are all Ancient Mariners, and none of us is warranted in stopping Wedding Guests (in other words, the hurrying public) unless he has something more unusual to relate than the ordinary experience of every average man and woman. / “The whole secret of fiction and the drama—in the constructional part—lies in the adjustment of things unusual to things eternal and universal. The writer who knows exactly how exceptional, and how non-exceptional, his events should be made, possesses the key to the art.”, F. E. Hardy, 252.

示すことに通じているといってもよいだろう。ハーディや、上掲のメモで、「ゆがめること」(disproportioning)と述べている概念は、たとえば、先に示した子どもたちがおしゃべりとして話題にしていた幽霊の話、茶会で社交の話題にしていた幽霊のうわさ話は、事実をねじ曲げたものの例として考えることが出来る。それゆえ、T. S. エリオットが「断片」(fragments)にこだわって『荒地』(*The Waste Land*, 1922)で象徴的なイメージの構築に成功したように、ハーディもまた断片的な情報の操作と集積によって、ありきたりの物語に飽きている読者の足を止めようとしているのである。その操作が、「迫真性」(vraisemblance)を生み出すための変更や捻じ曲げであるともいえる。

III

モンブリ大尉が率いる騎兵連隊は、その華麗で粋な制服姿で、駐屯する先々の町や村で土地の娘たちの心を奪う。この物語には、簡単にいえば、ハーディお好みの、というよりは、ハーディの中に潜在的にある階級差や都会と田舎のそれぞれの一方的な幻想といった、ほかのハーディの作品とも通ずるものが根底に流れている。格好いい兵隊に惹かれた娘は、身分の違いやお互いの幻想に囚われながらも恋愛と結婚の問題に苦しみ、やがて女のほうが男に捨てられるという、各地に見られた悲劇がこの物語にも基底として流れているのである。茶会で話題になった幽霊の出没の噂は、この駐留の連隊がもたらしたものであって、その幽霊話の背後には、兵隊たちとこの町の娘たちとの密かな逢引きが隠れており、それがとかく悲劇的な様相を帯びるというものである。

This playing at ghosts was the most innocent of the amusements indulged in by the choice young spirits who inhabited the lichened, red-brick building at the top of the town bearing ‘W.D.’ and a broad arrow on its quoins. Far more serious escapades—levities relating to love, wine, cards, betting—were talked of, with no doubt more or less of exaggeration. That the Hussars, Captain Maumbry included, were the cause of bitter tears to several young women of the town and country is unquestionably true, despite the fact that the gaieties of the young men wore a more staring colour in this old-fashioned place than they would have done in a large and modern city. (6)

何人かの若い娘たちはモンブリ大尉に惹かれ憧れるが、そうした若い娘たち

の嫉妬心を煽りつつ、勝ち誇ったようにローラはモンブリ大尉を捉え、結婚へと進む。ローラに、他の長編小説にも見られる衝動的で虚栄心の強い女、たとえば、『遙か狂乱の群れを離れて』(*Far from the Madding Crowd*, 1874)のバスシバ(*Bathsheba*)の姿を重ねることもできるが、ハーディ特有のパターン、都会からやってきた男が片田舎の美しい村娘に心惹かれ、都会と田舎の幻想に囚われながら恋愛から結婚へと突き進んでいくパターンに、男と女のつながりの不思議な様相を考えずにはおれないのである⁵。

ローラにとってモンブリ大尉は、まさに獲物、勝利の賜である。自分の虚栄心を、自らによっても、他人の激しい妬みによっても、くすぐり満たしてくれる格好の男なのであり、彼の考え方や内面の傾向などは全く彼女には関係ないといってもよい。

Captain Maumbry was a typical prize; one whom all surrounding maidens had coveted, ached for, angled for, wept for, had by her judicious management become subdued to her purpose; and in addition to the pleasure of marrying the man she loved, Laura had the joy of feeling herself hated by the mothers of all the marriageable girls of the neighbourhood. (7)

ローラは、物心ついて以来、自分の恋愛の対象、結婚の対象は軍人のみであり、軍人以外の男など目を掛けるに値しないものである。そこには、外見に囚われるのみで、内面を顧慮しない傾向、「グリーブ家のバーバラ」(‘*Barbara of the House of Grebe*’, 1891)に典型的に見られる外面と内面の乖離の問題が潜んでいる。

This was true, as it turned out. By natural proclivity Laura had from the first entered heart and soul into military romance as exhibited in the plots and characters of those living exponents of it who came under her notice. From her earliest young womanhood civilians, however promising, had no chance of winning her interest if the meanest warrior were within the horizon. It may be that the position of her uncle’s house (which was her home) at the corner of West Street nearest the barracks, the daily passing of the troops, the constant blowing

⁵ Cf. “... the question of matrimonial divergence, the immortal puzzle—given the man and woman, how to find a basis for their sexual relation—...” Preface to *The Woodlanders*.

of trumpet-calls a furlong from her windows, coupled with the fact that she knew nothing of the inner realities of military life, and hence idealized it, had also helped her mind's original bias for thinking men-at-arms the only ones worthy of a woman's heart. (7)

軍隊に関わっているということだけで、「理想化」(idealize)してしまうこと、つまりは幻想を抱きそれに埋没してしまうこと、それは、ローラの浅薄な内面を示しているが、表面上似た気質のモンブリ大尉と結ばれることは、ある意味当然の成り行きと言ってもよい。だが、モンブリ大尉の前に、若い説教師セインウェイ(Sainway)が現れる。この人物が、モンブリ大尉の生き方を根底から変えてしまうのである。

この物語のタイトルは、原語では‘A Changed Man’であるが、このタイトルをどう解釈するかが問題になるかもしれない。「変わり果てた男」という邦訳のタイトルも見られるが、‘a man who has changed’でよいものか、あるいは‘a man who has been changed’なのか、捉え方に違いが生ずるともいえる。こうしたタイトルの曖昧性は、おそらくハーディが意図的に仕組んだものと考えてもよい。視点的人物を子供に担わせて情報の断片性と、子供と大人の認識の違いによる誤解が生む物語として秀逸な作品‘What the Shepherd Saw’の作品名のタイトルにある定冠詞が持つ謎解きのような仕掛けのように、この作品もまた物語の策略にみちたものなのである。

軍人で華やかなモンブリ大尉と結婚したローラは、軍人の妻であることに満足しているが、当の夫が考え方を変えてセインウェイと同じ牧師の道を目指すと聞いて驚いて激しい言葉を彼に浴びせる。

‘There is something that I have wanted to tell you lately, dear,’ he said one morning at breakfast with hesitation. ‘Have you guessed what it is?’

She had guessed nothing.

‘That I think of retiring from the army.’

‘What!’

‘I have thought more and more of Sainway since his death, and of what he used to say to me so earnestly. And I feel certain I shall be right in obeying a call within me to give up this fighting trade and enter the Church.’

‘What—be a parson?’

‘Yes.’

‘But what should I do?’

‘Be a parson’s wife.’

‘Never!’ she affirmed.

‘But how can you help it?’

‘I’ll run away rather!’ she said vehemently;

‘No, you mustn’t,’ Maumbry replied, in the tone he used when his mind was made up. ‘You’ll get accustomed to the idea, for I am constrained to carry it out, though it is against my worldly interests. I am forced on by a Hand outside me to tread in the steps of Sainway.’

‘Jack,’ she asked, with calm pallor and round eyes; ‘do you mean to say seriously that you are arranging to be a curate instead of a soldier?’

‘I might say a curate is a soldier—of the church militant; but I don’t want to offend you with doctrine. I distinctly say, yes.’

Late one evening, a little time onward, he caught her sitting by the dim firelight in her room. She did not know he had entered; and he found her weeping. ‘What are you crying about, poor dearest?’ he said.

She started. ‘Because of what you have told me!’ The Captain grew very unhappy; but he was undeterred.

In due time the town learnt, to its intense surprise, that Captain Maumbry had retired from the —th Hussars and gone to Fountall Theological College to prepare for the ministry. (12-13)

結婚によって、軍人の妻という地位を得ながらも、夫が軍人でなくなり牧師になれば、必然的に牧師の妻にならざるを得ない。そこに、当時の女性が置かれている立場がくっきりと現れており、ローラの衝撃と失望の原因となっている。得難い獲物、「勝利品」(prize)を得たはずのローラは、結婚によって理想とする地位を得ながら、結婚によって、理想とする地位から自分がこれまで見向きもしなかった地位にすり替えられるのである。「変えられた男」もしくは「変わった男」により、彼女自身が変わらずにはいられない。ここに、「グリーブ家のバーバラ」ともつながる、外面と内面との乖離の問題を見ることができる。「グリーブ家のバーバラ」とは異なり、外面よりは内面が変わることにより、その人物に関わる人間の内面も変わってしまうのである。

それが、疫病の蔓延が大きな理由であるとはいえ夫との別居へ、そして、同じ軍人であるヴァニコックとの駆け落ちの計画へとつながってゆくが、そのあ

たりは、多分に当時の扇情小説を意識したものと考えてよかろう。ローラが書き残す置き手紙は、夫ジョン(John)に対する彼女の内面の変化の限界を示しているが、それが夫のもとに届くことはない。駆け落ちの途中、たまたま目にし通りがかった場所で、ふたりは夫が懸命に疫病にかかった人々の衣服の消毒作業を手伝う事になり、夫の高潔さを知ると同時に疫病への感染を知り、駆け落ちの企ては中止、そして夫の死を迎えることとなる。夫に対する考えがまた変わると同時に、駆け落ちの情熱、再婚の熱も冷めてしまうのである。ここに、タイトルにある‘changed’を絡めて考えれば、‘a man who has changed others’の意味の可能性も考えられるのである。

IV

「変わりてはた男」の、大枠の語り手—「全知」の語り手を担いつつも、伝え聞いた話の拠り所であるこの人物、身体が不自由で身動きがままならない男は、一貫して「出窓の男」(the man in the oriel)として登場している。多少呼び方を変えるにしても「聞き手」(the listener, 4)、「出窓の病人」(the invalid in the oriel, 11)、「見る人」(the observer, 11)として物語に提示されるのみで、名前も年齢も素性も明らかにされていない。このように固有名詞を明らかにしないことにより、ある意味で、この人物にだれでも同一化できるのである。われわれ読者は、大枠の語り手の導きによって、この人物の目と耳に寄り添わされて、この人物と情報の共有化をすることにより、その情報の断片を集積しながら、憶測の作業を行っている。うわさ話や根拠の怪しい人からの伝え話をこよなく好むわれわれ読者にとって、物語というものの本来の面白さはそこに尽きるといってもよい。そして、断片化された情報の集積を「ゆがめること」(disproportioning)によってハーディが考える‘art’というものが可能となり、それがT. S. エリオットが唱導した「客観的相關物」に近似すると考えてもよかろう。その意味で、この物語に取り入れられている動きの自由が制限された特異な視点的人物は、ハーディが物語の技法を絶えず考えていた過程でモダニズムに関わるものとして、大きな意味を持つものと思われる。

※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：

- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- 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.
- . The New Wessex Edition, *Far from the Madding Crowd*. London: Macmillan Ltd., 1974.
- . Wessex Edition, *A Group of Noble Dames*. London: Macmillan 1912; rpt., AMS Press, 1984.
- . Wessex Edition, *Life's Little Ironies*. London: Macmillan, 1912; rpt., AMS Press, 1984.
- . The New Wessex Edition, *The Woodlanders*. London: Macmillan Ltd., 1975.
- Lodge, David. *The Art of Fiction*. London: Penguin Books, 1992.