

クラリッサの閉じ込められたテキスト

久野陽一

サミュエル・リチャードソン (Samuel Richardson) の長編小説『クラリッサ』(Clarissa) の世界は、いわば「手紙の世界」とでも呼べるものであり、そこにおける現実性も全て書簡のなかにのみ見出される。イアン・ワットが18世紀の英国小説について、「小説のリアリズムは、それが提示する生活の種類にあるのではなく、それが生活を提示する方法に帰されるのである」⁽¹⁾と指摘するとき、それは当然の事ながら『クラリッサ』にも当てはまる。我々読者はそこに集められた手紙を通してのみ、すなわち、書簡体という方法を通してのみ、その現実に向かいあうことができるのである。また、『クラリッサ』において、リチャードソンは、前作『パミラ』(Pamela) において認められるような「完全に一方的な視点」⁽²⁾ではなく、複数の書き手による複眼的な多重構造を持つ往復書簡で小説を構成している。そのため、ヒロイン、クラリッサ・ハーロウ (Clarissa Harlowe) は、自分の視点からのテキストを提出するだけでなく、自らもまた他の登場人物の異なった視点から読まれるテキストとして位置付けられることになる。

では、そこで彼女は、他の登場人物によって、どのように読まれ、どのように扱われ、そして、その結果どのような最後をむかえたのであろうか。実際、『クラリッサ』の主要な局面をとり出してみると、クラリッサは彼女を取り巻く他の人々から様々な迫害を受けていることがわかる。その主なものは、ハーロウ家の人々とラヴレイス (Robert Lovelace) によるものである。彼らはそれぞれクラリッサを意味付けるためのコードを持っており、それにもとづく彼ら

自身による「読み」を彼女に押し付けようとする。そして、それに従ってしまうことは、彼女にとって、自らのテキストの生産者としての自律性を放棄し、他者による「読み」のなかに閉じ込められてしまうことを意味した。以下、この小説のなかで、彼女がいかに他者の一方的な「読み」のなかに閉じ込められ、それが彼女の死にいたって何を成立させたかを考えてみたい。

I

この「他者によって読まれるクラリッサ」という図式は、唐突にも、小説の冒頭のアンナ・ハウ (Anna Howe) の手紙によって明らかにされる。

I AM extremely concerned, my dearest friend, for the disturbances that have happened in your family. I know how it must hurt you to become the subject of the public talk; and yet upon an occasion so generally known it is impossible but that whatever relates to a young lady, whose distinguished merits have made her the public care, should engage everybody's attention. I long to have the particulars from yourself, and of the usage I am told you receive upon an accident you could not help and in which, as far as I can learn, the sufferer was the aggressor.⁽³⁾

クラリッサは、“the subject of the public talk”であり、皆が彼女の話に関心がある。そして、アンナは、同じ書簡の後半において、“Write to me therefore, my dear, the whole of your story” (40) と、自分の「親友」に対して、その家族に持ち上がった“disturbances”の顛末を物語ることを懇願する。このアンナによる第一の書簡は、次に続くクラリッサの手紙の出現の予告をしているわけである。これにクラリッサが応じて、アンナに求められた物語、“the little history you demand me” (41) を語ることによって、この『クラリッサ』という小説は開始される。

このハーロウ家に起こった“disturbances”の原因は、しかしながら、比較的単純なことである。すなわち、それは、妹クラリッサが姉アラベラ

(Arabella) から恋人ラヴレイスを奪ったからだといえる。ハーロウ家に紹介されたラヴレイスは、そもそもアラベラの恋人になるはずであった。あるいは少なくともそう彼女自身は信じていた。しかし、当のラヴレイスは、姉のほうよりも妹のほうに気を引かれてしまう。この事がハーロウ家の平静を乱し、クラリッサの言葉を使えば、“strangely discomposed” (41) という状態をもたらすことになる。こうした考えようによっては単なるスキャンダルとも受取れる事件が、なぜクラリッサを“the subject of the public talk”にし、後の悲劇の引き金になるのか理解するためには、十八世紀の英国における父権制社会およびそれが結婚制度に及ぼす影響を考える必要がある。(4)すなわちハーロウ家の背後にコンテクストとして存在する父権制的秩序が、クラリッサがラヴレイスと結びつくことによって乱されたため、彼女は家族内で窮地に立たされることになるのである。そして、これが元になって、ハーロウ家の人々による、クラリッサに対しての最初の「読み」が押し付けられる。

ハーロウ家において、クラリッサに対してなされている意味付けは、結婚に伴って家族に多額の利益をもたらすことの可能な娘というものであり、それは「クラリッサ＝金」というコードにもとづいて行われる。彼らとしては、家族に利益をもたらす保証の何ら無い放蕩者ラヴレイスと死んだ祖父の遺産を相続することになっているクラリッサが、そのまま結婚してしまう事態は、彼らのコードに反するが故に、絶対に避けなくてはならない。そのために彼らは父権制的権威をもって、娘がラヴレイスに近づくのを禁じ、金持ちで愚かなソームズ氏 (Mr Solmes) を結婚相手として無理やり押し付けることによって、彼女をハーロウ家のコードに従わせようとする。この辺の事情を彼女はアンナに次のように書き送っている。

Mr Solmes's fortunes are so great, and his proposals so very advantageous (no relation whom he values), that there will be abundant room to raise mine upon them, were the high-intended favours of my own relations to be quite out of the question. (80)

しかし、家族の目論見に反してクラリッサのソームズに対する嫌悪は決定的である。彼女にとって彼は、“Ugly creature!” (113) であり、彼との結婚は「怪物と結婚させられること」(“to be wedded to a monster”) (96) に他ならない。もし、このままクラリッサがソームズとの結婚を拒否する言動を取り続けるとすると、それはハーロウ家のコードまでもが否定されることを意味する。そこで、彼らは何とか娘を従わせようとしていくつかの戦略を講じる。

ハーロウ家の人々の取った最初の方法は、クラリッサをいわば「発話不能」の状態に陥らせることであった。つまり、クラリッサがそれ以上彼らのコードに反するテキストを生産することができなければ、結果的に彼らのコードおよびそれに伴った家族の秩序を、とりあえず、保証することができるのである。それは、まず、会話において、彼女の言葉を妨害し、遮ろうとする行為として現れる。⁽⁵⁾そして、さらに、彼女の「書き言葉」の妨害、すなわち文通の禁止へと発展する。これはアンナとの文通だけでなく、屋敷内での家族との手紙のやりとりをも禁じられたことを意味する。話合いを拒否され自室に監禁されたクラリッサは、自分の意志を手紙に託し、何とか家族に伝えようとするのだが、それもしばしば逆効果となる。例えば、父親宛の手紙は、開封されず引き裂かれて彼女につき返される。

... I wrote a few lines to my papa himself, to the same purpose; begging he would not turn me out of his house, without his blessing. But this, torn in two pieces, and unopened, was brought me up again by Betty. (252)

こうして彼らは、部屋の中にクラリッサを事実上の幽閉状態にするという物理的な閉じ込めと同時に、話し言葉や書き言葉の両方において彼女自身のテキスト生産能力を封じ込めることによって、「クラリッサ＝金」という彼らのコードにもとづいた「読み」のなかに彼女を閉じ込めてしまおうとするのである。しかし、彼らの戦略も、彼女がラヴレイスと駆け落ち同然にして屋敷から逃げ出すことによって失敗に終わる。クラリッサのハーロウ家からの脱出は、

ある意味では、彼女がテキストの生産者として新たにテキストを作り出す場所を求めてのことであるともいえるのである。

II

こうしてハーロウ家を後にしたクラリッサは、皮肉にも、ラヴレイスの手にかかって、新たな、そしてより強力な「読み」に捕らえられてしまう。ラヴレイス自身がベルフォードに“*My predominant passion is girl, not gold*” (417)と書いている様に、彼にとって彼女は「金」ではなく、「女」すなわち彼の性的対象に他ならない。つまり、彼女はラヴレイスによる「クラリッサ＝女」というコードにもとづく「読み」のなかに再び閉じ込められてしまうことになるのである。⁽⁶⁾

また、クラリッサに匹敵するほどのすぐれた手紙（テキスト）の書き方＝読み手であるラヴレイスは、ハーロウ家の人々とは違ったやり方で、より根本的に彼女のテキスト生産能力を封じ込めてしまう。W. B. ワーナーは、「ラヴレイスは皮肉な微笑みとクラリッサが今まで一度も見たことのない武器を持って登場する。クラリッサの立場は修辭的、すなわち物事は言語によって構築されるという立場であるので、ラヴレイスの彼女への対抗勢力は、彼自身による言語の細工——芸術家、パロディスト、虚構の考案者としての——から生じる」⁽⁷⁾と、彼がクラリッサより意識的な言語の使い手であることを指摘している。この策士ラヴレイスの「武器」、すなわち虚言、パロディなどの意識的な言語操作は、クラリッサの言語構造、テキスト生産のためのレトリックを混乱させ、危機に陥らせる。何故ならば、彼女のテキストを支える言葉の現実性がこのラヴレイスの言語操作によって乱されるからである。

クラリッサが非常に素朴な言語観の持ち主である事は、小説の当初から認められる。アンナに宛てた最初の手紙で彼女は、“I will recite facts only, and leave you judge of the truth of the report.” (41)と述べており、彼女が自らの言葉によって出来事の「真実」あるいは「現実」を「表象」することが可能だと信じていることが分かる。これをT. イーグルトンが、クラリッサ(そしてリチャードソン)の「表象のイデオロギー」(“ideology of representation”)、すな

わち、「『経験』は言語によってそのあらゆる生の直接性をもって伝えることができるという虚構、書くことと現実是一致しているという信念」⁽⁸⁾であると名付けている。換言すると、クラリッサのテキストの基盤は、言葉と現実、シニフィアンとシニフィエが素朴に結び付いた言語構造 (A=B) にあり、それがラヴレイスの「武器」に攻撃される、つまり彼のシニフィアンとシニフィエが必ずしも一対一対応をしない意識的言語 (A≠B) によって錯乱され、不能にされることを意味するのである。

実際、彼女の連れていかれるシンクレア夫人の住居も、このようなラヴレイス流の嘘で固められた「虚構」である事を知って読者は驚くであろう。といっても、その存在そのものが虚構だというわけではない。問題となるのは、それが「売春宿」であるという性質のほうである。それは売春宿であるがために社会の「公的」な眼から隠蔽されねばならないのだ。偽の友人の手紙によってこの隠された場所にまんまとクラリッサを連れ込むことに成功したラヴレイスは、その場所がけっして容易には発見できないことを喜々としてペルフォードに語る。

But, Belford, didst thou not mind that sly rogue Doleman's naming Dover Street for the widow's place of abode! — What dost think could be meant by that? — 'Tis impossible thou shouldst guess. So, not to puzzle thee about it — suppose the widow Sinclair's in Dover Street should be inquired after by some officious person in order to come at characters (Miss Howe is as *sly* as the devil, and as *busy* to the full); and neither such a name, nor such a house can be found in that street, nor a house to answer the description, then will not the keenest hunter in England be at a fault? (472)

そして、このシンクレア夫人の家では、売春宿であるが故に、そこで暮す女達だけでなくそこを訪れる男達も、必ずしも本名を名乗り本名で呼ばれているとは限らないのである。例えば、その宿の女将シンクレア夫人についてラヴレ

イスは次のように述べる。

Widow SINCLAIR! —didst thou not say, Lovelace? —

Ay, SINCLAIR, Jack! — Remember the name SINCLAIR, I repeat. She *has* no other. And her features being broad and full-brown, I will suppose her to be of Highland extracion; as her husband the colonel (mind that too) was a Scot, as brave as honest. (473)

このラヴレイスの意味深長な言い方のなかに、「シンクレア」(=sin+clear「罪は明らか」と言う名前の虚構性が確かに認められるであろう。そしてテキストの表面に現れる彼女のアイデンティティもまた非常に疑わしいものとなっていく。

こうした隠された場所であり、また「仮面舞踏会と芝居の場所」⁽⁹⁾でもある所にクラリッサは連れ込まれ、閉じ込められてしまったのである。そしてこの事実は、単にシンクレア夫人の売春宿にクラリッサを物理的に閉じ込めたことだけでは終わらない。その場所の虚構性を大いに利用したラヴレイスの意識的言語の使用は、意味論的なレベルにおいても彼女のシニフィアンとシニフィエの関係を崩壊させ、より根本的に彼女のテキストを支える言語構造までも封じ込める事に成功したのである。クラリッサは反語的に自らの言語観に問いかける。— “What are *words* but the *body* and *dress* of *thought*? And is not the mind indicated strongly by its outward dress?” (543) —ここにおいて彼女にとっての「言葉」とは、「肉体」＝「シニフィエ」と「思考の衣装」＝「シニフィアン」の結び付いたものに他ならず、そして彼女の「心」＝「意味」はその「衣装」を通して示さねばならない。しかし、それに対してラヴレイスは、皮肉にもそれより以前に自らを称して、“critic. . . in women's dresses” (399) であると言っている様に、この「衣装」、「肉体」、「心」の関係についてけっして彼女のようなナイーヴな信念は持っておらず、むしろ「批評家」としてその関係性を、「クラリッサ」という存在そのものを読み取ろうとするのである。それは彼女自身の “I am but a cipher, to give him significance and myself pain

?”(567)という言葉にも現れている。⁽¹⁰⁾今やクラリッサはラヴレイスの前に示された単なる“cipher”にすぎない。そして彼はさらに「クラリッサ=女」という彼自身のコードを証明するために、彼にとっての“significance”を、まさに彼女そのものを、その「肉体」のテキストをも読み解こうとする。そうすることによって、彼は彼女を征服することに成功する、はずであった。

Ⅲ

クラリッサの凌辱は、こうしたラヴレイスの「読み」の追求が最後に行き着いたところだと考えられる。しかし、この究極的な彼女の「肉体」というテキストの読みについて、彼はそこに何らかの「意味」を読み取ることができたのであろうか？彼は、問題となる七月十三日の朝、唐突な短い手紙でベルフォードに「事件」が終わったことを知らせる。—“AND now, Belford, I can go no farther. The affair is over. Clarissa lives. And I am / Your humble servant, / R. LOVELACE” (883) — この記述は実質的に、「事件」すなわちクラリッサの凌辱の完了を告げるものだと考えられる。⁽¹¹⁾ここにいて彼のコードにもとづく「読み」の追求は、その最終段階、「これ以上進めない」地点までやって来たのである。しかしながら、不思議なことに、肝心の「事件」についてもまた「これ以上」ラヴレイスによって明確に語られることはない。それをほめかす記述は至る所にみられるにもかかわらず、重要な点はけっして彼の手紙の表層には現れない。それはクラリッサの悲劇の最たるものであり、それが原因となって彼女は死を決意するという、ある意味ではこの小説の中心ともいえる「事件」であるにもかかわらず、それはラヴレイスの手によってテキスト化されることはない。

T. イーグルトン は、その「事件」、この小説の「現実性」が全く表象されえないことを指摘する。

The 'real' of *Clarissa* — the point around which this elaborate two thousand page text pivots — is the rape; yet the rape goes wholly unrepresented, as the hole at the centre of the novel towards which this huge

mass of writing is sucked only to sheer off again.⁽¹²⁾

確かにそれは、イーグルトンが述べているように、テキストの中心に開いた、表象されない「穴」(“the hole at the centre of the novel”)のようなものである。そこで小説内の「読者」としてのラヴレイスもまた、自分が「それ以上進めない」クラリッサのテキストの中心にまで行き着いたことを自覚したのである。しかし、それについて「それ以上」何も語り得ない彼は、結局そこからは何も「意味」すなわちクラリッサの肉体というシニフィエを読み取れなかったのだといえよう。“Miss Clarissa Harlowe is above all artifice. She must have some meaning I cannot fathom” (1290) と彼自身が告白しているように、ラヴレイスの「クラリッサ=女」というコードを証明するための「読み」の追求は、結果的に彼女のテキストの「測り得ない意味」の前に敗北することになる。そして、それはもはやラヴレイスの言葉の「武器」をもってしても、どうしようもないのである。

A jest I call all that has passed between her and me; a mere jest to die for! —for has she not, from first to last, infinitely more triumphed over me than suffered from me? (1308)

ここまでくるとラヴレイスの「冗談」も、敗北的で自虐的な色彩を帯びていることを認めざるをえない。

一方、クラリッサもその「事件」を語り得ないことについては同様である。しかし彼女は彼と違い、凌辱された自分の肉体をテキストそれ自体として表象することに成功する。上記したラヴレイスによる短い告知のあと、彼女のテキストが最初に登場するのは、彼の手紙のなかに引用される、彼女の部屋で発見された十片の紙切れとしてである。それら、「事件」のあと自失したクラリッサが書きなぐった紙片——ラヴレイスの表現を使うと“some of the scraps and fragments, as either torn through, or flung aside” (889) ——は、手に入れたラヴレイスによって、ベルフォードそして我々読者に、その紙の状態も含めて、

そのまま提示される。その最初のものは次のようなものである。

PAPER I

(*Torn in two pieces*)

My dearest Miss Howe!

OH! What dreadful, dreadful things have I to tell you!

But yet I cannot tell you neither. But say, are you really ill, as a vile, vile creature informs me you are?

But he never yet told me truth, and I hope has not in this: and yet, if it were not true, surely I should have heard from you before now! — But what have I to do, to upbraid? — You may well be tired of me! — And if you are, I can forgive you; for I am tired of myself: and all my own relations were tired of me long before you were.

How good you have always been to me, mine own dear Anna Howe! — But how I ramble!

I sat down to say a great deal — my heart was full — I did not know what to say first — and thought, and grief, and confusion, and (Oh my poor head!) I cannot tell what — And thought, and grief, and confusion came crowding so thick upon me; *one* would be first, *another* would be first, *all* would be first; so I can write nothing at all — only that, whatever they have done to me, I cannot tell; but I am no longer what I was in any one thing. — In any one thing did I say? Yes, but I am; for I am still, and I ever will be,

your True — (890)

ここには明らかに精神的にダメージを受けて、錯乱状態にある彼女の様子が現れている。しかし、彼女が語らねばならない「恐ろしいこと」に関しては、ここでもまた「話すことは出来ない」と、語ることを回避されている。彼女はただ、伝えるべき「意味」あるいはテキストの「穴」の周りを“ramble”するこ

とができるだけなのである。また、この紙片は、宛名はあるにしても、署名を持たないが故に、手紙として帰属すべきアイデンティティを剥奪され、匿名のただの紙切れとして我々読者の前に曝されている。そして、この「二つに引き裂かれた」紙片全体が、それ自体が彼女の肉体を備え、それを具体化するテキストとして、彼女の語り得ない事実を表象するのである。さらに、十枚目の最後の紙片(893)にいたって、彼女のテキストは、頁一杯に縦横を問わず言葉が散乱し、グラフィックに彼女の精神状態を具体化したものとなる。このような十枚の紙片のテキストが我々に示しているのは、T. キャッスルの言葉を借りると、もはやコミュニケーションと呼べるようなものではなく、むしろ「強力な解釈学的な分裂のイメージ」(“powerful images of hermeneutic fragmentation”)⁽¹³⁾を読者に提示するものでしかないということになる。

ここにおいてクラリッサは、ロラン・バルト言うところの“Text”、すなわち「言語のように構造化されているのだが、脱=中心化されており、閉じることの無い」そして「シニフィエに到達することを無限に延期する」⁽¹⁴⁾ものとしての、真のテキストを手にいれたと言えるであろう。というのは、彼女の十枚の紙片は「脱=中心化」したテキストの表象に他ならず、そして、それはさらに、彼女の処女性を奪われ傷つけられた肉体の具現化であると同時に、彼女がついに自らのテキストにおいて語るべき「意味」、その「シニフィエ」を失ってしまったことを示しているからである。しかしながら、この事実は、常にシニフィアンとシニフィエが結び付いているという一貫した「表象のイデオロギー」を信仰するテキストの生産者、クラリッサ自身にとっては、その伝えるべき「真実」、彼女の「心」を決定的に凌辱され、不能にされてしまったことをも意味するのである。こうして、彼女は一貫した言語によるテキストの書き手として最大の危機に陥る。彼女に残された道は、単なる「シニフィアン」として、語られぬ「真実」の周りで、凌辱され混乱したままの状態でも永久に苦悩し続けることか、あるいは、彼女のテキスト、およびそれを支える言語構造に、何らかの方法で何らかの一貫性を取り戻すことなのである。

IV

クラリッサの長くゆるやかな死は、彼女の失われたテキストの一貫性、処女性を取り戻そうとする過程であると考えられる。死にゆくクラリッサは、白い服（喪服、あるいは婚礼衣装？）しか身につけなかった。そして、彼女自身の意志で注文し、装飾を施した柩（それは、彼女の死の中心的シンボルであり、また彼女の作り出した最後のテキストでもある）を早くから準備し、それを机がわりに手紙や宗教的瞑想を書きながら常にそれとともに過ごし、最後にはその中に自らの肉体を自らの手で閉じ込めた上で、静かに息を引き取っていく。そうして、彼女は自らの死をもって、肉体とテキストの一体化した、シニフィアンとシニフィエの区別が付かない、何も意味しないテキストとして、自らを柩のなかに封じ込めてしまうのである。

クラリッサの柩、そこに彼女自身で施した装飾の詳細は、ベルフォードの眼を通して知らされる。そして、そこで報告されているのは、奇妙なテキストの複合体である。——中心的な装飾として、白いメタルの上に刻まれた王冠をかぶった蛇の紋章。その蛇は、自分の尻尾をくわえて輪になっている（ウロボロス）。その輪の中に、彼女の名前と彼女が自分で定めた死すべき時の日付。さらに飾りとして、その上には翼の付いた砂時計、底には壺の絵。砂時計の下にプレートがあり、ヨブ記からの引用が刻まれている。同じく、壺の上には詩編からの引用文。その引用の上には、茎のところで折られた白いユリの花。またその上に詩編からの引用。(1305-6)——このような柩とともに彼女は死ぬ時まで過ごし、自分からその中に入り、(ついに死の原因が明白にされぬまま)永遠の眠りにつく。

このクラリッサの最後のテキストは、この小説の読者にとっての分岐点のようなものである。この柩に何らかの意味、シニフィエを見出そうとするものは、そこに「作品」としての小説全体の主題を読み、その「意味」を解釈しようとするであろう。例えば、A. ウェントは、彼女の柩から当時のピューリタニズムにおける道徳的な主題を読み取り、それが来世における精神的な美徳のシンボルであると解釈する。⁽¹⁵⁾あるいは、M. A. ドゥーディは、その柩の中心をな

す紋章、「永遠」を意味するウロボロスに注目する。⁽¹⁶⁾新しいところでは、T. キャッスルが、一種のカリグラムのようにその装飾のなかに何らかの「文字」を見付け出そうとしている。⁽¹⁷⁾クラリッサの枢がこのように、我々作品の外部の読者だけでなく、作品内読者である登場人物に対しても、複数の解釈、複数の反応を引き起こすのは、キャッスルが“a sign of absence”⁽¹⁸⁾と呼ぶこのテキスト自体の性質によると考えられる。そしてそれは、イーグルトンによると、クラリッサをずっと支配してきた「表象のイデオロギー」の最終段階としての「純粋に自己言及的な記号」(“a pure self-referential sign”)なのである。⁽¹⁹⁾つまり、このクラリッサ最後のテキストは、そもそもそれを読もうとする読者に対して、何の伝えるべき「意味」も持っていないのだ。

ここにおいて、テキストの生産者としてのクラリッサは、ついに純粋な「テキスト」を手に入れたことになる。シニフィアンとシニフィエが一对一対応する(A=B)というクラリッサの言語構造は、この枢のテキストにおいて、もはやシニフィアンとシニフィエ両者の区別の付かない「自己言及的」な記号に集約されている(A=A)。しかしながら、この事はまた、手紙の書き手としての彼女の「死」であるとも考えられる。何故ならば、彼女はこれ以上テキストを作り出すことは出来ないからである。たとえ出来たとしても、自分自身で自分自身を表象するしかない(A=A=A=A=...)。いずれにしても、こうしてクラリッサは、様々な読者による「読み」あるいは「意味」の閉じ込めからも最終的に逃れ得る。クラリッサの枢、それは彼女が様々な「読み」の閉じ込めに苦しめられた末に、皮肉にも自らを永久に「閉じ込める」ことによって到達した、何も意味しない、あらゆる「読み」に対して自由な、開かれたテキストなのである。

注

- (1) Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding* (London: Hogarth Press, 1957, 1987) 11.
- (2) Watt 208.
- (3) Samuel Richardson, *Clarissa*, ed. Angus Ross (Harmondsworth: Penguin Books, 1985)

39. 『クラリッサ』からの引用はすべて同書を用いる。以下、ページ数を引用の直後に示す。

- (4) 当時の社会的背景に関しては、Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800* (Harmondsworth: Penguin Books, 1979) を参照。
- (5) Terry Castle, *Clarissa's Ciphers: Meaning and Disruption in Richardson's 'Clarissa'* (Ithaca: Cornell UP, 1982) 特に第4章を参照。
- (6) "Seducer" としてのラヴレイスに関しては、Mario Praz, *The Romantic Agony*, 2nd ed., trans. Angus Davidson (New York: Oxford UP, 1970) および、Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, 3rd ed. (Harmondsworth: Penguin Books, 1984) を参照。
- (7) William Beatty Warner, *Reading 'Clarissa': The Struggle of Interpretation* (New Haven: Yale UP, 1979) 28.
- (8) Terry Eagleton, *The Rape of Clarissa: Writing, Sexuality and Class Struggle in Samuel Richardson* (Oxford: Basil Blackwell, 1982) 40-41.
- (9) Christina Marden Gillis, *The Paradox of Privacy: Epistolary Form in 'Clarissa'* (Gainesville: UP of Florida, 1984) 36.
- (10) キャッスルは自分の研究全体が、この文の "gloss" であると述べている (Castle 15)。
- (11) J. ウィルトによれば、クラリッサの凌辱は必ずしも成立しない。その「女性的」コンテクストにしたがうと、「事件」は男性—女性 (ラヴレイス—クラリッサ) の対立ではなく、女性—女性 (シンクレア夫人—クラリッサ) の対立として理解される。Judith Wilt, "He Could Go No Farther: A Modest Proposal about Lovelace and Clarissa," *PMLA* 92 (1977) : 19-32.
- (12) Eagleton 61.
- (13) Castle 119.
- (14) Roland Barthes, "From Work to Text," *Image-Music-Text*, trans. Steven Heath (New York: Hill and Wang, 1977) 155-64.
- (15) Allan Wendt, "Clarissa's Coffin," *Philological Quarterly* 39 (1960) : 481-95.
- (16) Margaret Anne Doody, *A Natural Passion: A Study of the Novels of Samuel Richardson* (Oxford: Clarendon Press, 1974) 186.
- (17) Castle 143.
- (18) Castle 145.
- (19) Eagleton 75.