

ラヴレイスと「騙り」の枠組み

久野陽一

サミュエル・リチャードソン (Samuel Richardson) の小説『クラリッサ』 (Clarissa)⁽¹⁾ は、ヒロイン、クラリッサ・ハーロウ (Clarissa Harlowe) とロバート・ラヴレイス (Robert Lovelace) による二組の往復書簡によってその大部分が構成されている。今、後者の書簡群に焦点をあててみると、この小説のいかなる側面が浮かびあがってくるだろうか。

一般に手紙は二つの離れた地点を結ぶ「媒介的」(intermediary) 性質をもち、送り手と受け手の間の「かけ橋」として機能する。そこで、その書簡体小説が『クラリッサ』のように男女の恋愛関係を主題の一つとする場合、愛する人に手紙を書く者は、「存在と不在の相互関係に、その伝達の媒介が受け手の不在と存在の両方を反映してしまうような方法に、意識的になる」ことによって、「恋愛のプロット」(the love plot) を展開することが可能となる。⁽²⁾ しかし、『クラリッサ』で中心的な役割を果たす手紙は、「恋愛のプロット」における「誘惑の第一の道具でもないし、離れた誘惑者を捕らえる手段でもない。」⁽³⁾ この小説における書簡は、第一に、愛する者に対してではなく、離れた所にいる自分の友人に対して向けられるものであり、特に誘惑者ラヴレイスにとっては、自らの誘惑行為を報告するための手段となる。

そして、この誘惑者ラヴレイスは、作りごと、嘘、そして陰謀、策略としての物語を「騙り」のである。つまり、彼の「かたり」とは、物語 (narrative) としての「語り」であるばかりでなく、嘘や作りごととしての「騙り」でもあると考えられる。そこで、彼の物語のプロット (plot) は、劇や小説の筋であ

り、陰謀、策略でもあるというこの言葉の二つの意味を同時に引き受けることになる。『クラリッサ』という小説のなかでラヴレイスが「語る」物語とは、彼が「騙る」＝「だます」物語であり、彼の作りだす物語の「プロット」＝「筋書」は、同時に「プロット」＝「陰謀・策略」とも考えられるのである。では、このラヴレイスの「騙り」は、どのような特徴をもち、いかにしてこの小説に関わっているのでしょうか。以下、ラヴレイスの「騙り」を成立させる枠組みを検討することによって、その機能と可能性の限界を考えてみたい。

I

ラヴレイスは、一面において、「王政復古期の喜劇ではやった放蕩者たちの冷笑的でなめらかな態度を受け継いでいる」⁽⁴⁾といえるが、ただその役割を演じるだけでなく、時に自ら作品を創作しようという姿勢を示すことは注目に値する。彼は、自分にとってクラリッサは「最もひねくれたものの一人」であって、「お互いを幸福にするために生まれてきた」というより、二人は「お互いを悩ませるために生まれてきたように思える」と述べた上で、こうした彼女と自分との関係を題材にして「喜劇を書こう」という。そして「そのタイトルはすでに決まっていて、それは『けんか好きな恋人たち』(*The Quarrelsome Lovers*)である」と皮肉まじりに書いている。

I will write a comedy, I think. I have a title ready; and that's half the work. *The Quarrelsome Lovers*. 'Twill do. There's something new and striking in it. Yet, more or less, all lovers quarrel. (571)

この喜劇は、しかし、実際にラヴレイスによって書かれることはない。この架空の喜劇は、具体的な喜劇の存在を指し示すのではなく、むしろそれだけで、「その作品の半分なのだ」という題名によって、「最初のけんかの仲直りをする前に、次のけんかがもう始まってしまう」という二人の現実の間係を、メタ言語として規定する働きをしているといえよう。そのような喜劇を実際に作品

として書きあげるのではなく、現に彼がベルフォードに書き送っている一連の書簡で報告されている、彼とクラリッサとの間のやり取りを、そのまま喜劇『けんか好きな恋人たち』と名付けてやろうというわけである。

このメタ言語的な描き方、現実の規定の仕方に、手紙の書き方としてのラヴレイスの奇妙な現実とのかかわり方を見てとることができる。彼にとって現実がすなわち作品であり、同時に彼がこれから創作しようという作品がそのまま現実であるとされる。彼のこの意欲的な作家としての態度は、様々な「文学的なきまり文句 (cliché)」をともなって「彼の背後にある文学の伝統」を示す。ラヴレイスの言語は「彼が絶えず彼自身と他の人々を文学的な枠組みで見ているがために文学的」であり、彼にとっての現実とは「彼の読書の見せかけの世界」となる。⁽⁵⁾ラヴレイスの書簡は、上の引用の直後でテレンティウスやシェイクスピアからの言葉が使用されているように、⁽⁶⁾純粋な報告といったものから次第に逸脱してしまい、そのなかに一種の装飾として、冗談や機知、警句のたぐいから様々な古典文学への言及、引用、あるいはそのパロディなどを数多く取り込んだ多層的なテキストの複合体を構成するにいたる。メタ言語的な現実世界の規定によって、ラヴレイスは彼自身がその物語の内部にいるにもかかわらず、まさにその内部から物語の全体に向かってメタ言語的に指示する、あるいは彼の周囲の現実には彼自身の手で「文学的な枠組み」を当てはめてみせるのである。

こうしたラヴレイスの姿勢、彼の手紙に潜む作為のあとが、結果的に彼の報告を一種の「人を楽しませるもの」(entertainment)と呼べるものに仕立てあげたとしても何の不思議もない。小説内読者の一人であり、彼の手紙のほとんどの受け取り手でもあるベルフォードによると、ラヴレイスは「楽しみを与えてくれる人」(“the entertainer”)であり、自分は「楽しみを与えられる人」(“the entertained”)である(500)。つまり、ここでベルフォードは、ラヴレイスをあくまでも相手を楽しませようとする意識を持つ手紙の書き手として認めているということになる。そこで、ラヴレイスが用いる修辭的技法の数々は彼の書簡を「人を楽しませるもの」として相手に受取らせることに貢献しているといえる。そして、さらにここで重要となるのは、ラヴレイスがその友人に

手のこんだ方法で伝えようとする報告の内容には、ペルフォードも指摘するような「作り事・でっちあげとその傾向」(“inventions and their tendency”)が認められるということである(500)。

ラヴレイスの現実の認識方法は、基本的にすべてこの「作り事」、積極的に現実をでっちあげる、物語にする、物語化するという形をとる。これは、先ほどの『けんか好きな恋人たち』という喜劇の例にも見られるように、手紙の上で虚構的な世界を創作すること、自分の手ででっちあげた「見せかけ」の新たなコンテキストを導入すること、あるいは「文学的」な枠組みを通じて現実を把握することによって、その現実の世界をさらに作り変えていくことを意味する。このラヴレイスの手紙の書き手としての能力は、M. A. ドゥーディのいう「ラヴレイスの視覚的想像力」にも関係があると思われる。ドゥーディによると、「ラヴレイスの視覚的想像力はしばしば漫画家(cartoonist)のそれに類似している。彼は、抽象的な観念からエンブレムへ、そしてエンブレムから完成した絵へと進行するのだ」という。⁽⁷⁾たしかに、ラヴレイスは自分の思い描く絵を完成させたいと望む「漫画家」のように、ひたすら自分の物語を完成させようと努力する。しかし、彼の描く「絵」はあくまでも言語的に構築されたものであることを忘れてはならない。彼が報告するのは、ありのままの現実を単純に写しとった「絵」ではなく、メタ言語的な「枠組み」によって物語化されたものなのである。そのような枠組みで現実を規定しようという様々な試みを通じて、ラヴレイスはこの小説における主導権を手に入れ、その展開に能動的にかかわっていくことになるのである。

そこで、ラヴレイスの物語の「傾向」、彼の物語が示す方向性があるとしたら、それはいかなるものなのか。彼の作り出す物語を可能にするのは、彼によって何度も繰り返される策略の数々であり、この策略は常にある「熱情」に支配されている。彼の物語の「傾向」、物語のベクトルが向かうべき方向は、この「熱情」によって定められる。

. . . My predominant passion is *girl*, not *gold*; nor value I *this*, but as it helps me to *that*, and gives me independence. (417)

ラヴレイスの主な関心は金銭や財産ではない。そのような富は、彼が女性を手に入れる助けにならないかぎり彼にとって価値はないのだと彼は述べる。とりあえずこの言葉を、クラリッサという女性を我ものにする、それこそがまさにラヴレイスを突き動かす「熱情」なのであって、そうした意味で彼の策略にとって「支配的」な衝動となるのであると解釈したとしても、この言葉はどこまで彼の真実の心情の告白だと見なしうるものであろうか。ここではむしろ、「女性」と「富」をいうために、“girl”と“gold”という“g”音で始まる二語を強調して並列させた修辭的な作為の跡に注目すべきである。そこには、具体的かつ直接的な心情を素直に語ろうという意識ではなく、二つの“g”音の間を移行する言語レベルの意識の働きを発見することができる。故に、彼の「支配的な熱情」、彼の物語のベクトルの向かう方角が実際にクラリッサの方に定められているとしても、その事実はあくまでも作為的な言語の枠組みを通して語られることになる。

さらに、このラヴレイスの「支配的な熱情」がクラリッサに対する愛情から来ているのかどうかも、かなり疑わしい。

But now am I *in-deed* in love. I can think of nothing, of nobody else,
but the divine Clarissa Harlowe. *Harlowe!* –How that hated word
sticks in my throat—but I shall give her for it, the name of Love.

CLARISSA! –Oh, there’s music in the name,
That soft’ning me to infant tenderness,
Makes my heart spring like the first leaps of life! (144)

この引用文中で、ラヴレイスが“*in-deed*”と分かち書きにしてさらに強調しているのは、なかなか示唆に富んでいると思われる。“*indeed*”＝「本当に、全く」という語を切り放すことによって、同時にそれは“*in+deed*”＝「行為において、実行において」という意味に解釈する可能性を示すことになる。その上、“*deed*”の部分が強調されもしているのだ。つまり、この文は“*indeed*”という語を分かちことによって、「私は本当にクラリッサを愛している」とい

う表面的な意味の裏に潜む、「私がクラリッサを愛しているのは心からなのではなく、ただ行為においてのみそうしているだけで、彼女を愛しているように振舞っているだけだ」というメッセージを浮かびあがらせることになる。そうしてみると、ここでラヴレイスがクラリッサに「憎むべきハーロウという名の代わりに愛という名 (the name of Love) を与えよう」といつている、この「愛という名」——编者としてのリチャードソンはすなわち“Lovelace”のことだと注を付しているが——この“Lovelace”という名前も、“Love+less”＝「愛のない、愛を欠く」と読む可能性が否定できないことを示している。『けんか好きな恋人たち』において「文学的な枠組み」によって現実の世界をメタ言語的に規定したのと同様に、“CLARISSA”という名前の響きに音楽的な美しさを見出し、その音の柔らかさを舌の上で味わうように詩の形で表現してみせるラヴレイスの感性は、ここでもまた二人の関係を言語のレベルで規定する。ただ、ここでは、言葉の表面的な意味とその言葉に隠されたもう一つの異なった意味の存在、一つの行動の表面的な意味とその行動が実際に意味することの食い違い、二つの対立するメッセージを彼の言語が露呈させていることに特徴がある。

このような二重化された微妙な言語的食い違いに支えられているのが、ラヴレイスによる現実の世界の方向づけ、物語化であり、常に現実の表層を作り変えていくラヴレイスの虚言、策略の試みなのである。W. B. ワーナーは、ラヴレイスの「真実に近い」ことを特徴とする「小さな単純な嘘」が最も効果をあげるとする。それは、「現実の最もわずかな置換 (displacement) が最も強力である」からであり、「そのような置換は、信用を勝ち得ると同時に根本的に変形する」からである。そして、このような彼の嘘の使用法には「芸術性と経済性がある」と述べている。⁽⁸⁾また、T. リードは、ラヴレイスをドラキュラ伯爵 (Count Dracula)、ヒースクリフ (Heathcliff)、ダーバヴィル家のアレック (Alec d'Urberville) などと比較しうる「悪魔＝恋人」(“demon-lover”)として、文学史上の原型の人物の一人と考える。リードはそこで、「ごまかし、欺くこと」(deception) が「悪魔＝恋人」の文学的モチーフにおいて主要な役割を果たしており、「悪魔＝恋人の物語を恐ろしいが魅力的にしているのは、犠

性者が悪の化身によって陥れられる欺きの方法である」と述べる。⁽⁹⁾ラヴレイスの「欺き」行為は、クラリッサをその「犠牲者」として選び出し、表面的に現実を組み変えることによって実際には「根本的」に現実の世界を一新させてしまう。ここでも彼の「悪魔＝恋人」としての人物造形には、「恋人」としての表層における態度の裏側に、クラリッサを誘惑する「悪魔」としての欲望を隠しているという点で、対立する二面性をもった構造を認めることができる。嘘をつくこと、置換しうる虚構の物語を創造すること、故に「悪魔＝恋人」的な誘惑者としてのラヴレイスの「語り」は、その目的を果たすためにクラリッサを「騙る」ことになるのである。

II

ラヴレイスの「恐ろしいが魅力的」な「騙り」の物語が展開する場所として、シンクレア夫人 (Mrs Sinclair) の売春宿はこれ以上ない格好の舞台を提供してくれる。彼の「欺き」行為は、ハーロウ家を出た後のクラリッサが身をよせるこの売春宿において最大限に効力を発揮する。なぜならば、この売春宿はそれ自体がまさにラヴレイス的な虚言によって創造されたものだからである。彼は、この売春宿を彼女に紹介し、宿に選ばせるために、トマス・ドールマン (Thomas Doleman) という人物が書いたという手紙を用意して彼女に読ませる。

You may have good accomodations in Dover Street, at a widow's . . .
 . . . She rents two good houses, distant from each other, only joined by a large handsome passage. The inner house is the genteelest, and is elegantly furnished; but you may have the use of a very handsome parlour in the outer house, if you choose to look into the street.

A little garden belongs to the inner house, in which the old gentleman has displayed a true female fancy, and crammed it with vases, flower-pots and figures, without number.

... The apartments she has to let are in the inner house: they are a dinning-room, two neat parlours, a withdrawing-room, two or three handsome bedchambers (one with a pretty light closet in it, which looks into the little garden); all furnished in taste. (469-70)

ここにはクラリッサが連れ込まれることになる屋敷の様子が、かなり詳しく描写されていて興味深い。この屋敷はあくまでも「宿泊するのによい所」として紹介されているのだが、当然のことながら、それが売春宿であるという事実に関しては全くふれられていない。外側に見えているところだけを見れば、それはあくまでも素晴らしい屋敷なのであるが、見えない奥の部分では実は売春宿が営まれている。この屋敷は、売春宿であるが故に外部の世界から隠されていなければならない、またそれ故にこの屋敷は一本の通路でつながれただけの「外側の家」(outer-house)と「内側の家」(inner-house)とに分けられているのである。そして、「小さな庭」をもち、「上品で美しい家具」で飾られているという具合に、その外観の素晴らしさを強調して報告されている、この「内側の家」にクラリッサは連れ込まれる。

シンクレア夫人の売春宿がクラリッサを陥れる策略の場として十分に機能し、しかもその目的のために最もふさわしい場だと考えられるのは、この屋敷の構造がラヴレイスの言語の二重化された構造をまさに具体化して示しているからである。彼の虚構的な策略の形式は、相手に対して、常に同じ一つの現実のうちでも好ましい「外側」の部分を強調して見せておくという、この屋敷が持つ「外側の家」と「内側の家」の二重構造の中に象徴的に集約できる。それは、単に位置関係においてだけでなく、取り繕った好ましい表層とその裏に潜む真実という認識論の関係においても、彼の策略による誘惑の方法を示唆してくれる。まず第一に、その現実が「外側」と「内側」を合わせてはじめて全体を形作るのであっても、自分にとって都合のよい、または相手が好ましいと感じる「外側」の部分だけで、全体を代表させてしまおうと努力することである。これがその相手を「外側の家」へと誤り導き、最終的に「内側の家」に捕らえることを可能にする。そしてこの「内側の家」、陰謀と欲望とが支配する売春

宿において、彼はその犠牲者を誘惑しようという目的を達成することができる。このように、相手に対して一種のミスリーディングを行うことによって捕獲する過程が、彼の策略を可能にするということは、詰まるところ、二重化された「外側」と「内側」に一つの方向性を与えられた運動を発生させることを意味する。彼の策略を成功させるためには、現実の二つの側面を切に離して二重化し、そこに「外側」から「内側」へ——好ましい「表側」から知られたくない「裏側」へ、表面的には愛の言葉を語る「恋人」から自らの欲望を満たそうとする「悪魔」へ、「愛という名」から「愛がないという名」へ——という過程を常に実行に移すことが必要となる。つまり、「表層」と「深層」の間に微妙に食い違っていく「ずれ」を作り出すことによって、現実の世界を対立する二面性をもった枠組みで捉えることである。

III

しかし、ラヴレイスの創造する物語が、このように現実を方向づける策略として実際に実行される時、その方法論上の限界が明らかにされる。その例として、次に七月八日未明に起こった火事騒ぎを見てみたい。

この火事騒ぎがラヴレイスの策略によるものであることは、事件の前日の夜十一時付けの手紙で、彼がベルフォードにこれから起こることについてわざわざ予言してくれていることからわかる。

So near to execution of my plot ! So near springing my mine! All agreed upon between the women and me, or I believe thou hadst overthrown me.

I have time for a few lines preparative to what is to happen in an hour or two; and I love to write to the moment—

We have been extremely happy. How many agreeable days have we known together! What may the next two hours produce!— (721)

ここでラヴレイスは彼自身が計画した「策略」(“plot”)の実行が一、二時間後に近づいていることをベルフォードに知らせる。また、その事件の経過を“write to the moment”という書き方で提示しようというこの手紙の文面から、自らの物語の実演を直後にひかえたラヴレイスの興奮が伝わってくる。

そして、実際の事件の報告は、事件の直後、翌朝五時付けの手紙においてなされる。要約すると事件の経過は以下ようになる。夜中の二時過ぎ、皆が寝静まっている頃ベルフォードへの手紙を書き続けているラヴレイスは突然の騒ぎに驚かされる。そして「火事だ!」(“Fire!”)という叫び声を聞いて、すぐにそれが火事であることに気づく——もちろんこれは彼が自分で仕組んだことなのだが。彼は様子を見るために部屋の外へ出てみる。その火事というのは、コックの不注意で起こったボヤ程度のものであり、危険もすでに過ぎ去ったということで彼は一応落ち着きを取り戻した、と報告される(722-23)。

このような報告の後、彼がこの騒ぎをどのように利用したかは、それに続く場面が明らかにしてくれる。この騒ぎがラヴレイスの策略によるものだという事情を知らされていないクラリッサは、「火事だ!」という声に驚いて、自分の寝室の鍵をはずして、着のみ着のまま外に様子をうかがおうと出てくるのである。ラヴレイスはこの機会を逃さない。彼は、彼女にもう火はおさまったということを知らせて安心させようと、彼女の部屋へ向かう。そして、部屋のドアのところで胸をはだけて下着だけをつけた彼女が恐怖に気を失いかけているところに駆けつける。彼は、さも自分は助けにきたのだとばかりに恐怖に茫然自失の彼女に迫り、彼女を部屋のなかのベッドまで運ぶのである(723)。

しかし、実際のところ火事はもうすでにおさまっているし、たとえラヴレイスが自分の無礼を詫びたところで、彼に乱れた姿を見られ寝室に侵入されてしまったクラリッサは、憤慨して再び部屋のなかに鍵をかけて閉じ籠もってしまう。そうした彼女を何とかなだめようとするラヴレイスとの押し問答の末、彼女が固く扉を閉ざして部屋のなかに閉じ籠もってしまう様子が語られる。

I thought I heard her coming to open the door, and my heart leaped in that hope; but it was only to draw another bolt to make it still the

faster, and she either could not, or would not, answer me, but retired to the further end of her apartment, to her closet, probably: and more like a fool than before, again I sneaked away.

This was my mine, my plot! —And this was all made of it! (727)

ここでラヴレイスは、この事件が自分の「策略」であったこと、「すべて作り出したもの」だったことを語っている。彼にとってまず最初に存在するのは、事件の前にベルフォードに予言していることから明らかなように、本当の火事ではなく、「火事が起こり、自分はクラリッサのもとに駆けつける」という物語のシナリオである。彼は、このシナリオをなぞるように虚構の火事を引き起こし、それを口実に彼女の寝室に乗り込んだと考えられる。実際に二人の行動を引き起こす誘因になったのは目に見える火事の光景ではなく、部屋の外部から聞こえてくる「火事だ!」という叫び声であり、どこか他所で起こったとされる火事の指標でしかない。ここでクラリッサは、M. A. ドゥーデイの言葉をかりると、「もれ聞いた、見えないものを頼みにしている——彼女がもれ聞くことになっているのは欺き (delusion) なので、今や彼女は二重に犠牲者である」ということになる。⁽¹⁰⁾すなわち、彼女に判断材料として与えられるのは「欺き」の表層だけなのである。

しかし、一方でラヴレイスはクラリッサに対して火事が真実であったことを主張しておくことも忘れない。クラリッサとの押し問答の最中に、ラヴレイスは次のように口走る。

Upon my soul, madam, the fire was real—(and so it was, Jack!)—The house might have been consumed by it, as you will be convinced in the morning by ocular demonstration. (726)

この言葉において、「誓って」(“Upon my soul”) 真実であるとされる「火事」は、「魂」(“soul”) という語に引きずられて、彼の心の「炎」へと微妙に置換されて用いられる。そのために、ラヴレイスが事件の真実性を主張すればする

ほど、この目に見えない「火」の存在は、ますます曖昧になって、「虚構」と「現実」の間で宙づりにされてしまうのである。⁽¹¹⁾

さらに重要なのは、ラヴレイスのこの「欺き」の行為によって部屋の外に出たクラリッサが、それまで以上に固く部屋のなかに閉じ籠もってしまう、彼女自身で監禁状態を選択する（させられる）ことである。この過程は、前に述べたシンクレア夫人の売春宿における虚構的な構造が、真実らしい「外側」から「内側」へという動きを示したことと一致する。ここでもまた「もれ聞いた、見えない」真実らしい火事騒ぎによって「外側」へおびき出されたクラリッサは、結果的に「内側」へという過程をたどるのである。

そうしておいて、ラヴレイスはさらに部屋の「内側」に閉じ籠もったクラリッサをドアの鍵穴から覗き見る。

And then her voice dying away into inarticulate murmurs, I looked through the keyhole, and saw her on her knees, her face, though not towards me lifted up, as well as hands, and these folded, deprecating I suppose that gloomy tyrant's curse. (729)

この行為は、囚われの身にある彼の欲望の対象を視線によって支配すること、部屋のなかのクラリッサの女性性（femininity）を解明しようというラヴレイスの姿勢を示している。同じ行為は彼女が部屋のなかに閉じ籠もっている間に繰り返し現れる（733）。

部屋の「内側」に閉じ籠もった欲望の対象を「外側」から眺めるラヴレイスというこの構図は、彼のクラリッサ支配の方法を図式的に表している。同じ構図は、もう一つの彼の作り出した架空の物語と関連させることができる。次にあげる引用で、彼女を「捕われた小鳥」に喩えて、ラヴレイスは小さな寓話を創作している。

... I will illustrate what I have said by the simile of a bird new caught. We begin with birds as boys, and as men go on to ladies; and

both perhaps, in turns, experience our sportive cruelty.

Hast thou not observed the charming gradations by which the en-
snared volatile has been brought to bear with its new condition? . . .

(557)

この「罠に掛かった鳥がその新しい状態を堪える魅惑的な段階」の寓話に、ラヴレイスによるクラリッサの支配の目論見が明確に物語化されている。要するに、新たに捕まえられた小鳥は最初のうちは抵抗するが、次第に諦めて自分の新たな環境を受け入れるものだ、というわけである。ここで「捕われた小鳥」＝「クラリッサ」、「小鳥の飼い主」＝「ラヴレイス」、「小鳥が捕われた鳥籠」＝「シンクレア夫人の売春宿」と解釈することができる。彼の策略として実際に行われるクラリッサの閉じ込め行為で求められていることは、この喩え話のうちにそのまま図式化されていると考えられる。そうして「捕われた小鳥」、クラリッサは二者択一を迫られる。すなわち、(1)その囚われの状態を受け入れること——最初は「残酷な運命と失われた自由」を嘆いても、最終的に「新しい住みか」に慣れ、「快活さ」を取り戻し、「毎日歌をさえずって楽しみ飼い主に報いる」ことか、(2)鳥籠に捕われてしまったことが原因で、食物も受け付けず、「飢えて、悲しみのうちに死んでしまう」ことか。ラヴレイスが想定しているのは明らかに前者の場合であって、後者の場合について彼は「そんな馬鹿な女には出会ったことがない」と述べている(557)。しかし、実際に彼の「小鳥」が選択したのは後者なのである。「鳥籠」に捕われ、凌辱された彼女は、実際には死んでしまうのである。こうしてみると、この「捕われた小鳥」の寓話のなかに、この小説全体の物語の構図が凝縮されているようにも思える——策略によって「小鳥」を自分のものにして支配しようと試みるラヴレイスの物語と、それを拒んで死んで行くクラリッサの物語と。

しかしながら、ここにいたって、ラヴレイスの物語はその図式の限界を露呈してしまうことになる。「捕われた小鳥」の喩え話の終わりには、“were I to go no further”(557)という表現が使われている。つまり、この図式から、彼は「もうこれ以上進めない」のである。同様の言葉が、凌辱直後の彼自身によ

って繰り返される(883)ことと比較しても、ここに彼の策略の限界が見て取れる。彼は、自分の求める「小鳥」を「鳥籠」のなかへ、「外側」から「内側」へと誤り導き、その「捕われた小鳥」を我ものとして外から眺めて楽しむ——この段階で、彼の物語が発展する可能性は底をついてしまうのである。

では、それは一体どうしてなのだろうか。同じく鳥の比喻を使って、ラヴレイスは最初の書簡のなかでこう述べている。

... when the bird was flown, I set more value upon it than when I had it safe in my cage and could visit it when I would. (144)

彼にとっては、「鳥は飛んでいるときの方が、その鳥が安全に自分の鳥籠のなかにいて、好きなときに会いに行ける場合よりも価値がある」のである。この例においても、まだ自由に飛んでいる「鳥」＝「クラリッサ」と解釈できる。その「鳥」は、自由に飛んでいるが故に彼にとって価値を持つ。そこで彼はそれを自分の「鳥籠」＝「シンクレア夫人の売春宿」のなかに捕らえ込もうとする。しかし、一度捕らえられた鳥は価値を失ってしまう。それがもう一度価値を持つには、再びそれを自由にしてやる必要がある。実際には、その「鳥籠」は決して「安全」な場所ではないので、危険にさらされた鳥はそこを逃げ出そうとする。しかし、それが成功したとしても、再び自由に飛び始めた鳥は、再びラヴレイスにとって価値を持つことになる。そして、再び彼はその鳥を捕らえようとする。このラヴレイスの価値観は、L. S. カウフマンのいう「ラヴレイスに潜在する衝動」、「クラリッサを所有しようとする欲望ではなく、新しいものに対する必要性」⁽¹²⁾から生じると考えてもよからう。逃げ出した鳥は、再び彼にとって「新しいもの」となり、再び彼にとって捕まえる「必要」のあるものとなる。たとえば、先ほどの火事の場面で最終的に自分の部屋に閉じ籠もることになったクラリッサはその後どうしたのだろうか。彼女はその後シンクレア夫人の売春宿からの逃亡を試みることになる。ラヴレイスの策略によって捕らえられたクラリッサは、その支配を何とか逃れようとして「鳥籠」からの脱出を企てるのである。しかし、そのことがかえって彼女の価値を増大させる

こととなり、彼女は再び同じ「鳥籠」に捕らえられなければならない。このような逆説的な価値観によってラヴレイスが行動するかぎり、彼の物語の動きは相手を捕まえたところで終わってしまう。再び動かすためには一度捕まえた相手の逃亡が必要となる。

結局、このような「外側」と「内側」の間の往復運動、「捕獲」と「逃亡」の反復の原理によって、彼の策略の物語の展開は、それ以上の段階に進行する可能性をあらかじめ制限されていると考えられる。あるいは、これこそが、「小説を通じていかにラヴレイスが変化に乏しいか、この新しいものの探求者が、それどころか、いかに反復と循環によって限界を設定されているか」⁽¹³⁾ということの理由であるともいえる。

I love opposition. As gold is tried by fire and virtue by temptation; so is sterling wit by opposition. (519)

とラヴレイス自身が述べているように、彼の言動を支えてきたのは常に「対立」(opposition)であった。すなわち、「虚構」と「現実」、「表層」と「深層」、「表側」と「裏側」、「恋人」と「悪魔」、「愛という名」と「愛がないという名」、「外側」と「内側」、そして「監禁」と「逃亡」——これら対立する諸要素によってラヴレイスは動機づけられてきた。これら諸要素の対立の間に生じる緊張関係の枠組みのなかで運動することがラヴレイスの創作する虚構の物語を機能させてきたのである。しかし一方で、彼はこの「偽りの言語」に自分自身が「捕われてしまっている」⁽¹⁴⁾と考えることができる。これらの諸関係が固定されているかぎり、彼の物語は、二つの要素の間を入れ替わりに往復することができるだけなのだ。彼の物語の可能性は、これらの対立関係の枠組みで規定される領域を決して超えることはできない。あとは、ただ永遠にこの同じ運動を反復することができるだけなのである。

これがあらかじめ振幅の領域・範囲を設定されたラヴレイスの「騙り」の限界である。もし、「どんな小説も、反復の、そして反復のなかの反復の、ある

いは連鎖的な仕方での他の反復に結びつけられた反復の、複雑な織物 (tissue) である⁽¹⁵⁾としたら、同様の構造を『クラリッサ』において発見することができる。しかし、ここでラヴレイスに認められる反復の様式は、J. H. ミラー (あるいは G. ドゥルーズ) のいう意味での「シミュラークル」としての反復ではない。固定された価値観における差異に基づいているという点で、それはむしろ、ただの「コピー」を作り出しているだけなのである。⁽¹⁶⁾したがって、ラヴレイス的な虚言、策略による「クラリッサの権威を転覆 (subvert) させようという試み」⁽¹⁷⁾は、この枠組みに彼自身が捕われているかぎり、表面的には成功しているように思われても、ただ同じ策略の「コピー」を繰り返すだけであって、その領域の範囲を超えることはない。さらに、この限界を『クラリッサ』の物語全体に拡大して考えることもできる。すなわち、この決して交わらない平行する書簡群における、肉体の結合の不可能性である。それは「文通において決して到達することのできない契約関係」であり、たとえそれが行われたとしても「決して表象されることはない」⁽¹⁸⁾のである。あるいは、T. キャッスルは、「ラヴレイスの夢」が、夢の多義的効果による反対概念の崩壊、限りなく正反対の読みを生成するメビウスの輪の不決定性を示しており、レイプよりむしろその夢のなかに、小説全体のすべてが変わる交差点が見出せるとしている。⁽¹⁹⁾この夢は、ラヴレイスの「シミュラークル」の瞬間、ミラー (そして W. ベンジャミン) のいう「ベーネロベアの忘却作用」の瞬間、「夜に織られ、昼に解かれる」織物であるとも考えることもできる。⁽²⁰⁾しかし、対立概念の転倒に捕われているかぎり、差異と反復の呪縛から十分に逃げられるわけではない。それはラヴレイスの限界であると同時に、われわれの思考・読みの領域の限界でもあるのだ。

※本稿は日本英文学会中部地方支部第41回大会 (1989年10月7日、静岡県立大学) において口頭発表したものをもとに加筆・修正を施したものである。

注

- (1) この小説からの引用はすべて *Clarissa*, ed. Angus Ross (Harmondsworth: Penguin,

1985) による。以下、頁数を引用の直後に示す。

- (2) Janet Gurkin Altman, *Epistolarity: Approaches to a Form* (Columbus: Ohio State UP, 1982) 13-14.
- (3) Altman 22.
- (4) Alan Dugald McKillop, *Samuel Richardson: Printer and Novelist* (Hamden, Conn.: Shoe String, 1936, 1960) 148.
- (5) Ira Konigsberg, *Narrative Technique in the English Novel: Defoe to Austen* (Hamden, Conn.: Archon, 1985) 73-74.
- (6) シェイクスピアからの引用 (*Macbeth*, I, iii, 147-48) は原文の “Time and the hour” を “Patience and time” に変更させている。
- (7) Margaret Ann Doody, *A Natural Passion: A Study of the Novels of Samuel Richardson* (Oxford: Clarendon, 1974) 221.
- (8) William Beatty Warner, *Reading 'Clarissa': The Struggle of Interpretation* (New Haven: Yale UP, 1979) 32.
- (9) Toni Reed, *Demon-Lovers and Their Victims in British Fiction* (Lexington, Ken.: UP of Kentucky, 1988) 66-68, 110.
- (10) Doody 198.
- (11) ラヴレイスと「火」の象徴性については、Warner 65-74を参照。
- (12) Linda S. Kauffman, *Discourses of Desire: Gender, Genre, and Epistolary Fictions* (Ithaca, NY: Cornell UP, 1986) 137.
- (13) Kauffman 140.
- (14) Konigsberg 75.
- (15) J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition: Seven English Novels* (Oxford: Basil Blackwell, 1982) 2-3.
- (16) Miller 5-6.
- (17) Warner 28.
- (18) Terry Eagleton, *The Rape of Clarissa: Writing, Sexuality and Class Struggle in Samuel Richardson* (Oxford: Basil Blackwell, 1982) 44, 61.
- (19) Terry Castle, “Lovelace’s Dream,” *Studies in Eighteenth-Century Culture*, vol. 13, ed. O. M. Brack, Jr (Madison: U of Wisconsin P, 1984) 29-42.
- (20) Miller 6-12.