

十八・九世紀女性作家にみられる父娘像

——アン・ラドクリフ, ジェイン・オースティン, シャーロット・ブロンテを通して——

田 中 淑 子

序

18世紀から19世紀にかけての英国においては、実に多くの女性作家が生まれ、また消えていったが、彼らのほとんどがそのテーマに「父と娘」の関係を扱っていることは興味深い。しかも、父と娘のテーマは、実に様々な意味や形をもって登場してくる。恐らく、その変化は、18世紀から19世紀にかけて激動した英国の社会事情を色濃く反映していると思われる。産業革命によってひき起こされた政治・経済面での近代化の波は父権を揺がし、ひいては娘の生き方にも影響を与えたのである。伝統や慣習に則して自己犠牲や服従を強いる「父」と活力あふれる自己探求を望む「娘」との相克に、父も娘も引き裂かれた時代であった。この時代ほど女性作家たちが女性の人生について様々の検討を加えた時代もないだろう。彼女たちは、そうしながら、女性の真情を吐露するにふさわしい文学形式をも模索していったのである。

例えば、18世紀後半に隆盛をきわめたアン・ラドクリフのゴシック・ロマンスのヒロインには、ほとんどの場合父親がいない。保護者として父親役を代行する人物が、娘に従順や服従を強要し、ゴシック・ロマンスの美的根拠である「荘嚴」(the Sublime)をあたかも父権に体現したかのように登場し、ヒロインを恐怖させるのであるが、結局は真の父の判明により、父・娘のロマンスは修復され、めでたし、めでたしで幕を閉じるのである。しかし、ラドクリフの最後の作品『イタリアの惨劇』(*The Italian*, 1797)には、この父・娘のロマンスに亀裂の兆しが見える。ヒロインの父と思われる僧侶ファーザー・スケドーニが殺人犯と判明した時点で、ヒロインの娘としての物語は躓きをみせ、ラドクリフのロマンスは危機を迎える。父・娘のロマンスの継続の不可能は、いったい何を意味しているのだろうか。ラドクリフが、これ以後作品を公けにしなかった事実も、このことに関係しているかもしれない。あるいは、作者の作家としての姿勢の転向の兆しとみることもできる。ラドクリフは、ロマンスをノヴェルに変えつつあったのだとみるのは、行き過ぎであろうか。ロマンスからノヴェルへの移行は、父親の権

威の失墜と多いに関係がありそうである。

英国におけるノヴェルの母と言われる、ジェイン・オースティンの作品には、弱い父親と娘の関係が多く描かれている。特に、『エマ』(Emma, 1816)の中の主人公エマの父であるウッドハウス氏は、自分の健康に気を遣うこと以外何もできない無力な父親として登場する。財産にも美貌にも恵まれたエマは、結婚の必要性を認めず、父権の不在をよいことに父権が象徴する力を女性が持つ快感に気付く。女性が父を代行するロマンスに着手し始める。オースティンのノヴェルの危機である。しかし、オースティンは強力な男性ナイトリィ氏の登用と、彼とエマの結婚により、その危機をからくも脱している。

エマの所有する全てを否定された主人公を描いたのは、『ジェイン・エア』(Jane Eyre, 1847)の作者であるシャーロット・ブロンテである。ジェインの父は作品が始まる時点には既に亡く、それ故に孤児の彼女は、幼い頃より人生の辛酸をなめるのである。彼女は父権に対して強い拒否反応を示すと共に、それに異常に惹かれてもいる。だからであろう、父親ほどにも年齢の違うエドワード・ロチェスターを恋人にし、しかも彼に強く魅了されながらも反発を感じ、彼女が納得する結婚にこぎつくまで、あくまでも闘い続けるのである。矛盾に満ちた主人公の葛藤が、社会に抵抗しながら逞しく生きるヒロインの日常生活を描写するリアリズムに、主人公の心の奥の夢と恐怖を語るゴシック・ロマンス的要素が錯綜する原因を作ったのではないだろうか。この相反するジャンルの混在に統一を与えるのは、ジェインが遭遇するもう一人の男性である牧師のセント・ジョン・リバーズではないだろうか。『ジェイン・エア』においては、娘を救い自立させるために、二人の父が必要だったのである。

1. 殺人鬼の父—ロマンスの亀裂—アン・ラドクリフの『イタリアの惨劇』の場合

アン・ラドクリフの作品には、父親が存在しない。そのことは、ラドクリフの作品がゴシック・ロマンスのジャンルに分類されることと非常に密接な関係がある。父親不在のためにヒロインたちは、自分のアイデンティティの確保ができない。しかし、ヒロインの存在そのものに付きまとう「曖昧さ」こそ、ラドクリフのゴシック・ロマンスの美的拠り所であるエドモンド・バークの「恐ろしいものは崇高さの源泉である」の理論につながるのである。「曖昧」は、「恐怖」を生む最適なモチーフの一つであり、ゴシック・ロマンスを可動させる重要な要素である。主人公たちが負わされた「曖昧さ」が、代理の父ともいべき男性の力に崇高なる恐怖を感じ、それが誤解を生み、また曖昧へとつながり、恐怖を生む。このように、ゴシック・ロマンスにおいて、父親不在は、恐怖を生む絶対必須条件なのである。

例えば、初期の作品の『森のロマンス』(*The Romance of the Forest*, 1791)は、主人公アデラインの父親探しの物語である。彼女は父を求めて、フランスからスイスへと広範囲に遍歴する。このアデラインの放浪は自らの存在理由を父によってしか認められなかった当時の女性の受身の立場をよく示していると共に、ヒロインの自己形成が肉親との対立の試練を通して成立しないゴシック・ロマンスの特色を示している。代役の父のもとで、孤児同然の境遇にさらされ、恐怖することが重要なのである。物語は、アデラインが残酷な義父サン・ピエールによって荒野の一軒家に捨てられる場面から始まる。彼女を救助するのは、ピエール・ド・ラ・モットであるが、彼自身パリで賭博がもとで身を滅ぼし、多額の借金のための逃避行の途中であり保護者としては不適格である。彼もまた、弱味を握られたモンタール侯爵にアデラインを売り渡そうとする。二人の義父に裏切られ、アデラインが辿り着くのは、スイスのルロンクールであり、そこで牧師ラ・ルークに助けられる。ルロンクールは理想郷として描かれ、牧師ラ・ルークと土地の人々の温かい交流、村と自然との美しい融和がセンチメンタルに語られ、アデラインは初めて信頼できる父をラ・ルークの中に見出すのである。しかも、後に恋人テオドールの父であることが判明し、彼は文字通りアデラインの父となるのである。しかし、彼女の落ち着き場所が、このように中央の権力から遠い異郷の地であり、しかもラ・ルークの姉が村の医療に携わるなど、女性の地位も高い場所であることは注目に値する。更にラ・ルークが病気がちであることも重要な点である。つまり、ここは父権が女性化ないし弱体化した場所であり、女性が父権と折り合いを付けられる理想郷なのである。アデラインは、ここで真の父を発見する。正にこれは、森の中のロマンスなのである。これこそ、ラドクリフが「女のゴシック・ロマンス」を模索するのに適しい設定である。

次の『ユドルフォ城の秘密』(*The Mysteries of Udolpho*, 1794)では、父・娘の関係に少しの変化がみられる。『森のロマンス』同様主人公のエミリィは孤児であるが、第1巻の8章まで父のセント・オーヴェルは存命している。父の言い残した娘への忠告―「過剰な想像力は理性的な判断を狂わせる」が、孤児になったエミリィのその後の成長のリトマス紙となるよう構成されている。いわば、父の遺言が作品の規範的な序文となっており、エミリィの成長は、この父の遺言である忠告にどれ位近づけるかにかかっている。作品は、崇高美と恐怖を背景にしながら、このようにしっかりと父権による倫理的枠組がはめられている。しかし、この堅固な枠が崩れる箇所がある。パリにおいて賭博で身もち崩したと噂される恋人ヴァランクールとの結婚について、エミリィが逡巡する場面である。エミリィは、この時初めて父の忠告に疑いを抱き、自分の恋する心に忠実でいたいと願う。そんな悩めるエミリィに、かつてのエミリィ

の女中テレジアが次のように述べる場面がある。

‘Dear ! dear ! to see how gentlefolks can afford to throw away their happiness !
Now, if you were poor people, there would be none of this. To talk of unworthiness,
and not caring about one another, when I know there are not such a kind-hearted
lady and gentleman in the whole province, nor any that love one another half so
well, if the truth was spoken !’

(Vol. III, Ch. XIII, p. 626)

幸福を否定するような「偉い方」の哲学は理解できないと女中テレジアは述べ、エミリィが正しいと感じることを選ぶように進言する。しかし、この提言は逆にエミリィに自分の感性の能力に疑いを抱かせることになり、彼女をある種の倫理的ディレンマに陥れる。疑問の余地のない理想的な父権の権威からの情報に、初めて疑いが向けられる。ゴシック・ロマンスには珍らしい、肉親の父親との対立の試練である。しかし、ラドクリフは彼女特有の魔法—「誤解」—の導入によって、作品を一気に急展開させ、二人はめでたく結ばれる。というのは、ヴァランクールは友人の苦境を救うために投獄されていたことが判明し、彼に対する誤解が晴れ、エミリィの感性に相応しい人物であることが唐突に証明されるからである。『エドルフォ城の秘密』の結末では、このように、父セント・オーベルの父権に崇高さが与えられ、娘エミリィの美意識と密接に係わる感性とが、かろうじて共存しえている。ラドクリフは、エミリィの倫理的ディレンマの発展よりも、父権社会の安定を選び、自らの作品の基本である「崇高さ」と「美」の結合の安泰をはかったのである。

しかし、エミリィを襲った倫理的ディレンマは、最後の作品『イタリアの惨劇』に至ると、かなり深刻な様相を呈し、主人公エレナとヴィンセンティオに戸惑いを与えるばかりでなく、ラドクリフのロマンスそのものに亀裂が生じることになる。叔母とナポリで慎しく暮らしているエレナも、やはり孤児であり、他の作品の主人公同様に社会的に攻撃されやすい立場にいる。ナポリの名門ヴィヴァルディ家の息子に見染められ求婚されてから、エレナの悲劇が始まる。彼の両親は無一文のエレナと息子との結婚は認めない。特に誇り高い侯爵夫人は、自分の聴罪司祭であるファーザー・スケドーニを使って、エレナを修道院に幽閉し入信することを強要したり、身分相応の結婚を強いる。挙げ句の果ては、エレナ殺害の計画を立て結婚を妨害する。一方、息子のヴィンセンティオも、良家の息子に反感をもつスケドーニによって、修道女誘拐

の罪で異端審問所に召喚され、むりやり罪の告白を強いられる。このように、『イタリアの惨劇』における恐怖は『エドルフォ城の秘密』のそれよりリアルである。それは、宗教界のファーザー・スケドニーや異端審問所のファーザーたちの象徴する宗教界と、ヴィンセンティオの父が代表する貴族社会つまり俗世のファーザーの権力とが、非常に密着しており、その両世界を動かす仕組みを受け入れなければ、ヒーローもヒロインも沈黙させられるか、抹殺されるかの恐怖を与えるからである。この強大な父権は『エドルフォ城の秘密』の悪漢モントニの理不尽な経済的欲望から生まれる恐怖よりも、もっと現実味がある。理不尽な現象よりも、俗世間の、いわば社会風俗・マナーズが恐怖の対象となる当たりが、『イタリアの惨劇』の新しい局面であり、それをロマンスのノヴェルへの接近とみることもできる。そのため、『エドルフォ城の秘密』のエミリィと比べれば、ヴィンセンティオやエレナの倫理的堅固さもその強力で複雑な父権の前では一層脆くなり、愛と社会的抑圧の間で起こるディレンマにおける彼らの苦悩はより深刻に、そしてより小説的になってくる。

例えば、異端審問所で裁かれるヴィンセンティオは、暗黒の中で真実を追求すればするほど、逆に自分の理性に疑いがかかるというディレンマに苦しみ、彼は自らの知性の危機を感じている。一方、エレナの恐怖は、自分を殺害しようとしたファーザーが、実父であることが判明した時に頂点に達する。と同時にそれは、倫理的ディレンマに引き裂かれる苦悩の始まりでもある。アドリア海に面した小屋に監禁されたエレナは、ヴィヴァルディ侯爵夫人の命を受けたスケドニーに殺害されそうになる。が、スケドニーが短剣をもつ手を止めたのは、エレナの首に吊げられた、自分の若い頃の肖像画がはめこまれたロザリオであった。この瞬間から、自分を抹殺しようとしていたスケドニーを父と慕い愛そうとする「父と娘のロマンス」を、エレナは必死に創造しようとする。

The suspicions, however, which she had formerly admitted, respecting his designs, were now impatiently rejected, for she was less anxious to discover truth, than to release herself from horrible suppositions; and she willingly believed that Schedoni, having misunderstood her character, had only designed to assist in removing her beyond the reach of Vivaldi. The ingenuity of hope suggested also, that having just heard from her conductors, or from Spalatro, some circumstances of her story, he had been led to a suspicion of the relationship between them, and that in the first impatience of parental anxiety, he had disregarded the hour, and come, though at midnight, to her apartment to ascertain the truth. (Vol. II, Ch. X, p. 242)

父に対する疑いを拭い去るかのように、絵にかいたような「父を愛する娘のロマンス」を懸命に創造するが、もはやエレナは自らの娘の物語を語り切れなくなっている。しかも、ラドクリフはこの無理を押し切ろうとしているためであろうか、エレナは父親への孝行に殉じ切る高揚ばかりでなく、それを強制される身のつらさも感じるができない。

ラドクリフのヒロインが恐怖を感じるのは、その感性を研ぎ澄ませ、エドモンド・バークの美学に基いて「大きな可能性へと心を高める」ためである。従って、作者の目的は、恐怖によって生じた倫理的ディレンマにモラル的發展を与えることにはない。だからであろう、エミリオもエレナも恐怖を感じた時、美しいピクチュアレスクな風景を眺め、その中で恐怖を美に異化しようとしている。というのは、美しい景色を静観でき鑑賞できる態度で、人生にも恐怖にも臨むという、かなり矛盾を抱えた態度が主人公に要求されているからである。しかし、それには恐怖を与える父権が崇高なる絶対的なものでなくてはならない。『ユドルフォ城の秘密』のエミリオのように、結局は娘が父権社会に必要な妥協をすることで、ラドクリフの恐怖のロマンスは成立しているのである。ところが、父が殺人鬼であると判明した時点で、エレナの恐怖はピクチュアレスクの美意識の中に危険性なく収まり切れなくなってくる上に、疑いをもたれた父権社会への娘の妥協も困難になってくる。更に、父も困難な立場に置かれることになる。スケドーニの方も、自分のアイデンティティが暗殺者から一瞬にして慈愛あふれる父親に急転換したために、彼の誇る冷徹な知性に狂いが生じ、彼に死をもたらすのである。こうなってくると、情けと罪の意識を知った「父」の崇高さは、恐怖を与え、読者やヒロインの「魂の全能力を満ち拡大する」ことはできない。一方日常生活の雑念から離れて無関心な態度で人生を静観することもできなくなった「ピクチュアレスクの原理」は、もはや抽象的美の概念でありえなくなる。その結果、読者は安心してラドクリフのロマンスを楽しめなくなってくる。ロマンスの危機である。この危機は、結局エレナはスケドーニによって殺害された兄の娘であることが判明するという、ラドクリフが得意とする「誤解」のトリックでひとまず回避される。しかし、もはや「誤解」のトリックによっても、また情熱と恐怖の嵐によっても「崇高」と「ピクチュアレスク」の間に生じた亀裂は修復できぬかのように思われる。

それを示唆するのが、この作品に多数に投入されている、農民や庶民、従僕などの社会的身分の低いナレイターの存在ではないのだろうか。例えば、ヴィンセンティオの従僕で、この作品の幕を閉めるパウロや、エレナとスケドーニをナポリまで案内する道案内の農夫、スケドーニの殺人の手先であるスパトラなどである。『ユドルフォ城の秘密』の女中テレジアのように、彼らは、父と娘のロマンスに生じた亀裂を更に深く開き、ヴィンセンティオやエレナだけ

でなく悪漢スケドーニにもディレンマを与え、人間的苦悩を加えているように思える。しかし、ナレイター達も、合理主義の秩序からはみ出したゴシック・ロマンスの登場人物なので、彼らを信じて迷路のような薄暗いゴシック・ロマンスの森を案内してもらう訳にもいかない。ただ、彼らの言葉の使い方が、ヒーローやヒロインまた彼らを脅迫する貴族や宗教界の人々と多いに相違することが、重要なのである。例えば、アドリア海からナポリへとスケドーニとエレナを案内する土地の農民は、アドリア海に面した小屋で死体(実はスケドーニが殺害した兄でエレナの父)を見た漁師の話をする。スケドーニは不安になり、農夫を始末するか否か迷うが、農夫がどこまで知っているのかすらわからない。農夫の情報を確かめようとする、案内の農夫は次のように答える。

‘I do not know, Signor, what you may call certain; but I know what we all believe. But the strangest part of the story is to come yet, and that which nobody would believe, hardly, if—’

‘I have heard enough,’ said Schedoni, ‘I will hear no more!’

‘Well but, Signor, I have not told you half yet; and I am sure when I heard it myself, it so terrified me.’

‘I have listened too long to this idle history,’ said the Confessor, ‘there seems to be no rational foundation for it. Here is what I owe you; you may depart.’

‘Well, Signor, ’tis plain you know the rest already, or you never would go without it. But you don’t know, perhaps, Signor, what an unaccountable—I am sure it made my hair stand on end to hear of it, what an unaccountable—’

‘I will hear no more of this absurdity,’ interrupted Schedoni, with sternness. ‘I reproach myself for having listened so long to such a gossip’s tale, and have no further curiosity concerning it. You may withdraw; and bid the host attend me.’

(Vol. III, Ch. II, pp. 284–5)

ここには、情報やそれを構成する言語に対する二人の態度の違いが、はっきりと示されている。農夫の案内人にとって言葉とは、経験を通して感じたものを語る道具であり、時には人との語りを楽しくさせるための道具である。それに対してスケドーニにとっての言葉とは、理性に従って真実を類推するための道具である。だから、スケドーニは言葉によって案内人の「不思議な」話の真偽を確かめようとする。つまり、「父」の言葉であり、知識と父権階級に寄生し、

その域を出ない言葉でもある。一方、案内人の語る言葉は、むしろ本能的に漁夫の体験を真実だと洞察する感性や髪の毛が逆立つほどおもしろい話だという好奇心に基づいており、父権社会においては権力にも知識にも裏打ちされていない社会的弱者の言葉である。この感性と好奇心に基づく直感型の言語を、ゴシック・ロマンスを愛読する女性読者の言語と置き換えても良いのではないだろうか。スケドーニが、案内人の言葉を理解できないとしても、恐らく巡回文庫を通してゴシック・ロマンスを読む女性読者には、むしろスケドーニの言葉より案内人の言葉に共感や信頼を置いたと思われる。また、ここに見られる父権社会の表わす言語と、民衆の使う言葉の間のコミュニケーションの不成立にも、女性読者は多いに同感したであろう。そこで意味をもってくるのが、『イタリアの惨劇』の幕を閉じるのが、社会的に弱者の言語の習得者であるヴィンセンティオの従僕パウロであるという点である。

‘Pshaw!’ replied Paulo, ‘who can stop, at such a time as this, to think about what he means! I wish that all those, who on this night are not merry enough to speak before they think, may ever after be grave enough to think before they speak! But you, none of you, no! not one of you! I warrant, ever saw the roof of a prison, when your master happened to be below in the dungeon, nor know what it is to be forced to run away, and leave him behind to die by himself. Poor souls! But no matter for that, you can be tolerably happy, perhaps, notwithstanding; but as for guessing how happy I am, or knowing any thing about the matter.—O! it’s quite beyond what you can understand. O! *giorno felice!* O! *giorno felice!*’ repeated Paulo, as he bounded forward to mingle in the dance, and ‘O! *giorno felice!*’ was again shouted in chorus by his joyful companions. (Vol. III, Ch. XII, p. 415)

主人のヴィンセンティオとエレナの結婚を祝いながら、「何と理性的で思考を重ねた言葉が経験を語るのに無力であるのか、少なくとも非常に奇妙な経験をした人の物語を語るのには」とパウロは述べている。ここには、若い男女の愛と社会における父権との不条理な闘いのロマンスを語るには父権社会の概念を表象する言語よりも、庶民の言語の方が、いやラドクリフの語る女性の言語の方が適しているのだという作者の勇氣ある主張が見受けられる。『エドルフォ城の秘密』においてラドクリフは、恐怖を使って女性の受けている社会的抑圧とその仕組みを探り、畏怖によって女性の心を解放するファンタジイに酔いながらも、結局その時代の倫理的意識であるピクチュアレスクの美学に束縛されて、女性の真情を吐露できなかった。しかし、

『イタリアの惨劇』において、父が殺人鬼であることによって父の畏怖を弱体化・無力化し、それによって出来た「ピクチュアレスクの美意識」と「恐怖の崇高さ」との間の亀裂のすき間に、社会的に弱者である人々の語りをふんだんに挿入した。父権社会の中央の言語の亀裂に民衆のナレイターの姿を借りて女性の真情や主張を染み込ませる。エレナの父が殺人者であると判明した時、彼女は美の倫理だけでは対処し切れなくなる。彼女の倫理的ディレンマに、ヒロインの成長の可能性がある。しかも、このディレンマを中央の権威ある父の言葉ではなく、社会的に低い階級の感性が本能的にコメントする。それによって、不動の視点であらねばならないエレナの視点も揺らぎ、美意識の額の中にきちんと収まっていたロマンス画は、額から迷いで、様々な社会の風俗の絡み合いに興味をもったかにみえる。ロマンスのノヴェル接近である。しかし、エレナは尻込みする。恐らく、それは作者ラドクリフの尻込みであろう。ノヴェルの娘の条件である「成長」は、ラドクリフの父と娘のロマンスの崩壊を意味するのであるから。それを察知したかのように、以後ラドクリフはゴシック・ロマンスを発表することを止めてしまったのである。言い換えれば、先輩のゴシック・ロマンス作家クレアラ・リーブが『イギリスの老男爵』(*The old English Baron*, 1778)の2版の序文で言明した課題に、ラドクリフは再び挑戦し怯んだのである。つまり、「新しいノヴェルと古いロマンスの融合を試み、作品に蓋然性^{プロバビリティ}を与え、大衆に読んでもらう」ことである。

2. 弱い父—小説^{ノヴェル}の危機—ジェイン・オースティンの『エマ』の場合

『イタリアの惨劇』から20年後、ジェイン・オースティンは全く無力な父親と、その父に代わってサリィ州のハイベリィのコミュニティを支配しようとする力溢れ、高慢でスノビッシュ、想像力過剰な娘を扱った『エマ』を書いた。オースティンは「弱い父」を導入することによってヒロインに広い活動の場を与え、「父の目」で世の中を見たい野望をもつヒロインであるエマを登場させる。父権の実体の欠如が、ラドクリフのロマンスの恐怖の根源であるのに対して、その欠如がエマの活力源でもあり、作品の創造力にもなるという興味ある設定をオースティンは行った。娘は受動から能動へと転じ始めたのである。しかも更に、オースティンはエマに父権社会を維持させる強力な社会的な仕組みである「結婚」を拒否させている。オースティン文学の想像力の源であり、かつ作品に滋養を与えてきた「結婚」がエマにによって拒否される。オースティン芸術のこの重要な徳義である結婚の否定は、何を意味するのであろうか。娘の結婚の拒否は、社会に適応し、社会の枠を破壊することのなかったオースティンのノヴェルそのものの否定にも繋がりがねないのである。

エマは、「美しく、才気に富み」、ハイベリィの跡継ぎ娘で3万ポンドを相続する娘である。温かな家庭と明るい気質とをもち、生活の最上の恵みの数々を身に集めているように見え、「世に生を受けてかれこれ21年になるが、苦しみも悩みもほとんどない」（1章, p. 37）ようにみうけられるエマに関する困った問題といえば、「あまりに思いのままに出来すぎる力と自分を少々よく思いすぎる性格」（1章, p. 37）であった。しかし、そうなる要因が、エマの生活には揃っているのだ。先ず、父親のウッドハウス氏は、「今までずっと虚弱で、心身ともに動かさずにいたので、年齢より生活ぶりの点でずっと老けている」と描写される父親である。従って、家長としての役割ばかりでなく、ハイベリィのコミュニティの長としての役割も果していない。その上に、娘の健康を重んずるあまり、エマに結婚すらさせる勇気がないのである。母親を早く亡くし、母代わりとしての家庭教師のテーラー嬢や姉のイザベラがその教育を行ったが、エマを教育するというよりは、エマの思い通りに出来る自信を付けただけであった。こうして姉が嫁いだ14歳の時以来、彼女は家長として父の代わりをしてきたのである。思い通りにできる居心地の良い家の娘が、何故その環境を捨ててまでも結婚する必要があるかと、エマが思ったのも当然である。というのは、その当時の女性にとって結婚は、経済的依存と引き換えに自分の人権を譲り渡すことに他ならなかったからである。「貧乏なればこそ」、独身は惨めなのだと、エマは次のように豪語する。

‘I have none of the usual inducements of women to marry. Were I to fall in love, indeed, it would be a different thing ! but I never have been in love; it is not my way, or my nature; and I do not think I ever shall. And, without love, I am sure I should be a fool to change such a situation as mine. Fortune I do not want; employment I do not want; consequence I do not want: I believe few married women are half as much mistress of their husband’s house, as I am of Hartfield; ... a single woman, of good fortune, is always respectable, and may be as sensible and pleasant as anybody else. And the distinction is not quite so much against the candour and common sense of the world as appears at first; for a very narrow income has a tendency to contract the mind, and sour the temper.’ (Ch. 10, pp. 109–110)

家庭教師のテーラー嬢とウェストン氏の縁を結び、彼らの結婚を「成功」させて以来、エマは自分が結婚するより、他人を結婚させることの方が「この世での最大の楽しみ」になった。エマは、その楽しみに自分のあり余る想像力を放出した。その点においては、エマは誠に作者

オースティンと瓜二つなのである。オースティンは、生涯結婚することなく、七作の小説を執筆しながら愉快地に登場人物を操って、彼らを次々に結婚させ楽しんできたのである。エマも同様に、人々を操作する想像に歓喜しながら、結婚の創造というフィクション作りに夢中になっていくのである。エマの結婚への反抗は、父権社会への挑戦であると共に、オースティンのノヴェル自体への挑戦でもある。父権社会に戦いをしかけるエマは、その舞台となるハイベリーの村の中で一番実力のある男性ナイトリィと、当然真っ向から対立することになる。

ナイトリィは、「エマ・ウッドハウスの欠点を認めることのできる少数の人の一人であり、しかも、いつでもこれを彼女に話せる唯一の人である」が、彼が37、8歳と、エマとは父ほどに16歳も年齢差があることが、大変意味あることになってくる。というのは、エマの無力な父ウッドハウス氏に代わって彼女を導き、彼女の傲慢なフィクションから作者オースティンのノヴェルを救出する騎士^{ナイト}の重要な役割が、彼には与えられているからである。彼は、ハイベリーの村を健全に導き、コントロールできる強い父と想定されている。その良い例を、ボックス・ヒルへの遠足の場面に見ることができる。この場面では、結婚するつもりのないエマと、また彼女を本気で愛していないフランク・チャーチルとの恋愛ごっこが繰り広げられる。フランクは、ウェストン氏の長男で裕福なチャーチル家の養子である。彼は、財産のないジェイン・フェアファックスと密かに婚約しているが、それを知られると、チャーチル家の相続権を失う恐れがある。それ故に、「ぼくの奥さんを選んで下さい」などと皆に公言してジェインを苦しめながら、エマといちゃついている。エマもフランクも、人の気持を無視した、無責任で抑制のきかない破壊的な父権の力を象徴している。そればかりではなく、エマの傲慢さは、遠足に参加したベイツ老嬢をも傷つけて頂点に達する。ベイツ老嬢は、美しさも才気もなく、乏しい収入で、できるだけ辻褃を合わせながら、老母と姪のジェイン・フェアファックスの世話に明け暮れている女性である。彼女は、大のおしゃべりで、エマも辟易しているが、彼女の「素朴で快活な性質、万人に対する善意と満ち足りることを知る気質」(3章, p. 52)は、人々に愛されていた。フランク・チャーチルの「誰か、おもしろい話をきかせて下さい」という注文に応じて、「ごく退屈なものなら三つばかりですね。それならわたしは、ちょうどですわ。わたしが口を聞けばきっと退屈なことを三つ言うに決まっていますから」(43章, p. 364)とベイツ老嬢が口をきくと、はしゃいでいるエマは、「あらベイツさん、でもむずかしいかもしれません。ご免なさい。だって数が限られているんですから、一度に三つだけなのよ」と言って、ひどくベイツ老嬢を傷つけてしまう。ハイベリーのよう狭く小さな共同体では、財産のないベイツ老嬢のような婦人は、些細なことにも喜びを感じて、社会の一員として生きていくしかないのだということには、エマの理解は及ばない。エマには、ハイベリーの共同体における責任ある

一員であるといった認識はないのだ。ナイトリィがエマを厳しく叱責して、人と人との付き合いにおいては、誠実さと情愛が必要なことであり、それが力をもった者のコミュニティにおける役割と責任なのだと愉す。

‘I acknowledge; and, were she prosperous, I could allow much for the occasional prevalence of the ridiculous over the good. Were she a woman of fortune, I would leave every harmless absurdity to take its chance, I would not quarrel with you for any liberties of manner. Were she your equal in situation — but, Emma, consider how far this is from being the case. She is poor; she has sunk from the comforts she was born to; and, if she live to old age, must probably sink more. Her situation should secure your compassion. It was badly done, indeed! — You, whom she had known from an infant, whom she had seen grow up from a period when her notice was an honour, to have you now, in thoughtless spirits, and the pride of the moment, laugh at her, humble her — and before her niece, too — and before others, many of whom (certainly *some*,) would be entirely guided by *your* treatment of her. This is not pleasant to you, Emma — and it is very far from pleasant to me;...’

(Ch. 43, p. 368)

コミュニティにおける責任ある父としての倫理を教えられて、エマはナイトリィの存在をこの時以来意識せざるをえなくなる。やがてエマは、自分の現実を無視して構築されたロマンティックなフィクションの非を認めざるをえない事態に陥る。

エマ作の「結婚物語」のヒロインに選ばれたのは、17歳の少し頭の足りないハリエット・ミスである。身元不明の庶生らしい美少女であるハリエットを、紳士階級出の娘らしく仕込もうと決め込んで、エマはハリエットに求婚した堅実な農夫ロバート・マーティンを断わらせ、牧師エルトンが強引に勧めるのは、次のような理由からである。

Mr Elton was the very person fixed on by Emma for driving the young farmer out of Harriet’s head. She thought it would be an excellent match; and only too palpably desirable, natural, and probable, for her to have much merit in planning it. She feared it was what every body else must think of and predict. It was not likely, however, that any body should have equalled her in the date of the plan, as it had

entered her brain during the very first evening of Harriet's coming to Hartfield. The longer she considered it, the greater was her sense of its expediency. Mr Elton's situation was most suitable, quite the gentleman himself, and without low connections; at the same time not of any family that could fairly object to the doubtful birth of Harriet. He had a comfortable home for her, and Emma imagined a very sufficient income;...

(Ch. 4, p. 63)

この例からも明らかなように、イマジニストでありながらエマは、倫理的なあるいは人情的側面から縁組をしているわけではなく、自分の創造するロマンスの成功のみに関心があり、チェスの駒のように思い通りに人々を動かす楽しみのためである。正に、これこそ父権の特権であり、エマはそれを享楽している。当然、このような無責任な父権執行者の思い上がりには罰が下される。ハリエットを愛しているはずのエルトン牧師が、実は金持のエマとの結婚を企んでいたのだ。彼女は、自分の空想の愚かさや現実の醜さに気付きはするが、エマにとっての最大の衝撃は、「社会で崇められるような結婚する資格が十分ある」とエマに教えられたハリエットから、彼女がナイトリイに恋していると告げられた時である。というのは、その時エマは初めて自分の本心——「ナイトリイ氏は、わたしの他の誰とも結婚してはならない」(47章, p. 398)——に気付くからである。エマは、ハリエットの心ばかりでなく自分の心すら理解できなかったことに驚愕する。エマは自分の想像力が鼻持ちならぬ自惚れをもっていて、人の幸せを考慮する誠実さにも欠けていることを痛感する。それに追い討ちをかけるように、フランク・チャーチルとジェイン・フェアファックスの婚約が明らかになり、フランクが自分に惚れているにちがいないというエマの憶測も訂正される。「人の感情の秘密」(47章, p. 402)に気付かないことが、エマの想像力の欠点である。エマは、こうして数々の失敗と錯誤と恥を通して初めて、オースティン文学の想像の鍵である「人の感情の秘密」に到達するのである。オースティンの描く「ノヴェル・オブ・マナーズ」の秘密は、鋭く繊細な、しかも冷徹な人間観察に基づいていたのである。それは同時に、父権社会の維持のための秘密の鍵でもある。このように、「父」を救うことが「娘」の自己認識にかたく結びついている点に『エマ』の構造の秘密はある。エマの拒絶を深層で支えていたのは、ナイトリイの高潔さなのである。エマが、父のように年齢の離れた夫を選ぶことによって、オースティンの小説は救出されるのである。二人の結婚は、19世紀初頭の父権社会の承認であると共に、「父」の倫理的な高潔さの証明でもある。というのは、この二つがなければ、オースティンの小説は成立しえないからである。こう考えれば、時としてやりきれないエマの俗物根性もナイトリイの堅苦しさも、オースティンの

小説の必死の防衛と捉えることができ、許せるかもしれない。

ブラウン氏が指摘するように、地域の理想的な父であるナイトリィは、「エマがいなければ窮屈な教条主義的な英国紳士にすぎず、一方エマもナイトリィがいなければ、利己主義なおせっかいにすぎない」のである。二人の結婚は、人間として伸々と生きたい娘の強い自己主張と、その主張に節度と寛容を与え、社会の安定を保證する父権の必要との間に挟まれた、作者の苦しい妥協とも考えられる。結婚後もエマが父の許で夫と共にハートフィールドで暮らす結末は、村の生活に倦き想像の世界を楽しむ娘・エマがする父との和解、父への最大の譲歩であるのだから。『エマ』が書かれた背景には、産業革命による産業化や資本家階級の勃興、大土地所有者の社会的停滞がある。大陸ではフランス革命とそれに続くナポレオンによる戦争が起こっている。それらの波乱に満ちた社会状況は、確実に英国社会の家父長制を弱めていったのである。オースティンは『エマ』以後、ナイトリィのような力強い男性は書けなくなる。次作『説得』(*Persuasion*, 1818)のアン・エリオットの父親は温かい人間的優しさすらなく、彼女の夫となるウェントワース大佐は、明日は命を落とすかもしれない海軍の軍人である。

3. 二人の父と自叙伝を書く娘——シャーロット・ブロンテの『ジェイン・エア』の場合

シャーロット・ブロンテのジェイン・エアは、エマのように決して父権執行者になろうとしたわけではない、否めないなのである。ジェイン・エアの父は既に亡く、エマの持っている物を全て剥奪された天涯孤独のヒロインである。逆にエマが否定された情熱と想像力だけが、ジェインの唯一の財産となる。また、エマが気にもかけなかった「日常生活の心配事」が、この作品では、逆に構造上の力となるのである。エマは日常生活で何も心配することがない故に父を否定するが、ジェインは却って日常生活の心配事から逃れるために父に憧れ父を求めるのである。天涯孤独のジェインの父探しは、ラドクリフの作品のヒロインたちのそれに類似している。しかし、その相違は、孤児という境遇に起因する差別や迫害から、ジェイン・エアが「父」なる者へ憧れると同時に、「父」に対して強い反感や反発をもつという矛盾にある。父に保護され自分の存在に確認を与えたいという切望は、そのままジェインの父ほどに年齢の離れた裕福な地主階級のエドワード・ロチェスターと峻厳な信仰生活に生きるセント・ジョン・リバーズ牧師の両者に向けられていくが、そこには彼らの体現する力に対するジェインの反発と警戒が同時に働いている。それは、貧しい天涯孤独の家庭教師であっても彼らと同等の人間としての権利がある、否倫理的には自分の方が優れているのだという主張が、そこにはあるからである。『ジェイン・エア』における父と娘の関係は、このように従属と支配とが複雑に絡み

合っている。そのためであろうか、ロマンティックなラブ・ロマンスに、唐突にウーマン・リブ的な、現実的かつ経済的な考察が加えられるといった具合に、誠に奇妙に物語は進行するのである。ジェインは振り子のように、ロマンティックな空想と、抜け目ない現実主義の間を揺れる。社会的・道徳的な因襲に固執する保守的な顔の下に、絶えずくすぶり続ける反抗心を、ジェインは隠し、それ故に苦悩する。こうして、ジェイン・エアというヒロインは、驚くほど矛盾葛藤に満ちた存在となるのである。矛盾に満ちたヒロインに合わせるかのように、作者の作風も情熱的なジェインの愛をロマンス的に語るかと思えば、一転して現実的な社会における男女の支配権を巡るドロドロした人間関係の風俗を扱うノヴェル形式に変わる、というように激しく震幅する。ロチェスターとリバーズは、ジェインや作者のこの矛盾した振り子のような震幅を解決する「父」であり、「恋人」でなければならない。作品の結末にみられるロチェスターとジェインの結婚が、現実の社会から離れた「森の中のロマンス」の形式を取り、更にインドでの布教に専心するリバーズからの手紙が添えられるのは、作者に重荷を負わされた「父たち」ロチェスターとリバーズの出した答なのではないだろうか。そして、これらの父と自叙伝を書くヒロインとの関係は、いかなるものになるのだろうか。

ジェイン・エアも、今までに扱った他のヒロインたちと同様に、過剰な想像力の持ち主である。どのヒロインも、自分たちの人生の経験不足を豊かな空想で補わざるをえない状況にいるという点では共通しており、18～19世紀における女性の人生の一端を見る思いがする。ジェインの過剰な想像力のパターンは、幼い内に形成される。冒頭で、読者は幼いジェインが、厄介になっているリード夫人のゲイツヘッド屋敷で、厳しい冬の薄暗い夕方、寒い散歩から帰ってかじかんだ手で、居間のカーテンの陰でひっそりと隠れるように本を読んでいる姿を紹介される。暗闇の中の孤独な少女は、ゴシック・ロマンスのヒロインに似ている。それは、ヒロインがその「曖昧」な立場故に、恐怖を感じているからである。彼女のリード家における立場は、女中のベッシィが言うように、「働いて稼ぎ、役に立つ召し使い以下」であり、このためにジェインは手足ばかりでなく心までも恐怖でかじかんでいるのである。「おまえには、うちの本を読む資格はない」と長男のジョン・リードに本を取り上げられ反抗したジェインは、「赤い部屋」に監禁される。叔父リードが死亡した赤い部屋での孤独と恐怖の中で、ジェインは想像過剰となり、それに歯止めがかけられずに気を失ってしまう。恐怖は、彼女の想像力を活発にし、時には彼女の心の内に潜む切ない羨望を知る機会になる。が同時にまた、それは彼女を畏怖させる力に対する反抗を決意させる手がかりにもなる。赤い部屋の堂々としたマホガニーのベットは、ジェインに優しくした叔父の慈愛溢れる保護を懐かしく思い出させると共に、

ジェインを寂寞の孤独に陥れたジョン・リードに象徴される父権の大きさを思い知らさせもする。「父」に憧れながら恐れるジェインの曖昧で複雑な立場からくる不安が、彼女の孤独をより鮮明にしていく。「父」の謎が解けないために、ジェインの情熱はその部屋の壁の赤色を反映するかのようになり、激しく火のように燃え、一層苛立つのである。しかも、白いベットと赤い壁紙は、男女の性をも暗示している。まだ幼いジェインにはわからないが、やがてバーサ・ロチェスターの出現を予想させる「父」の持つもう一つの秘密を、暗示しているのである。

この赤い部屋での彼女の想像力のパターンが、彼女のロチェスターに対する反応にも、同様に適応されることは度々指摘されてきた。つまり、想像力過剰による憧れと反発のパターンである。家庭教師としてソーンフィールドで働くジェインは、今度は強力な家父長制社会の中で、社会的因襲に触れずに、しかも情熱だけで身分違いの男性との結婚により、愛と安住が可能な生活を実現させる方法を模索する。二人の出会いは、

As this horse approached, and as I watched for it to appear through the dusk, I remembered certain of Bessie's tales, wherein figured a North-of-England spirit, called a 'Gytrash'; which, in the form of horse, mule, or large dog, haunted solitary ways, and sometimes came upon belated travellers, as this horse was now coming upon me. (Ch. 12, p. 143)

のように、女中ベッシーから聞いた御伽話の再現の形を取っている。この御伽話仕立ての出会いは、ジェインの求める愛が非現実的なロマンスであることを示すと共に、主人公も作者も理屈なしに、その中に安住したい願望を示しているのである。ロチェスターは、ジョン・リードのような冷酷無情な父権主義を掲げる外の世界の権力を象徴するのではなく、むしろジェインがカーテンの陰や本の中や空想の中に抑え込んで来た「血の駆けめぐる想い」を理解する男性として描かれているからである。更に、ロチェスターは、次の引用からも明らかなように、ジェインの内的渴望を否定し抑圧してきた世俗の仕組みにも精通しうるのに十分な経験がある父であることも、欲の深い作者によって要求されているのである。

'... namely, that I am old enough to be your father, and that I have battled through a varied experience with many men of many nations, and roamed over half the globe, while you have lived quietly with one set of people in one house.' (Ch. 14, p. 165)

ロチェスターに課せられた重荷とは、ジェインの分裂した欲望を満足させねばならないことである。ロマンティックな空想で経験不足を補うとする過剰気味のジェインの想像を、世俗的な実力と熱き想いで現実のものに実現できる男性である。そういう意味では、ロチェスターもナイトリーの一人なのである。しかし、二人の大きな相違は、前者が社会的に無責任であり、しかも道徳的規範に抵触するような過去の秘密をもっていることである。あの「赤い部屋」で、幼いジェインが漠然と「父」に対して感じた不安の原因である謎を隠し持っているのがロチェスターである。オースティンの『エマ』と全く正反対の「父」の謎解きの構図である。エマにとっての「父」の秘密とは、ナイトリーにみられるような社会秩序を維持できる責任ある力の発見であり、その力は娘にコミュニティへの譲歩を迫らせた。一方、ジェインにとって「父」の秘密を知ることは、逆に、父の弱点を発見することに繋がる。エマの過剰な想像力は、ナイトリーの健全な常識や社会性の中に吸収されるのに対して、ジェインのロマンティックな想像力は、屋根裏部屋に軟禁されたロチェスターの狂妻バーサにより、一層攪乱される。ロチェスターも又ジェインと同様の社会的因襲の犠牲者であり、負け犬の忌しい過去をもつ「父」であることが暴露されるからである。

バーサは、ソーンフィールドの屋根裏部屋の暗闇に潜むmonsterである。この屋根裏部屋の狂女発見の件りは、ロチェスターの罪深い情熱や、反道徳的な重婚の罫など、嵐のような情熱の吹きすさぶ心の深淵を垣間見るゴシック・ロマンスを思わせる雰囲気でもっている。ラドクリフは、恐怖を通してヒロインの心を解放し崇高の美意識に昇華させようとしたが、ブロンテは恐怖を通して、逆にジェインに情熱の解放の危険性を教えているのである。バーサは、社会の常識を無視したロチェスターとジェインの結婚を阻止する壁として、彼らの前に立ち上がるのである。バーサが屋根裏部屋に監禁されたように、情熱の見る想像の夢は鍵をかけて監禁しておかなければならないのだ。端的に言ってしまうと、バーサとは、ロチェスターの性的エネルギーの中にジェインが自己を埋没させることに対する恐怖の化身そのものなのである。1840年代のヨークシャの寒村の牧師の娘で、家庭教師として辛く苦い経験をした作者の現実主義と清教徒的信仰が、ロマンスの世界の中で遊び解放されることを、慌てて打ち消すのである。「自分で自分のことは心配する。孤独であればあるほど自分を尊敬する」ジェインが一人称で語るロマンスは、恐怖を現実の雑念から離れて、美の構図の中に収めることはできない。ジェインの娘のロマンスを邪魔するものは、作者の道徳観と現実主義である。こうして、バーサの発覚後、道徳律と神の法を踏みにじる男の支配に従属できないと反発したジェインは、ソーンフィールドを去るのである。

主人公の結婚の拒否は、『エマ』においては、オースティン文学の存在そのものを危うくした。『ジェイン・エア』においても、主人公のロチェスターとの結婚拒否やジョン・リバーズとの出会いは、この作品が自叙伝形式であることに多いに関係がある。ソーンフィールドを去り、ウィットクロスのムーア・ハウスに辿り着き、そこで偶然に従兄弟で牧師のセント・ジョン・リバーズに救出されるジェインの道行きは、よく言われているように、ロチェスターの激しい情熱の炎で焼かれたジェインの愛が、次にリバーズの神への奉仕の氷のように冷たく固い意志の前で試練を受けるためのものである。しかし、リバーズの役割はそれだけだろうか。リバーズは、人間的温かさや人情に欠け、インド布教の使命のためには恋も禁じてしまうような峻厳な神への奉仕の中に、世俗的な野心とヒロイズムを隠している、大理石の彫刻を思わせる美青年である。彼のインド布教への誘いにジェインが惹かれるのは、広い世界へ魂を解放させることができるだけでなく、彼女自身の中にもある強い意志や奉仕の精神に貫かれた義務感が共感したためでもある。あるいは、彼のような誇り高い高潔な人物に、自分が認められ同行を求められたことに満足を感じたためかもしれない。しかしやがて、リバーズの「義務が感情を征服しなければならない」ことが判明し、彼の自己犠牲に隠されたエゴイズムに怖れをなしたジェインは、愛と義務を巧くみに擦り替える彼のからくり気づき、ロチェスターの許に戻るのである。ジェインが常に求めてきたロマンティックな内的な自己実現への夢は、社会や道徳の規範に少しも触れずに実現され、しかもいかなる支配をも拒むのであれば、この分裂症的な二つの願いを叶えてくれるのは、リバーズではなく、悔い改めたロチェスターである。そのことを教えてくれたのがリバーズなのである。テリー・イーグルトンの指摘するように、リバーズは「二人の守護聖人」なのである。それ故に、リバーズは『ジェイン・エア』の幕を閉めるという大役を仰せ付かっているのであろう。布教のためにインドへ渡ったリバーズの近況を伝える長い文章とジェインのリバーズへの賛美で、『ジェイン・エア』は結末を迎えるのである。

As to St John Rivers, he left England: he went to India. He entered on the path he had marked for himself; he pursues it still. A more resolute, indefatigable pioneer never wrought amidst rocks and dangers. Firm, faithful, and devoted, full of energy and zeal, and truth, he labours for his race; he clears their painful way to improvement; he hews down like a giant the prejudices of creed and caste that encumber it. He may be stern; he may be exacting; he may be ambitious yet; but his is the sternness of the warrior Greatheart, who guards his pilgrim convoy from the onslaught of Apollyon. His is the exaction of the apostle, who speaks but for Christ, when he

says, 'Whosoever will come after Me, let him deny himself, and take up his cross and follow Me.' His is the ambition of the high master-spirit, which aims to fill a place in the first rank of those who are redeemed from the earth — who stand without fault before the throne of God, who share the last mighty victories of the Lamb, who are called, and chosen, and faithful.

St John is unmarried: he never will marry now. Himself has hitherto sufficed to the toil, and the toil draws near its close: his glorious sun hastens to its setting. The last letter I received from him drew from my eyes human tears and yet filled my heart with divine joy: he anticipated his sure reward, his incorruptible crown. I know that a stranger's hand will write to me next, to say that the good and faithful servant has been called at length into the joy of his Lord. And why weep for this? No fear of death will darken St John's last hour: his mind will be unclouded, his heart will be undaunted, his hope will be sure, his faith steadfast. His own words are a pledge of this—

'My Master, ' he says, 'has forewarned me. Daily He announces more distinctly, "Surely I come quickly!" and hourly I more eagerly respond, "Amen; even so, come, Lord Jesus!"'

(Ch. 38, p. 477)

親戚の発見と遺産相続により社会的地位を確保したジェインと、ソーンフィールド焼失で妻ばかりでなく視力と片腕を失ったロチェスターとの結婚は、作者がかなり強引な無理をして成就した平等な結婚である。しかし、二人の結婚は社会から隔離した薄暗いファーンディーンの中で続けられている。その上、あれほど反抗した女性が、ヴィクトリア朝の理想の女性像である「家のなかの天使」になりすまして、「導き手」として不具の夫にかいがいしく仕えている。この矛盾は、どこから来るのだろうか。現実の家父長制度から出来るだけ遠い所で営まれる二人の結婚は、ヴァージニア・ウルフに指摘されたように「真の芸術家の道から逸脱して」も実現してみたかった「女のロマンス」なのである。しかしながら、リバーズの布教の近況を付加することによって、作者は『ジェイン・エア』を単なる結婚のロマンスの勝利に終わらせず、むしろリバーズの宗教界の父としての存在を強調させることで、「女のロマンス」の色彩を希薄化をはかったのではないだろうか。それは、恐らく作者が「読者よ、私は結婚しました」(38章, p. 474)とまで高らかに謳いあげたジェインの勝利に、どこか後ろめたさを感じているからではないだろうか。ロマンティックな情熱をもつ「父」であるロチェスターは、男性

と同等の権利を主張する娘と結婚するために、冷徹な合理精神と神への堅固な義務の聖なる精神を併せもつ「父」セント・ジョン・リバーズの助けが必要なのである。ファンディーンの森で営まれる二人の森の中のロマンスを、神と人間の法に守られた社会秩序に歩み寄らせるためである。ジェインは、リバーズの求婚は拒絶したけれども、神の代理人としての彼の神聖な社会奉仕の行為を否定してはいない。利己的で自己分裂症気味のヒロインの一人称で語られるロマンスを、神の名の助けを借りて、社会の因襲の中に無事収め、一人の女性の社会との真剣な関わり、つまり、社会風俗を語る小説の域へ近づけようという苦心を行っているとは判断するのは行き過ぎであろうか。ともかく、ブロンテのロマンスに社会性と正統性を与える重要なグレートハート導き手であるようにリバーズは思われる。しかし、このしたたかな娘は結末を宗教界の父に任せたかにみえて、実はそうではないのかもしれない。この作品の副題が「自叙伝」であることが気にかかる。ジェインは、死の床にあるヘレン・バーンズが「神はわたしの父である」と述べ、日常の苦痛から解放され、その父の許へ行く喜びを表わした時、「そこへ彼女をやりたくない気がして」彼女を抱き寄せるといふ象徴的な行為を示す。ジェインは、神に助けを求め、神に救われない娘である。彼女を救うものは、不屈の自立心である。そんな自立するジェイン自身が書く自叙伝が、『ジェイン・エア』である。彼女はヒロインであると共に作者である。小説の世界を創造する芸術家とは、宇宙の主たる神と同様、意味世界の支配者であり、父ではないのだろうか。宗教界の父を退け、世俗社会の父であるロチェスターを不具とする設定自体が、『ジェイン・エア』の見事な仕掛なのであり、抜け目なく父になろうという娘が仕掛けた罫なのではないだろうか。しかし、この妙に敬謙で傲慢な矛盾だらけの娘が作家として成熟するには、恐らくジェイン・エアと一心同体であるシャーロット・ブロンテ自身が、娘に従順と服従を強い結婚を妨害する父親から解放されることが必要だったのではないだろうか。『ジェイン・エア』のヒロインに肉親の父が亡く、肉親の父と対立による試練がないことは、実に好都合なことだったのである。

Texts:

- Radcliffe, Ann. *The Romance of the Forest* (1791). The World's Classics. Oxford: Oxford U.P., 1986.
The Mysteries of Udolpho (1794). The World's Classics. Oxford: Oxford U.P., 1988.
The Italian (1797). The World Classics. Oxford: Oxford U.P., 1987.
- Austen, Jane. *Emma* (1815). Penguin Books, 1980.
Persuasion (1818). Penguin Books, 1980.
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre* (1847). Penguin Books, 1986.

References:

- Brown, Norman O.. *Love's Body*. New York: Vintage, 1966.
- Brownstein, Rachel M.. *Becoming a Heroine: Reading about Women in Novels*. New York: Penguin, 1984.
- Bowers, Bege K. and Brothers, Barbara. "What Is a Novel of Manners?" *Reading and Writing Women's Lives A Study of the Novel of Manners*. Ed. Bege K. Bowers and Barbara Brothers. Ann Arbor/London: U.M.I. Research Press, 1990.
- Eagleton, Terry. *Myths of Power A Marxist Study of the Brontës*. London: Macmillan Press, 1975.
- Ellis, Kate Ferguson. *The Contested Castle Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1989.
- Graham, Kenneth W.. *Gothic Fictions Prohibition/ Transgression*. New York: AMS Press, 1989.
- Miller, Jane. *Women Writing about Men*. London: Virago Press, 1986.
- Park, Honan. *Jane Austen Her Life*. New York: Fawcett Columbine, 1987.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *The Coherence of Gothic Conventions*. New York and London: Methuen, 1980.
- Spacks, Patricia Meyer. *Desire and Truth Functions of Plot in Eighteenth-century English Novels*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990.