

# George Eliot , “ The Lifted Veil ”

— エリオットの “resource” をめぐって —

惣谷 美智子

F・R・リーヴィス (F. R. Leavis) の『偉大な伝統』(*The Great Tradition*, 1948) は、唐突に偉大な英国作家の列挙からはじまる。

The great English novelists are Jane Austen, George Eliot, Henry James, and Joseph Conrad — to stop for the moment at that comparatively safe point in history. (9)

ジェイン・オースティン (Jane Austen) とジョージ・エリオット (George Eliot)、それにジェイムズ・ジョイス (James Joyce)、ジョセフ・コンラッド (Joseph Conrad) —— 彼らが英国の「偉大な伝統」に連なる作家であるというわけである。

そしてリーヴィスは以下のように続けている。

And as a recall to a due sense of differences it is well to start by distinguishing the few really great — the major novelists who count in the same way as the major poets, in the sense that they not only change the possibilities of the art for practitioners and readers, but that they are significant in terms of the human awareness they promote; awareness of the possibilities of life. . . . Jane Austen, in fact, is the inaugurator of the great tradition of the English novel — and by ‘great tradition’ I mean the tradition to which what is great in English fiction belongs. (10-16)

発表当時、その斬新さゆえに、注目され、また現代では、一種、通念化したその著書（あるいは、「偉大な伝統」という、その用語<sup>ターム</sup>）ではあるが、そこで、リーヴィスは、オースティンを「偉大な伝統」の創始者とする一方、そのオースティンとエリオットとの間に一つの「連続性」<sup>コンティニューイティ</sup>（つまりオースティンから受けた「影響」の結果）を認めている。

Positively, there is a continuity from Jane Austen. There is evidence enough that George Eliot admired her work profoundly. The writer whose intellectual weight and moral earnestness strike some critics as her handicap certainly saw in Jane Austen something more than an ideal contemporary of Lytton Strachey. (18)

本論では、紙幅の関係もあり、テーマを主にゴシックに絞り、オースティンとエリオット、この両者のある種の「連続性」<sup>コンティニューイティ</sup>について検討したい。ここで取り上げるのは、オースティンの『ノーサンガー・アビー』(*Northanger Abbey*, 1818)と、エリオットの「引き上げられたヴェール」(“*The Lifted Veil*”, 1859)である。

### エリオットのゴシック

ゴシック文学はホレス・ウォルポール(Horace Walpole)の『オトランド城』(*The Castle of Otranto*, 1764)にはじまるとされている。

Shall I even confess to you what was the origin of this romance [*The Castle of Otranto*]? I waked one morning in the beginning of last June from a dream, of which all I could recover was that I had thought myself in an ancient castle. (4)

書簡において、ウォルポール自身〈告白〉するところによれば、『オト

ラント城』は、ある夜、彼が偶然みた気紛れな夢がもととなっている。彼のいう通り、ゴシックの起源<sup>オリジン</sup>が夢であるとすれば、エリオットの「引き上げられたヴェール」の世界もまた、見方によっては、まさしく夢、それも救いがたい悪夢の様相を呈している。以下にその「悪夢」を順を追って検証していこう。

生来、虚弱な肉体と過敏な精神をもつ主人公、ラティマー (Latimer) は、世俗的成功を成し遂げた実利的な父親、そして心身ともに頑健で前途有望な兄にとっては、理解不能の存在であり、(幼時に死別した母親を除いて) 家族からはもっぱら風変わりな無能者と見下されている。こうした状況設定によってすでに主人公の周囲からの孤立無援、自らの内面への極端な傾斜といった、心の闇への状況が整えられる。そしてゴシック性は、心の闇へと引き継がれる。ラティマーの異常に鋭敏な神経のほうはさらに研ぎ澄まされ、ついには、超自然的な現象を呼び起こすまでになる。ここでいう超自然的現象とは、自分の意志とは無関係に、未来を予見することであり、また周囲の人間が秘かに考えていることまでも、好むと好まざるとにかかわらず、彼の意識の中に際限なく侵入、浸透してくる事態である。いわば視域 (sight) が、時空を越えはじめる。それは、未来が予めみえてしまう予見力 (予知力) (*fore-sight*) となり、また他人の心の内が読めてしまう透視力 (読心術) (*in-sight*) ともなるのである。こうしてこの作品は加速度を増して濃厚なゴシック性を獲得しはじめる。

そうした中で、一つの核となるのが、バーサ・グラント (Bertha Grant) という女性の存在である。このバーサという名は、同じくヴィクトリア朝作家であるシャーロット・ブロンテ (Charlotte Brontë) の『ジェイン・エア』(*Jane Eyre*, 1847) において、エドワード・ロチェスター (Edward Rochester) が秘かに屋根裏に監禁していた狂女、つまりの彼の法律上の妻、バーサ・メイソン (Bertha Maison) (あるいは、むしろ「バーサ・ロチェ

スター」と呼ぶべきか。)を髣髴させる。ゴシック的雰囲気の中に登場するこれら二人の(ともに男を狂わせる、あるいは、見方によっては、男に狂わされた)妖婦が、同様に「バーサ」と名づけられているのは、はたして偶然なのだろうか。興味深い問題を提起しそうである。ともあれ、議論の拡散を避けるため、先を急いで本論に戻れば、バーサ・グラントの存在は、奇妙な超自然的能力を付与された自らの運命を呪うラティマーにとって、唯一の救いとなっていくことはごく自然のなりゆきである。彼女は、彼がはかり「知る」ことのできぬ唯一の人間だからである。バーサは、兄の婚約者であるのだが、透視力を付与されたラティマーにとっても彼女の心だけは、ヴェールの後ろにあり、謎に包まれている。“**She was my oasis of mystery in the dreary desert of knowledge.**” (18) —— 周囲の思惑、不可知であるはずの〈未来〉、そうしたものの制御不能の流入、まさしく〈知ること〉の「荒涼たる砂漠」のただ中におかれたラティマーにとって、バーサは謎めいた「オアシス」となるのであり、彼を魅了してやまない存在となるのである。

しかし、読者がこの主人公ほどバーサに魅了されることがないのは、ラティマーの視点を通して、バーサの鋭く、皮肉屋で、現実的、冷笑的な性格(15)が予め知らされているからである。しかも、それのみならず、ラティマーはすでにバーサとの悲惨な結婚生活を、彼の超能力ですでに予見してしまっている。読者は読みによってその主人公の「予見」にそって彼が転落していく過程を追体験していくことになるのである。

結局、兄の不慮の死により、彼はバーサと結婚することが可能になるのだが、今や彼女を謎に包んでいた「ヴェール」は引き上げられ、彼女の実相が暴かれる。彼女との結婚生活は、憎悪と無関心が交錯する、陰惨なまでに苦渋に満ちたものとなる。それは、まさしく彼が彼女を「オアシス」であるとみなしていたときでさえ、すでに彼の超能力によって彼に示され

ていた、あの荒涼たる状況にまさしく符合するのである。

このように読心術にしる、予見力にしる、ヴィクトリア時代のいわば似非科学ともいうべきものを、自らの作品世界に躊躇なく組み込んだエリオットは、あたかも駄目押しでもするかのように、さらにそれに似非科学じみた超自然的現象を付け加える。死体蘇生実験である。一度、死んだはずの召使が、死体蘇生実験という、超自然の最たるもの、秘儀的医術（とはいえ、それは実際のところ「輸血」でしかないのだが）により、息を吹き返し、妻の夫毒殺の企てを暴露するといった付与的な〈事件〉まで書き込むのである。参考のために掲げた図1は、『輸血』(*La Transfusion du sang*) (1879) と題される H・É・Blanchon の作品である。「引き上げられたヴェール」のゴシック的雰囲気は余すところなく描かれている。



H. É. Blanchon, *La Transfusion du sang* (1879). By kind permission of the Bibliothèque Nationale

図1 (The Lifted Veil and Brother Jacob の扉絵より)

この図のカタログには、以下のような内容の説明がなされている。

主人公、ラティマーの友人である若い有能な医者が、自分の血を輸血して死体蘇生術を試みた結果、手術は成功する。死んだ召使女は、一瞬、息を吹き返すのだが、その瞬間、部屋に入ってきたバーサを見つけ、バーサの罪の「ヴェール」を剥がし、叫び声を上げる——「お前は、主人の毒殺を企んでいるのだ」。(ix)

こうした絵画の出現によっても、エリオットのこのゴシックが大衆に与えたインパクトの大きさがうかがえるであろう。

### エリオットの “resource”

これまで概観してきた、いかにも当時の大衆に迎合するかのようなゴシック仕立ての「引き上げられたヴェール」に関して、エリオットは、日誌 (April 26, 1859) に記している。それは作家自身いうように、彼女にとっての「気晴らし」 (“resource”) であったのかもしれない。以下に4月26日付とその前後の日誌を引用してみよう。

**23.** The M. S. of Adam Bede came this morning from Blackwood, who has had it bound in Russia, before sending it to George in answer to his request.

**April 26.** — Finished a story — “The Lifted Veil” — which I began one morning at Richmond as a resource when my head was too stupid for more important work.

**27.** Resumed my new novel, of which I am going to rewrite the two first chapters. I shall call it provisionally, “The Tullivers”, for the sake of a title *quelconque* — or perhaps, “*St. Ogg’s on the Floss*”.  
(77)

日誌では、エリオット自身、どうも頭が働かず (“too stupid”)、他のもつ

と重要な仕事に手がつかないときの“resource”として「引き上げられたヴェール」に着手したと語る。ゴシックの個人的起源<sup>オリジン</sup>としては、さきに挙げたように、政務に追われていたウォルポールが、ある日ふとみたという、彼の本業とは無関係な、気紛れな夢の存在と似ていなくもない。

この時期は、エリオットが『アダム・ビード』(*Adam Bede*, 1859)の大成功の後、意欲的に次作品、(作家自身が仮につけた題名によれば、“The Tullivers”あるいは、“*St. Ogg's on the Floss*”)つまり、後に『フロス河の水車小屋』(*The Mill on the Floss*, 1860)と題される長編に挑もうとしている時期でもある。その意味で上記引用の、当時の三日分連続の日誌はいかにも示唆的である。というのも、エリオットのこの“resource”は、『アダム・ビード』(*Journal*, April 23)と『フロス河の水車小屋』(*Journal*, April 27)というエリオットの代表的大作に挟まれて登場するからである。

こうしたエリオットの“resource”、「引き上げられたヴェール」と、長編の大作との関係性は、『ブラックウッズ・マガジン』(*Blackwood's Magazine*)の出版者ジョン・ブラックウッド(John Blackwood)に宛てた書簡からも明らかである。まずエリオットは『フロス河の水車小屋』について述べる。

About my new story, which will be a novel as long as “Adam Bede.” And a sort of companion picture of provincial life, we must talk when I have the pleasure of seeing you. It will be a work which will require time and labour. (III, 41)

次作『フロス河の水車小屋』に対してエリオットは、「時間と労力を要する仕事」として意欲のほどを示している。そしてその直後に現れるのが、この短編の存在である。それは、「なにか過激な類の小品」として慎ましく触れられるに留まるのだ。

I have a slight story of an outré kind — not a *jeu d'esprit* but a *jeu de melancolie*, which I could send you in a few days for your acceptance or rejection as a brief magazine story. (III, 41)

この書簡のほぼ一か月後の4月29日、エリオットは、「陰鬱な物語  
在中」と表書きして、この「引き上げられたヴェール」をブラックウッド  
に送付する。

出版者は、拒絶はしない。しかし、エリオット自身いうところの「気晴  
らし」の結果としての「引き上げられたヴェール」の成立ちにあたかも呼  
応するかのように、ブラックウッドはその出版を渋る。二週間後、ようや  
く返答を寄こした彼は、この作品を、エリオットが書簡で記していた言葉、  
“striking”をそのまま繰り返して“a very striking story”と認めるものの、  
「メランコリー」であるよりは、もっと「明るい」(“happier”)作品を望み、  
(おそらく悪趣味だと感じたのだろう)死体蘇生実験の場面を削除する  
ように「強く助言」するのである。“I very much dislike the revivifying  
experiment at the end and would strongly advise its deletion.” (67)

結局、その場面の削除は免れたものの、この短編は無記名で発表される。  
無記名は当雑誌の方式であったのだが、エリオットの伴侶であるG・H・  
ルイス(G. H. Lewes)が、“George Eliot”という名の記載を提案したにも  
かかわらず、出版者側が無記名を断行したということからも、この作品に  
対する否定的評価がうかがえる。そしてこうした一連の出版者側の消極性  
は、当時の知識者層の反応を代弁しているとみてもよいだろう。

少なくとも出版者がこの短編を、いかにエリオットの作風、あるいはむ  
しろエリオットの風格には似つかわしくないと判断したかは明瞭である。  
だが、それよりもさらに重要でさえあるのは、そうした抵抗にもかかわらず、  
削除することもなく、エリオット自身が自らの意志を押し通したとい  
う事実である。なるほど「気晴らし<sup>リッス</sup>」であるかもしれない。しかし、エリオッ



トのこのゴシックは、出版業者の意向とは違って、エリオット自身にとっては決して不本意なものではなかったということの証左となるであろう。

そうした経緯を検討した上で、以下では、「引き上げられたヴェール」を、「知る」という側面から、オースティンの『ノーサンガー・アビー』と比較考察していきたい。

### 逆説としての「知」

「引き上げられたヴェール」という題名がすでに示している「ヴェール剥ぎ」のテーマは、スリルとサスペンスを「読み」の原動力とするゴシック・ロマンスにおいては、当然、主要なものとなる。その「ヴェール」自体について少し遡って考えてみれば、(かのリーヴィスが、はたして、それもまた「偉大な伝統」であると認めるか否かは別にして) 女性ゴシックの祖とされるアン・ラドクリフ (Ann Radcliffe) の『ユードルフォの謎』(*The Mysteries of Udolpho*, 1794) の「ヴェール剥ぎ」にまで行き着くであろう。「ヴェール剥ぎ」のモチーフが、『ユードルフォの謎』のパロディである、オースティンの『ノーサンガー・アビー』に受継がれていることは周知のことであるが、それは、エリオットと同時代人であるシャーロット・ブロンテ (Charlotte Brontë) の作品にも効果的に用いられている。シャーロットの場合、ラドクリフとどの程度の関連性があるか、それをここで論じる紙幅の余裕はないが、『ヴィレット』(*Villette*, 1853) における「ヴェール剥ぎ」の場面は少なくともその作品の一つの山場を構成していることは確かである。(Soya, 15-24)

このように「ヴェール剥ぎ」は、それぞれ作家個人の才能、個性に組み込まれ、開花をみるのだが、エリオットの場合、「引き上げられたヴェール」という題名それ自体がテーマそのものであり、「ヴェール剥ぎ」は、この短編に凝縮される。これから考察するのは、そうした「ヴェール剥ぎ」に

先立つものとしての「知」、「知るということ」に関してである。

「知る」ということを軸にすれば、エリオットの「引き上げられたヴェール」とオースティンの『ノーサンガー・アビー』の比較は興味深い。二作品には正統なゴシックとパロディとしてのゴシックという相違はあるものの、二種類のゴシックが、二種類の作家の個性、才能に濾されて創出されているように思われるからである。

まず「引き上げられたヴェール」に関していえば、自らの意図とは無関係に透視力、予知能力をもってしまった主人公、ラティマーは「知る」ことに対して、最初は消極的な、そして次第に否定的、拒否的反応を示すようになる。知りすぎるゆえに知らないでおこうとするのである。

たとえば、彼は超自然の予見力によって、その陰惨ともいえる自らの将来の結婚生活を予め「見て」しまっているにもかかわらず、奥に秘められたその聖所がいかに空虚であれ、それを隠してくれる「ヴェール」が厚くさえあればいいと思う。“... no matter how empty the adytum, so that the veil be thick enough.”(29)

「知る」ことに対するこうした彼の否定的反応は、バーサのヴェールが剥がれた後も、依然、続くことになる。ラティマーとバーサは無関心と憎悪しかない結婚生活を続けるのだが、彼がもっぱら感じるのは「満足」である。その理由は、他でもない、いったん引き上げられたバーサの心のヴェールが再び閉じられ、彼女の内面が彼に見えなくなったからである。“My chief feeling was satisfaction that her inner self was once more shut out from me...”(36) そうした彼の態度は最後の謎を前にしても変わることはない。彼は最後までヴェールを求め、その帳の向こう<sup>とぼり</sup>を見透かすまいとするのである。終局となる謎は以下のような状況で姿を現してくる。(図1参照)

瀕死の床にある召使は、なにかいいたそうな気配をみせ、他方、バーサ

のほうにも、なにか暴露されるのを恐れでもするかのように明らかな動揺がみられる。その召使についに死が訪れたとき、ラティマーは、バーサがすべてを隠蔽するこの瞬間を待ち望んでいたことを感じ取る。だが、それを望んでいるのは、ラティマー自身でもあるのだ。彼はこの二人の女性の心のうちに、芽生え育ってきたものを「知る」ことができない自分を感謝するのである。

What secret was there between Bertha and this woman? I turned my eyes from her with a horrible dread lest my insight should return, and I should be obliged to see what had been breeding about two unloving women's hearts. I felt that Bertha had been watching for the moment of death as the sealing of her secret: I thanked Heaven it could remain sealed for me. (41)

彼がここで語っているのは、まさに「知らないでいることの至福」である。そしてそれは、いくぶん歪な形ではあるものの、もう一人の作家の弁を思い出させる。オースティンの「無知なるがゆえの幸福」である。オースティンもまた『ノーサンガー・アビー』の無知な若い主人公、キャサリン・モーランド (Catherine Morland) を弁護して、あの有名な理屈を展開しているからである。

She [Catherine] was heartily ashamed of her ignorance. A misplaced shame. Where people wish to attach, they should always be ignorant. To come with a well-informed mind, is to come with an inability of administering to the vanity of others, which a sensible person would always wish to avoid. A woman especially, if she have the misfortune of knowing any thing, should conceal it as well as she can. (*Northanger Abbey*, 110-111)

ラティマーが慄き、悲痛な思いで回避しようとしている「知ること」の恐怖と、オースティンが若い女性に、結婚達成のための有利な武器として持ち出す「無知」の推奨——この両者の比較は、いくぶん強引の観も免れない。それは、前述したように、両作品ともゴシックに関連しているとはいえ、エリオットの場合が、いわば〈真面目〉なゴシックであるとすれば、オースティンの場合、これはパロディとしてのゴシックであり、明らかに、その主題は結婚物語にあり、ゴシックは、いわばオースティンの専売特許ともいうべきその風習喜劇コメディ・オブ・マナーズの結婚プロットの踏み台とされ、たちまち一方的に利用されてしまう類のものだからである。だが、本質は変わらない。両者とも、ゴシック、あるいはゴシックのパロディを通して伝えようとしているのは、自らの真摯な思いであるのだ。

オースティンの場合、この言説における、作家の「無知奨励」を真面目に受け取る読者など誰ひとりいないだろう。オースティンの時代においては、なるほど女性が無知であることは、男性の虚栄心をくすぐる有効な武器として機能したという現実があったかもしれない。だが、それにもかかわらず、否、まさしくそうした現実であったからこそそのオースティンの逆説であるともいえるのだ。オースティンの絶妙なアイロニーである。

そしてまたラティマーの「知る」ことへの恐怖、嫌悪も同様に、エリオットのある種の逆説であるように思われる。まずエリオット自身の知識欲の旺盛さは、たとえば、彼女が小説家として世に出るはるか以前に早くもみられていたものである。彼女が十九歳のときの書簡を引用してみよう。

My mind presents just such an assemblage of disjointed specimens of history, ancient and modern, scraps of poetry picked up from Shakespeare, Cowper, Wordsworth, and Milton, newspaper topics, morsels of Addison and Bacon, Latin verbs, geometry [,] entomology

and chemistry, reviews and metaphysics, all arrested and petrified and smothered by the fast thickening every day accession of actual events, relative anxieties, and household cares and vexations. (I, 29)

エリオットは、日常の雑事に追われ、思うように取りかかれないう溜息を漏らしているのだが、彼女が抱えているのは、以下のごとくである。古代・近代史、シェイクスピア、クーパー、ワーズワス、ミルトン、新聞、アディソンとベーコン、ラテン語、幾何学、昆虫学と化学、書評と形而上学——なんというリストだろう。これが、まだ二十歳にもならない娘が格闘しようとしている「知」であるのだ。

ラティマーが、彼の意味とは無関係に与えられた「知」の横溢と、それに対する彼の拒否反応——これらはまさしく、認識、洞察というものに関して深い興味を持ち、かつ、そうした行為を人生の重要な要素と感じていたエリオットの信念の陰画であるようにも感じられる。一例として引用した彼女のそのリストが意味することは、「過激な類の小品」の中で、しかし、確かに語られているのではないか。作家は逆説としての陰画において「知る」ことの本質を確かに描き出しているのである。

たとえば「引き上げられたヴェール」における次のような言説である。これを語っている人物はなるほどラティマーだが、この直接の語り手は、そのゴシックの主人公からエリオット自身に様変わりしているようにさえみえる。

So absolute is our soul's need of something hidden and uncertain for the maintenance of that doubt and hope and effort which are the breath of its life, that if the whole future were laid bare to us beyond to-day, the interest of all mankind would be bent on the hours that lie between . . . Art and philosophy, literature and science, would fasten like bees on that one proposition which had

the honey of probability in it . . . (29)

ここには、エリオット自身の「知る」ことに関する認識、畏敬の念が表明されている。そしてまた作家は、主人公の意識の中を借りて次のように吐露するのである。

There is no short cut, no patent tram-road, to wisdom: after all the centuries of invention, the soul's path lies through the thorny wilderness which must be still trodden in solitude, with bleeding feet, with sobs for help, as it was trodden by them of old time. (21)

「知恵にいたる近道はない」——エリオットのいうように、「知恵」にいたるには、まさしく「足に血を滴らせ、助けを求めてすすり泣きながら、茨の荒野を孤独のうちに歩を進めていくほかない」のである。超自然的な「知る」能力という、大衆的とも思えるゴシックが描かれながら、そこに常に低音基調のように響いているのは、「知る」こと、「知ろうとする」ことへの畏怖にも近い、作家の真摯な思いであるだろう。

ちょうどオースティンが女性の無知を推奨しながら、その意図は別にあり、同様に、オースティンにしろエリオットにしろ、大事なものを伏せて語り、いわば否定形で、肯定を伝えようとする。こうしたテクニックは、また作家自身の一種の「ヴェール」といえるかもしれない。

### 作家の「源泉」としての“resource”

「最初の近代小説家」(“the first modern novelist”) ——リーヴィスによれば、デイヴィッド・セシル (David Cecil) はジョージ・エリオットのことをこう評したという。(14) セシルは、『初期ヴィクトリア朝小説』(*Early Victorian Novels*, 1934)においてエリオットの作品が、自然発生

の結果、開花した「花」であるよりは、熟慮と周到な計算のもとに構成された「建造物」であるとした。

It is Jane Austen's triumph that she solves this problem perfectly, fully satisfies the rival claims of life and art. Now George Eliot does not. She sacrifices life to art. Her plots seem too neat and symmetrical to be true. We do not feel them to have grown naturally from their situation like a flower, but to have been put together deliberately and calculatedly like a building. (244)

だが、上記のセシルの主張はリーヴィスの切返しに出あうことになる。「最初の近代小説家」というのなら、そのタイトルは、むしろジェイン・オースティンにこそふさわしいのではないかというわけである。そしてリーヴィスは、オースティンの作品もまた、「建造物」とまではいえぬにしても、少なくとも熟慮と綿密な計算の産物であることには違いないと反論している。(16)

このリーヴィスの論はある程度、正鵠を射ている。それは、たとえばオースティンの晩年の傑作、『説得』(*Persuasion*, 1818)の旧原稿の存在によっても証明されるであろう。『説得』には、実はいったんは“Finis”と記されながらも、後になって破棄された二章分の旧原稿がたまたま発見されている。その旧原稿と比較すれば、現在、読者が手にしている『説得』の開花が、いかに作家の「熟慮」と「計算」によって可能となったものであるか——われわれは十分に「説得」させられるはずである。<sup>2</sup>

それではエリオットの、作家自身いうところの“resource”、つまり「引き上げられたヴェール」は、「建造物」であったのか、あるいは「花」であったのだろうか。これまでみてきたように作家の日記、そして出版社の反応からすれば、この短編は「花」であり、まさしく「気晴らし」の

観がある。<sup>3</sup> だが、この作品自体が語る声に耳を澄ませば、それは、また別のことをいっているようにも思われる。エリオットが「引き上げられたヴェール」に命名した“resource”は、「知謀」にもみえ、また作家の、文字通りの意味での「資源」「源泉」にもみえてくるのである。このように考えてくるなら、すでに指摘している、否定形で「肯定」を語るという、作家の創作テクニク上の「ヴェール」性ともいべきものは、作品のみならず、書簡にも見出せるのではないだろうか。作家の書簡に現れた、この“resource”という言葉自体もまた、実はエリオットの作家のヴェールの一つであったのかもしれないとも思えてくるのである。

#### Notes:

1. なるほどキャサリンという主人公は「無知な女性」の典型であり、また彼女の「無知」はヘンリにとってある種の魅力になったことも否定できないだろうが、最終的にそのヘンリを夫として確保するには、彼女でさえ、ゴシック耽溺からの覚醒、自己認識を必要としていたのである。
2. オースティンのその「熟慮」と「計算」に関しては、拙論「オースティンは『説得』でなにを説得したのか」(『WEB英語青年』)においてすでに論じているので詳述は避ける。
3. 紙幅の関係から、本論では詳述しなかったが、エリオットの書簡に関しては、精密に検討すれば、この短編が作家にとって単なる「気晴らし」以上のものであったという「読み」もまた可能であろう。

#### Works Cited:

- Austen, Jane. *Northanger Abbey and Persuasion. The Novels of Jane Austen* vol.5. 1818. London: Oxford UP, 1975.
- Cecil, David. *Early Victorian Novelists*. 1934. Harmondsworth: Penguin, 1948.
- Eliot, George. *The Lifted Veil and Brother Jacob*. 1859. Oxford: Oxford UP, 1999.
- . *The George Eliot Letters*. vol. 1, 3. London: Oxford UP, 1954.
- . *The Journals of George Eliot*. 1998. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- Leavis, F. R. *The Great Tradition*. 1948. Harmondsworth: Penguin, 1974.



- Soya, Michiko. "Villette: Gothic Literature and the 'Homely Web of Truth'." *Brontë Studies: The Journal of the Brontë Society*. vol. 28, pt. 1. The Brontë Society. 2003.
- 惣谷美智子. 「オースティンは『説得』でなにを説得したのか (1)-(4)」『WEB英語青年』11月号～2月号. 研究社, 2009-2010.
- Walpole, Horace. *The Letters of Horace Walpole, Earl of Oxford*. vol. 5. London: Richard Bentley, 1840.