

ビッグ・ハウスという境界地——Elizabeth Bowen “Her Table Spread” を読む

了徳寺大学教養教育センター 桃尾美佳

【キーワード】 ビッグ・ハウス、アングロ・アイリッシュ文学、植民地主義、
トランスジェンダー、境界、越境

1. 序

日本における英語文学の人気は、活字媒体の地位が凋落して久しい現在においても、比較的高い水準を維持している方であろうかと思われる。その中でも女性小説家たちの作品に対する関心はつとに高く、ブロンテ姉妹やジェイン・オースティン、あるいは時代が下ってアイリス・マードックやマーガレット・ドラブルらの作品は、翻訳が多数出版され、幸いにも多くの読者の支持を得ているように見受けられる。

その一方で、欧米の英文学研究の場では高い評価を受けながら、日本の読者にはあまり読まれていない女性作家が存在する。エリザベス・ボウエン (Elizabeth Bowen) はそうした一群の小説家のひとりといえるだろう。吉田健一や阿部知二、阿部良雄といった優れた翻訳家に恵まれながら、翻訳紹介された長編小説はわずか二冊、いずれも現在は絶版である。ボウエンは短編小説の名手としても名を馳せたため、そのいくつかはアンソロジーに収められる形で翻訳の機会を得たものの、作家名を冠した短編集が刊行されたのはようやく 2004 年になってからであった¹⁾。序文を寄せた小池滋はボウエンを「二十世紀英文学作家の中で、残念ながらわが国では、あまり知られていない不幸な人」(i) と呼び、その理由を「文学はコーギー・コーナーであってほしい、そこへ行けば何らかの解答がすぐに求められればよい、こんな読者の願いをボウエンは拒否している、ある意味では残酷な作家」(iii) であるからだと言破している。短編小説を無理に二分するとして、一方を O・ヘンリ風の起承転結と「落ち」のある作品群、他方をいわばジェイムズ・ジョイスの言うエピファニーを核とする流派と考えると、ボウエンの作品は明らかに後者の系統に属し、しかも往々にしてそのエピファニーの瞬間さえしかとは見定めがたい。長編にはさらにその傾向が強く、わかりやすさや気軽さばかりを求める読者にとっては、些か馴染みにくい作家であることは確かである。彼女の作品を読むにあたっては、明白なひとつの解答を求めても無駄で、読み返せば読み返すだけ解釈の可能性が開かれているともいえる。小池のいうとおり、おそらく「文学とは本来そうしたものの」(iii) であり、ボウエンの作品が不可解だとすれば、それはむしろ、彼女の小説の極めて豊かな文学性を保証する特質ともいえるだろう。

本稿では 1930 年の短編 “Her Table Spread” を取り上げて論ずるが、精読に入る前に、

エリザベス・ボウエンという作家の短い紹介と、彼女の作品を読み解く上で必要な歴史的状況についての解説を試みたい。さきにボウエンは英文学研究の場で高く評価されてきたと述べたが、先行研究の多くは彼女をイギリス文学の伝統であるリアリズム小説の系譜に連なるものとし、人間心理の綾を描出することに長けたオースティンの末裔として位置づけてきた。その一方で、近年の批評理論の発展を受け、さまざまな角度から彼女の作品を読み直す試みも進んでいる。とりわけ、単にイギリス文学の一作家として位置づけるだけでなく、ボウエンの出身地であるアイルランドの歴史的・社会的・文化的状況を踏まえた上で、彼女をアングロ・アイリッシュ文学の担い手として捉えなおそうとする研究が盛んである。本稿ではボウエンの紹介にあわせて、おそらくはあまり耳慣れない呼称と思われる「アングロ・アイリッシュ文学」についての簡単な説明を述べ、さらにその細分化したジャンルであるビッグ・ハウス小説についての解説を試みた上で、短編作品の精読研究を行う。

2. アングロ・アイリッシュ文学

アイルランドが独立国家として認められたのは20世紀に入ってからのもので、それ以前は長きにわたりイギリスの支配下にあった。一般にいうアングロ・アイリッシュとは、イギリスから渡ってきた入植者の末裔を指す。こと文学用語に及んで、アングロ・アイリッシュ文学 (Anglo-Irish literature) の意味するところとなると、決定的な定義はむずかしい。これをごく広義の意味合いでとらえるなら、アイルランドにおいて英語で書かれた文学の総称と考えてよいだろう。アイルランドの第一公用語は英語でなくアイルランド語で、こちらを用いて書かれた文学と区別するための定義である²⁾。この一方で、アングロ・アイリッシュ文学をある独自の特徴を持ったジャンルとして位置づけ、より精密な定義を施すこともできる。モイナハンの言を借りれば、それは「アイルランドに入植した支配階級が生み出した」文学である。とりわけ多数であったイングランド系の入植者は、経済面・政治面において、土着のアイルランド人たちと一線を画する存在だった。彼らは領主として土地を所有し、王室に忠誠を誓い、また本国からの政治的・軍事的庇護を受けていた。土着のアイルランド人たちのほとんどがカトリック信者であり、さまざまな法的制約を受けていたのに対し、こうした領主階級の入植者たちは主にプロテスタント信仰者であったから、宗教面においても両者は対照的な存在であった。

入植者たちは、初期には単に本国の外に住むイングランド人であったかもしれないが、徐々にアイルランドに同化し、二つのナショナリティの間を揺れ動く存在となってゆく。狭義のアングロ・アイリッシュ文学とは、そのように引き裂かれたアイデンティティを生きた植民者の末裔が産み出した、二重性の文学である。彼らの声は、英国とアイルランドの双方に根を持ち、そのためにどちらにも完全には帰属することの

できない、狭間を生きる者のあえかな囁きといってよい。そして、19世紀末に生まれ、アイルランドの独立、すなわちアングロ・アイリッシュ文化の終焉を見届けたエリザベス・ボウエンは、いわばこの文学伝統の終着点を記念する作家なのである³⁾。

ボウエンの家系をさかのぼると、その初代はクロムウェルの軍隊に伴って17世紀半ばにアイルランドに渡り、軍功あって南西部コーク州に土地を拝領したとされている⁴⁾。一族は領地にボウエンズ・コートと呼ばれる屋敷を築いたが、エリザベスはその最後の相続者でもあった。

彼女が生まれたのは1899年。領地ではなく、ダブリン市内の瀟洒な住宅地の一角に誕生した。父親は法廷弁護士だったが、エリザベスが7歳の折に病気になったため、一人娘は母親とともにイギリスへ渡る。後に母親も肺癌で死亡し、ボウエンはイギリスのケント州にある寄宿学校に送られるが、卒業後にアイルランドに戻り、ボウエンズ・コートでの生活に入る。短編小説を書き出すのはこのころで、最初の短編集 *Encounters* が出版された年に、教育家のアラン・キャメロンと結婚している。

1930年には父も他界したため、一人娘だったボウエンが一族最後の後継者としてボウエンズ・コートを相続し、夫キャメロンとともに三十年あまりもこの宏壮な屋敷を所有する。とはいえ、時代の変遷にともない、大邸宅を維持し続ける経済的負担は重くなる一方であった。1960年には維持費を捻出しきれなくなり、この思い出深い屋敷を手放すことになる。売却にあたって彼女がつけたひとつの条件は、屋敷自体をそのままに保存することだった。ところが買主の方はあっさりこの約束を反故にし、わずか3年後にボウエンズ・コートを取り壊してしまう。跡地は今では荒れ果てた更地になっており、大邸宅の面影はさらにないが、隣には小さな礼拝堂が建っており、ここにボウエンと夫キャメロンがひっそりと眠っている。没年は1973年。ボウエンは母親に深い愛情を注いでいたため、その死から受けた打撃によって生涯にわたり軽い吃音症を伴ったといわれるが、彼女自身の死因も母親と同じく肺癌であった。二人ともヘヴィ・スモーカーであったことが伝えられている⁵⁾。

ボウエンズ・コート相続後も、彼女は夫の勤務状況や第二次世界大戦の勃発にともなって、ロンドンで生活する期間を長く持った。実際、彼女の作品のほとんどが、実はロンドンやケントを舞台としており、アイルランドを直接描いたものは案外多くない。長編では1929年発表の *The Last September* と、1955年発表の *The World of Love* の二作品のみである。

とはいえ、前者はアングロ・アイリッシュ文学の終焉を彩る重要な作品として評価が高く、1999年には映画化もされた。物語は1920年のアイルランド南部コーク州を背景とし、彼女自身の相続したボウエンズ・コート (Bowen's Court) をモデルに、アングロ・アイリッシュの一家の起居を描きだす。1920年代といえばアイルランド自由国成立前夜の不穏な時期である。1916年にダブリン市内の中央郵便局で蜂起を果

たした革命家たちがアイルランド共和国独立を宣言した。「恐ろしき美が生まれたのだ」とイエイツに歌われたこのイースター蜂起を契機に、対英独立運動が激化する。イーモン・デ・ヴァレラやマイケル・コリンズら、蜂起の生き残りの闘士がゲリラ闘争を繰り広げる様子は、たびたび小説や映画にとりあげられておなじみであろう。独立闘争から自由国成立、内戦に至る苦渋のアイルランド近代史を、運命に翻弄される若者に焦点を当て、透徹したリアリズムの手法で描き出したケン・ローチ監督の『麦の穂を揺らす風』が、2006年カンヌ映画祭のパルム・ドールを獲得したことも記憶に新しい。だがこの時代のアイルランドを描いた多くの作品と違い、ボウエンが*The Last September*で活写したのは、革命に身を投ずる闘士たちの姿ではなく、彼女自身がその一員でもあったアングロ・アイリッシュ上層階級の生活情景であった。かれらは地方に点在する領主屋敷に起臥し、イギリスとの関係に緊張感が漂う不安定な政治情勢をよそに、連日テニスパーティやピクニックを楽しんでいる。独立闘争の不穏分子に対抗するためにイギリスからおくりこまれてきた英国軍人をもてなし、ダンスや恋の駆け引きに興じるかれらは、一見、優雅で安泰な貴族的生活を謳歌しているように見える。とはいえ、屋敷の生活にも次第に暴力と死の影がさす。独立を求めるアイルランド人と、宗主国の権力を象徴するイギリス軍人の峻烈な対立が、彼らの暮らしをも脅かし始めるのだ。前述の通り、植民者として長年アイルランドに居住してきた彼らは、アイルランドとイギリスのいずれにも帰属感をいだき、同時にいずれからも疎外感を味わう。彼らは「両義的なナショナル・アイデンティティのために、揺ぎ無い自己イメージを築くことに失敗」してしまう、複雑な立場にあるのだ⁶⁾。

*The Last September*の舞台となったような、アングロ・アイリッシュ上層階級の居住する邸宅を、ビッグ・ハウス (Big House) と呼ぶ。設立年代によって形状は多少変わり、石造りの城の面影を保っている場合もあれば、もう少し近代的で壮麗な屋敷の場合もあるが、建築物として共通する特徴は、他の建造物やコミュニティから離れて孤立した状況に建っている点である。多くの場合、周囲を広大な庭園がとりまいており、そこに生い茂る鬱蒼とした木立が、外界からビッグ・ハウスを隠し、またビッグ・ハウスの住人の目から外界を遮っている。屋敷の所有者である地主の家族と、その領地で暮らす小作民は、政治的・経済的・宗教的な格差に加えて、こうして物理的にも隔てられていたわけである。

3. ビッグ・ハウス小説

狭義のアングロ・アイリッシュ文学において、このビッグ・ハウスを舞台とする小説群は、圧倒的な存在感を誇っている。植民者上層階級の不安や衰退といった、アングロ・アイリッシュ文学独自の主題をあらわすのに、ビッグ・ハウスは格好の舞台装置であったからだろう。本来「わが家」とは、慰撫と安寧を約束し、自己と世界との

確固とした関係を保証する場でもあろうが、植民者の不安がみなぎる状況において、ビッグ・ハウスはむしろその関係の不安定さを露出する装置として機能する。自分は何にものか、どこに属するのかといったアイデンティティの揺らぎに戸惑い、漠然とした不安に苛まれるアングロ・アイリッシュの心象風景を描き出すのに、家 (house) でありながら家 (home) にはなりきれないビッグ・ハウスは、最適の空間だったのである。

では、そうしたビッグ・ハウス小説群は、ジャンルとしてどのような特性を持っているだろうか。アングロ・アイリッシュ文学の研究者 Vera Kreilcamp は、ビッグハウス小説をアイルランドの文学伝統の主要な一角を担うジャンルであると位置づけた上で、その最大の特徴を階級間の緊張関係という主題にみいだす⁷⁾。ここでいう階級間とはすなわち、土地所有者であるアングロ・アイリッシュのプロテスタント地主層と、土地を奪われた土着のアイルランド人によって構成されるカトリックの小作民階層の二者間である。両者の間の強烈な緊張関係が、ビッグ・ハウス小説のナラティヴを成立させるダイナミズムであるとクレイルカンプは主張する。アングロ・アイリッシュの地主層は、支配階層でありながら、領地の経営に失敗するケースが歴史的にも少なくなかった。自らの領地を打ち捨ててかえりみず、ロンドンで殆どの生活を送るような不在地主 (absentee) や、放恣な生活によって財産をくいつぶしてしまい、まっとうな土地経営の能力がないまま尾羽打ち枯らし、おちぶれてゆく領主が多々あったのである。その一方で、被支配者層としてさまざまな束縛や抑圧を受けていたカトリックの土着アイルランド人たちは、宗主国に対するさまざまな闘争の歴史を経て、徐々に経済力・政治力を回復してゆく。となれば、自分たちの祖先がかつて土地を奪った相手が、やがて力を回復して領地を奪い返しにくるのではないかという植民者の不安が、地主階層の潜在意識を占めていたと考えられる。植民地主義とその後の植民地のありようを研究の視野に入れるポストコロニアル批評の立場に立つある研究者は、こうした不安感を「反転する植民者の恐怖」と名づけている⁸⁾。自分たちが抑圧してきたものがいつか自分たちを脅かすのではないかという、植民者の潜在的な恐怖が、ビッグ・ハウス小説の基底音となっているのである。

これらの主題を共有するために、ビッグ・ハウス小説では、その成立の新旧を問わず、いくつかのモチーフが反復的に利用される。領主の人物造型にもステレオタイプがあって、たとえば賭博好きで借金を重ねて身を持ち崩す領主、小作民を人とも思わない傲慢で居丈高な領主、訴訟好きで何かといえば裁判を起こし、法の名の下に上納金をしほりつくす領主といった地主像は、ビッグ・ハウス小説の祖マライア・エッジワースが『ラックレント城』で描いて以来、あるいはリアリスティックに、あるいはパロディ的に、繰り返し利用されてきた。小作民のアイルランド人カトリック層の描写はさらに固定的で、総じて無知で迷信深く、そのくせ時に狡猾になりうる田舎者と

して描かれる。しかし被支配層による一揆や暴動は常に領主たちの脅威であるため、彼らの姿はひとりひとりの個別の人格としてよりも、潜在的な暴力を象徴する大衆として描出されることが多い。そして、登場人物の多くがいささか典型的な描写を免れないのにひきくらべて、ビッグ・ハウス小説で最もいきいきと固有の魅力をもって描かれるのは、屋敷そのものであるといわれている。もとは豪奢で壮麗であったが、領主の散財と無能のためにみすぼらしく壊れてしまい、なかば廃墟となりかけた家、というのが小説中に現われるビッグ・ハウスの平均像だが、そうした家そのものが、ステレオタイプの人物と比べるとはるかに念入りに描写され、しばしば擬人化されて、あたかも登場人物の一人のように深みのある存在になっているのも、このジャンルの特徴といえよう⁹⁾。

こうした舞台設定と潜在的恐怖の主題が、ビッグ・ハウス小説をゴシック・ホラーの伝統に緊密に結びつける。古くはマチューリンの『放浪者メルモス』、あるいはレ・ファニユによる『アंकル・サイラス』など、恐ろしい謎を内部に抱え込んだ不気味な屋敷が舞台となり、無垢な主人公がその深奥に隠された究極の秘密を求めるうち、数々の恐怖にまきこまれるといった筋立ての小説が多いのだ。ゴシック小説に描かれる不気味なものとはすなわち、現実社会のでは抑圧された不安が怪奇にねじれた形で表現されたすがたであり、あたかも個人の意識下に押し込められている鬱屈した欲望がふとした拍子に倒錯的なかたちで表層部に噴出してくるかのよう、社会そのものが無意識に抱え込んだ恐怖が異形の相貌をとって表出されたものと考えられている。前述のように、宗主国と植民地の間で、アイデンティティの不安定を感じざるを得なかったアングロ・アイリッシュの上層階級は、次第に政治的・経済的勢力を増してくるアイルランドのカトリック農民層に対する漠然とした危機感を抱えていた。地理的にも心理的にもアイルランド内で孤立していたビッグ・ハウスという場が、おどろおどろしい謎を秘めた惨劇の舞台としてゴシック小説に利用されたのは、当然の帰結であつたろう。

ボウエンの長編小説はいずれも基本的にリアリズム小説の伝統を踏襲しており、超自然的事件や怪異の出現が語られることはない。だが彼女は短編小説においてはひんばんにそうした素材をとりあげ、ゴシック的怪奇短編の妙手として長らく読者の支持を受けてきた。2004年、2005年に連続してボウエン短編作品集の日本語訳が上梓されたが、その副題が「ミステリー短編集」となっていることから、彼女の短編の多くが、幽霊や神秘的な謎にまつわる物語であることがうかがえる¹⁰⁾。

とはいえ、ボウエンの作品にゴシックの趣を添えているのは、なにもミステリアスな素材だけにとどまらない。短編においては、というよりむしろ、長編小説においてさえ、彼女の作品はしばしば、ストーリー上の何らかの空白をかかえこんでいる。過去のある時期に起きた何らかの事件が物語の現在に深刻な影響を及ぼしているのに、

その事件の全容がおぼつかないという趣向が、ボウエンが好んで用いる構成である。阿部知二、阿部良雄による翻訳のある『パリの家』にしろ、後期長編小説の白眉とされる『日盛り』にしろ、主要登場人物はみな謎めいた過去を持ち、その帰結としての現在に苦しんでいる。しかしその過去がどんなものであるのか、読者にはほぼ最後まで明瞭には示されず、登場人物たち自身も互いの見えない過去に目を凝らしたまま、空白部に何が生じたのかを知ることはできない。ビッグ・ハウスを材にとった作品ではさらにその不可視性が顕著になってくる。前述のようにビッグハウスは地理的に孤立した状況にあり、しばしば広大な庭や樹木によって近隣の小作民たちの生活空間から隔てられていた。屋敷の内部で屋敷の内側でパーティやダンスを楽しむ上層階級の人々には、お屋敷のはるか外側、庭の木立の向こうで展開されているアイルランド人たちの生活は、ほとんど視界にさえ入らない。ボウエンの小説では、しばしば、この「見えていない」こと、「語られない」あるいは「語れない」ことが、重要な意味を帯びてくる。小説を読むとき、我々は基本的に、そこに語られていることを問題にするが、同時に、「語られているべきであり、語られていてもおかしくない」のに、そこに語られないことを意識している¹¹⁾。ありうべからざる怪異が起こってもその詳細や理由が説明されなかったり、あるいは過去に起きたはずの事件の真相が隠されていたりといったかたちで、なかなか「語られない」部分があるからこそ、その空白部に対する欲求が刺激される。つまりは語りの中に空白があるから、そこに謎が生まれ、物語の結末へ向かって読者を牽引する動力が発生するのである。ボウエンはレ・ファニユをはじめとする作家のゴシック・ホラーを高く評価して、自身も多くの恐怖小説的な短編をものした。「語られない」部分を設定して読者の不安と好奇心を煽る手並みは彼女の独擅場であったといってもよい。そして、リアリズムを基盤にした長編小説でさえ、そのような説明のつかない空白部を用意し、語られずにいる秘密を暴露しようとする欲望が登場人物たちの行動原理となり語りのダイナミズムともなる点において、構成面ではゴシック小説の影響下にあるといえよう。

とは言い条、じつはボウエンの作品の面白さは、ゴシックの伝統に深く依拠していると同時に、そこからの大きな逸脱も見られる点である。ゴシック小説においては通常、ミステリーの狭義と同様に、謎に対してある程度の合理的解釈が与えられて物語が収束することが前提とされるだろうが、上記のようにボウエンの作品の多くは、謎の正体が明瞭にならず、過去の事件の真相や顛末が完全には暴露されることがない。語りの空白部は、語られないまま、むしろ語りえない空白として、その不透明性を新たに提示されるのみである。不可解な謎が不可解なまま物語が収斂し、釈然としない結末部に至る点で、彼女の作品は案外、サミュエル・ベケットの戯曲に近接しているのかもしれない。ベケットもボウエン同様に、アングロ・アイリッシュ文学の系譜に数えることのできる作家である。モイナハンのように、このふたりをイエイツ以降に

現れた、伝統の掉尾を飾る些か異端的な後継者として、アングロ・アイリッシュ文学「死滅以後」(postmortem)の作家と位置づける研究者もある。

ビッグハウスという植民地に特有の空間は、ゴシック小説においてはしばしば、そうした語りの空白部を内包する場として用意され、語りのダイナミズムを誘発する装置として機能してきたことはすでに述べた。だとすれば、ボウエンの描くビッグハウスには、どのような謎が秘められているだろうか。クレイルカンブは階級間緊張をビッグ・ハウス小説の核に数えているが、ボウエンの場合、通常のビッグ・ハウス小説と異なり、そこに男性でなく女性の相続者を配することによって、さらに特異な状況を生み出している。ステレオタイプの領主像は通常男性で、外部(本国や他の植民地)からの妻を迎え入れるものの、結婚生活が破綻するケースが多い。ところがボウエンの場合は、男性領主に代わり、女相続人を主人公として採用することで、アングロ・アイリッシュの共同体の中でも男性よりもはるかに不安定な存在であった女性の声を焦点化している節がある¹²⁾。上層階級ではほとんどの財産を男子が相続するのが常であったため、女子は常に経済的に男性に依存せざるをえず、家長である領主のなすがままに犠牲となる点においては、小作民層の惨状と大同相違であったとさえいわれる(Margot Gayle Backus, 172)。こうした状況下で、時期当主となるべき男子が生まれず、女子のみがビッグ・ハウスの命運の担い手となった場合、しかるべき財産を持った男性との速やかな結婚が推奨された。ボウエンの女主人公たちは、しばしばこのような強い婚姻の要請に晒されているのである。

だとすれば、ボウエンの描くビッグ・ハウスには、単に階級間緊張のみならず、別種の秘密を読み取ることが可能かもしれない。家の存続と婚姻が分かちがたく結びつく状況下で女性相続者たちが経験する抑圧と鬱屈を視野にいれると、ビッグ・ハウスはどのような領域として読み直すことが可能になるだろうか。作品自体が謎の解釈を明示的には提示しない以上、探求は読者の手にゆだねられており、当然読み手の数、あるいはその読み手がページをめくる回数の分だけ、解釈の可能性は開かれている。以下、ボウエンの短編、“Her Table Spread”を紹介しながら、そうした可能性の一つに光をあててみたい¹³⁾。

4. “Her Table Spread”

本作ではある海辺の高台に建つビッグハウスが舞台となる。イギリスからやってきた客であるオルバン氏が主たる焦点人物となり、彼の視点を通じて物語が進行する。屋敷の主人は若き女相続者ヴァレリア・カフで、その伯母のトレイ夫人、夫人のお相手役ミス・カービン、そして夫人の伯父にあたる老ロシター氏が、晩餐の席に揃っている。オルバン氏は、「女性に対しては否定的」(418)で、結婚に関心がない風を装っているが、実はヴァレリアの婿候補としてこの家に招かれたのであった。ディナーの

場に現れた女たちの盛装ぶりを見て、ようやくオルバンは自分に与えられた役割に思い至るが、彼にとってヴァレリアは結婚相手としてはあまりぞっとしない女である。彼女はひっきりなしに喋りながら落ち着きのない振舞いをみせており、25歳という年齢の割りに幼すぎて、巷でも「普通でない」(abnormal) という評判があるらしい(418)。

屋敷は「お城」と呼ばれており、その立地状況は次のように説明される。

The Castle was built on high ground, commanding the estuary; a steep hill, with trees, continued above it. On fine days the view was remarkable, of almost Italian brilliance, with that constant reflection up from the water that even now prolonged the too-long day. Now, in continuous evening rain, the winding wooded line of the further shore could be seen and, nearer the windows, a smothered island with the stump of a watch-tower. Where the Castle stood, a higher tower had answered the island's. Later a keep, then wings, had been added; now the fine peaceful residence had French windows opening on to the terrace. Invasions from the water would henceforth be social, perhaps amorous. On the slope down from the terrace, trees began again; almost, but not quite concealing the destroyer. Alban, who knew nothing, had not looked down. (418)

お城は入り江を見下ろす高台に建っていた。水辺からは木のたちならぶ険しい丘が伸びている。天気の良い日には眺めがすばらしく、水面がひねもす光を照り返し、長い夏の日をいやましに引き伸ばして、イタリアのまばゆい風景を思わせた。今はそこに夕暮れの雨が降りしきり、その向こうに木の間をうねる対岸の小道をのぞむことができる。窓辺の傍では、切り株のような物見の塔を載せた島が霧にけぼって見えた。お城が建っている場所に、かつてはもっと高い塔がそびえており、あの小島の監視塔に応えていたのだ。時代が下ってからそこに城の本丸やら両翼やらが加わった末、今ではテラスに向かって開くフランス窓まで備わって、美しくも平和な住居となったのである。水路から侵入者たちが上がってくるにしても、こうなってはむしろ、社交や恋の駆け引きが目的となろうというものだ。テラスから伸びているゆるやかな傾斜地にも樹木が茂っているので、駆逐艦の姿はほとんど覆い隠されていたが、わずかながらその気配が望まれた。オルバンは事の次第を知らなかったのも、まだ外へ目をやっていなかった。(筆者による試訳)

「お城」は河口を見下ろす高台に立つ、典雅なビッグ・ハウスである。いままでは美しい住居となっているが、その前身は実は監視塔であって、河口に浮かぶ小島からの信号を受けていたらしい。こうした軍事的来歴は、冒頭の一文に挿入される動詞

commanding「見下ろしている／指揮している」に見られる擬人法的描写にも微かな影響を及ぼしている。「お城」は、物理的に河口の上方にそびえているだけでなく、要塞として指令を与え、敵軍を見張り、守るべき海域を睥睨していたのであろう。現在の屋敷は監視塔の役目を果たすには不向きな状況にある。密生する周囲の樹木によって視界をさえぎられているために、河口に停泊しているイギリスの駆逐艦の姿さえ、屋敷からは明瞭に見えないのだ。しかしながら、英軍兵士を満載したこの駆逐艦は、木立を透き見すればわずかながら気配が感じられるほどには存在感を示している。

本来、最も手厚く遇されるべき賓客であったはずのオルバンは、この駆逐艦の存在感の前に、半ば放置された状態である。女主人のヴァレリアは英軍兵士との恋愛を夢見て気もそぞろなのだ。既に休戦条約（1922年のTreatyをさす）が結ばれていることは会話の細部から読み取れるので、駆逐艦が代表するのは実際の戦闘の脅威よりもむしろ、潜在的な闖入者の気配であろう。

闖入、もしくは侵入のイメージは、既に屋敷の立地描写に現われている。城と塔が往年の軍事的役割を終えた現在、水路から上がってくる者たちの直接の目的は社交や恋愛かもしれないが、彼らの到来はなおも“*Invasions*”（侵入、侵略）の文脈で語られる。屋敷の主人達が留守にしている間に、駆逐艦の士官たちが庭先へ這い登ってきたという過去のエピソードも披露される。当主のヴァレリアにとって、こうした英軍士官は格好の恋のお相手である。少なくとも当人はそうした夢想到に耽るのが楽しみらしく、自分との恋愛を目当てに士官たちがふたたび闖入してくることを期待している。

屋敷の来歴と駆逐艦の存在、さらにヴァレリアの欲望が並列されることによって、二つの異なる文脈が重なり始める。すなわち、監視塔、要塞、駆逐艦、上陸する兵士などが暗示する軍事的文脈が、性的欲望の文脈と不可分に語られ始めるのだ。駆逐艦が侵略者（あるいは征服者、統治者、管理者）を代表する一方で、その闖入を許すアイルランドの大地は女性の身体としての植民地を表象しているといっていよう。植民地主義はしばしばこのように性的なイメージを媒介にして語られる。そこでは、帝国による侵入と支配が、女性の身体に対する侵入と支配というセクシャルな文脈に仮託されることになる。

庇護を必要とするか弱い女性の身体を、強靱で先進的な男性が管理するというこの文脈は、植民地主義の自己正当化に用いられてきた一方で、植民地側の独立闘争においても効果的なイデオロギーとして利用された。この場合、強国の支配下にある国土は、陵辱された女性の身体の比喩を借りて表象され、その自由と主体性の回復が闘争の第一義となる。アイルランドにおいては、18世紀の詩人 Liam Dall が、自作の詩で Cathleen ni Hóulihán なる女性に虐げられた祖国の姿を託して以来、国家を象徴する存在としてこの女性のイメージが流通してきた。加えて、文芸復興運動のさなか、1902年に W.B. イェイツが同名の戯曲を発表したことにより、シンボルは決定的になった。

戯曲中では彼女は疲弊したみすぼらしい老婆の姿で登場するが、アイルランドが独立を勝ち得た暁には、本来の若く美しい姿をとりもどすであろうことが暗示される。

植民地主義と女性の身体の深い結びつきを考えると、河口に停泊して、おそらくは休戦条約の規定を無視して上陸し、お城の内部にまで侵入しようとする兵士達は、未知の女性の身体にわけいる男性の性的欲望を代表すると共に、たとえ上陸の目的が「社交や恋愛」であろうと、植民地に対する宗主国の欲望を暗示する存在でもある。「お城」の前身がいかにもフロイト的連想を誘う軍事的監視塔でありながら、現在はその物見の塔としての役割が薄れているという設定も（屋敷からは駆逐艦の姿さえはっきりと見通すことさえできないのだ）、去勢により女性的側面を強化されたかの趣があるのは、作者による多少の遊び心の反映かもしれない。とはいえ、このビッグ・ハウスに居住しているのは、キャスリーン・ニ・フーリハンをアイルランドのシンボルとしてまつりあげるアイリッシュナショナリズムとは無縁のアングロ・アイリッシュ、つまりは植民者の末裔の一家であり、彼らにとって、駆逐艦とイギリス兵士は、本来は自分たちの利益を守るべく本国から派遣された、歓迎すべき客人でもある。帝国主義的欲望に対する漠然とした不安と、本国の庇護に対する些かの期待があいまって、屋敷の人々の駆逐艦に対するアンビバレントな感情を形成しているのである。

駆逐艦の存在に対する関心のために、「お城」の面々は窓に目を奪われがちで、オルバンは更に居心地の悪い思いを強いられる。屋敷に備わった窓の数が「多すぎるほど」である（418）という描写も示唆的である。外界に開かれた窓は大小あまりあるほどでも、屋敷の内部の人間は外部の状況を完全には見渡すことができない。前述のように肝心の駆逐艦は林に阻まれて殆ど姿が見えず、無数の窓は外界と内部をつなぐ通路としての正常な役目を果たすことが叶わないのだ。これらの窓は映画のスクリーンかテレビの画面のように、手のとどかない情景を提供するだけで、しかもそれは現実にははずの妄想（灌木の茂みが男達に見える）を引き起こしたり、「とうてい鳥とは思えない」鳴き声を発する鳥を呼び入れたりする（420）。この屋敷においては、窓は内部と外部を連結するのではなく、むしろその差異を際立たせるための境界として機能することになる。

やがて、好奇心に駆られたヴァレリアが衝動的に席を外してしまう。女主人が出ていったあとの寒々しい部屋で、オルバンは年配の女性達を楽しませるために仕方なく下手なピアノを引き出す。ヴァレリアの婿候補としてロンドンから招かれたオルバンも、「恋愛」のために屋敷に入り込む羽目になったといえるが、駆逐艦に心を奪われているヴァレリアには相手にされていない。ピアノの腕もまずく、部屋に残った女性ふたりも、演奏に聞き入るかわりに、窓を開け放って湿っぽい夜風を受け入れる方を選ぶ始末である。

そこへ、先刻客人を放置して席を立ったヴァレリアが、ふいに窓の外に現われる。

abnormal であると巷で噂される通り、彼女はそれまでもいささか礼儀を失した奇矯なふるまいをしていたが、窓の外へ出ることによって、ついに外部と内部を隔てる境目を越境してしまう。越境は再び性的なイメージを伴う。窓の外へ現われることで、ヴァレリアはお城と外部を隔てる境界を超えるばかりでなく、当時の成人女性に求められる社会通念や、良き淑女としてのイメージそのものを飛び越えてしまう。もともと大きく胸元の開いた真っ赤なサテンのドレスを来ていた彼女は、庭先に出ると折からの雨にしとどにぬれてしまう。（“she disappeared again—wet skirts and all—into the bushes.” 421）ドレスにしみを作ることといわず、全身をぐっしょりと濡らしながら、灌木の茂みにとびこんでゆく彼女が体現しているのは、ファム・ファタールとしての水の女が示すような、放恣な性的欲望そのものともいえる。女主人がこうして通念から逸脱した性的欲望を発散させる一方で、相手役として招かれているはずのオルバンは、そうした奔放な欲望をとうてい受け入れることができない。彼は「女性達の招きにこたえてピアノのカバーを剥ぎ」（“Alban, at the ladies’ invitation, undraped the piano.” 422）湿った鍵盤（“The piano was damp” 420）を引き出す。undrape には「衣服を脱がす」含意もあることから、女性の誘いに応じる彼の行為にはエロティックなニュアンスがつきまとう。だが演奏したところで、彼は自分自身満足できないし（“they could see he was not pleased.” 420）、女性達も苛々するばかりで満足には程遠い（“Mendelssohn was exasperating to them.” 420）。オルバン自身、自分の愛情は枯渇し、周囲には軽んじられ、「まるで芯から干からびてしまった」世界にいるように感じている（“He knew some spring had dried up at the root of the world.” 420）。ヴァレリアが「濡れたサテンのスカートをものともせずに茂みの中に逃げ込んだ」あとも、彼は「服が染みになる」のを怖れて屋内に留まる（“Alban suggested the rain might spot their dresses.” 421）。水のイメージが頻出し、ヴァレリアの過剰な欲望が雨と連動して語られる一方で、自らを干上がってしまった人間と認識するオルバンの不能が暗示されているといっていよう。

庭先から走り去ったヴァレリアが向かっている先は駆逐艦の停泊している河口である。彼女はまるで少女のように駆逐艦のイギリス士官に憧れをいだき、彼らが自分との恋愛を目当てにやってきたという妄想を、なかば現実と混同している。彼女にとって理想的な結婚相手とは、「まさにヴァイキングのよう」と評される英軍士官であって、不能を思わせるオルバンのような男ではない。彼女は自らを征服し、支配し、統治する強靱な夫を獲得して、豪華な結婚生活を送ることを夢見ているのだ。士官たちを惹きつける自分の財力の証しとして彼女が想起するのが、競売で手にいれた二つのギリシャ神像とヒョウの毛皮である。ヒョウはアジアの巨大植民地インドを連想させる品といえる。神像のひとつは軍神マルスを、もうひとつは商業と盗賊の神メルクリウスを模したものである。これら軍隊と経済力（それも他者から盗み取った財力）

を象徴する像、それにオリエントの植民地を表象するヒョウの毛皮を、ヴァレリアは自らの魅力の一部として士官たちに差し出そうと考える。

水辺にたどりついたヴァレリアは駆逐艦に向かって暗闇の中でランタンを振る。島全体を女性の身体と考えると、河口という水路を通して外部から侵入しようとするイギリスの軍艦を男性性器の象徴とみなし、そこからやってくる兵士がもたらす子種を待ち受ける「お城」を子宮と考えることもできるだろう。結婚に対する強烈な願望はなにもヴァレリアひとりのものではない。婿を取り次の当主となる子どもを産むことは、ヴァレリアに寄生するほかの伯母や大叔父たちに共通する悲願でもある。叔母のトレイ夫人が雨に濡れて走り去るヴァレリアを見て悲鳴を上げたのは、姪の結婚と出産に屋敷そのものの存続がかかっていたためであった。「あれではあの子は風邪でもひいて死ぬかもしれない、子どもがいないのに、結婚もしていないというのに。そうしたらお城は売りに出さなければならぬわ、そんなことになったら私たち一体どこに行くところがあるだろう？」（“She would die of a chill, childless, in fact unwedded; the Castle would have to be sold and where would they all be?” 420）とはいえ、みずからお城を抜け出して兵士に合図を送ろうとするヴァレリアは、女性としての領域を踏み越えて、性的欲望に忠実に相手を欲するという点で、従来の男性性がひきうけてきた役割を侵犯してしまったともいえる。ジェンダーを越境して過剰な欲望を体現する彼女に対し、駆逐艦はいっさいの反応をみせない。恋の相手としての士官も上陸しなければ、ランタンを戦闘合図と勘違いした攻撃さえ行われぬ。ヴァレリアの欲望は肩透かしをくらう。彼女の呼び声はまったく無視されたのである。

ヴァレリアの常軌を逸した性的欲望が、アイルランド独立をめぐるアングロ・アイリッシュの奇妙な立場を示唆していると考えられることもあるいは可能かもしれない。主人として支配し管理してくれるものと長年恃みにしてきた本国は、休戦条約以降、アイルランドに手を出さず、内戦が泥沼化している最中も黙殺を決め込んでいる。植民地に残された植民者の末裔であるアングロ・アイリッシュは、いまや物理的にも、存在論的にも、終焉の危機を迎えている。「お城」では当主のヴァレリアは結婚しておらず、子どもができる見通しがなかなかたたない。「こどもがないままだったら、私たちやお城はどうなるんだろう」という叔母達の不安は、ひとりこの屋敷の問題ではなく、アングロ・アイリッシュの上層階級に共通する、共同体存続への不安ともいえるよう。

だがそうした不安を抱えたビッグ・ハウスの人々も、外からやってきたオルバンにとっては、ヴァレリアに劣らず異様で理解不能の存在である。女主人の暴走を止めるためという口実で、ロシター氏はオルバンを伴って河口へ急ぐが、しかし彼が向かった先はボート小屋で、ここに隠してあるウィスキーの小瓶が本当のお目当てであった。雨の中、林を下ってきたために、オルバンのせっかくの盛装もだいぶ汚れてしまう。

ヴァレリアを娶らせようとかきくどくロシター氏の繰言を聞いているうち、オルバンは小屋に巣くう蝙蝠に襲われ、ほうほうの態でそこから逃げ出す。自分に対する無礼な仕打ち、常軌を逸した人々のふるまいにうんざりしていたオルバンにとって、蝙蝠の来襲はとどめの一撃となり、苛立ちと後悔が爆発する。雨の中を屋敷に駆け戻りながら、彼は心中で「ここの連中はみんな気が触れているぞと言われていたのに！」（“He had heard they were all mad!” 423）と、周囲の警告にも関わらず迂闊な好奇心から「お城」を訪問した自らの軽率を歎く。オルバンとビッグ・ハウスの距離感がtheyの一語に集約されている。ロンドンからやってきたオルバンにとって、ビッグ・ハウスの住人達は自分の同類ではなく“they”であり、“us”にはなりえない異質な存在でしかない。お城の住人が、駆逐艦と英軍に対して、違和感、恐怖心と同時に漠然とした憧憬の気持ちを持っているのに対して、駆逐艦はお城にまったく無関心であり、オルバンはこうして嫌悪感を募らせる。両者の間の温度差と溝は深まるばかりなのだ。とすると蝙蝠の登場もなにやら暗示的である。鳥と獣の両方に属し、両方に属さない生き物という点で、境界線上の存在ともいえる蝙蝠を、アイデンティティの不安を抱えるアングロ・アイリッシュのメタファーと読むことも可能になるからだ。彼らもまた、宗主国と植民地のどちらにも属し、どちらにも属さず、その両義性のためにいずれにとっても異質で不気味な存在でなあって、オルバンを脅かす。

オルバンが屋敷の近くへ帰り着くと、そこにはヴァレリアが待ち構えていた。だが、暗闇の中、自らの妄想に溺れているヴァレリアは、オルバンを士官と誤解して歓迎しようとする。彼女の声をきいた伯母たちも外へ出てきて、本当に士官が上陸したものと思い込む。滑稽な誤解に戸惑って、オルバンは必死で自分が誰なのか理解させようと努めるが、ヴァレリアは聞く耳を持たない。途方にくれる彼の前に、待ちかねた愛人を招くように三人の女たちが立ちふさがる。

Alban, looking up, saw their arms and shoulders under the bright rain. Close by, Valeria's fingers creaked on her warm wet satin. She laughed like a princess, magnificently justified. Their unseen faces were all three lovely, and, in the silence after the laughter, such a strong tenderness reached him that, standing there in full manhood, he was for a moment not exiled. For the moment, without moving or speaking, he stood, in the dark, in a flame, as though all three said: 'My Darling . . .' (424)

見上げると、オルバンの目に、明るい雨を浴びている彼女達の腕と肩が映った。すぐそこで、ヴァレリアの指先がきしきしと音を立てながら、濡れて温まったサテンドレスの布地を這い回っている。姫君らしいあでやかな笑い声。お姫様として立派に身の証を立てられたのだから。暗闇の中で見えないのに、三人の女たち

の顔はどれも愛らしくて、笑い声が止んだ後しじまが下りると、オルバンにいつも甘やかな感覚が押し寄せてきた。身の内に男らしさがみなぎるのを彼は感じた。今この一刹那で、自分は寄る辺ない身を脱したのだ。その瞬間、彼は身動きもせず声もたてずに立ち尽くしていた、暗闇の中で、炎に包まれて、まるで三人の女たちに呼びかけられているかのように。「私のいとしい人……」（筆者試訳）

「濡れて温まったサテンのドレス」と、「きしきしと音を立てながらその布地を這い回る」ヴァレリアの指先が描写される。ふたたび現われた水にまつわるエロティックなイメージが、彼女のなかば自己愛的な肉欲を効果的に表象しているといえよう。水にまつわるイメージはいまや女と同じくずぶぬれのオルバンにも適用されているが、こちらはよそ行きの礼装靴 (pumps) が雨と泥に塗れて台無しになり、きゅうきゅうと音を立てる (“Alban’s pumps squelched as he ran . . . Now he had no other pumps in this country, no idea where to buy them” 423) のを苦にするばかりである。俗語の pump が男性性器を意味し、動詞としては自慰行為を暗示することを考えあわせれば、水に濡れて使い物にならなくなった靴を気に病むオルバンに、不能者の鬱屈を見て取るとはむしろ容易である。一方、オルバンの懊悩など露知らぬヴァレリアにとって、彼は自分を娶りに来た待望の士官である。男が塔の上のラプンツェルを奪いに来た王子のように自らをめざしてたどり着いたと信じ込んでいるために、彼女は「自分はやっぱりお姫様だという身の証が見事たてられた」ので、花婿を迎え入れるために「姫君らしくあでやかに笑いかける」。セクシャルな誘いをかけるかのように破顔するヴァレリアには二人の年配の女性が随伴し、暗闇に沈んでいるはずの「目には見えない三つの顔」が、オルバンには何故か「どれも愛らしく」思われる。

物理的事件が殆ど起こらないこの短編において、三人の女とオルバンの闇の中での邂逅と、彼女達の「見えない」顔が「愛らしく」微笑みかける場面が、心理的クライマックスと呼べる唯一の瞬間ともいえるだろう。見捨てられた不能者の抑鬱が頂点に達していたオルバンは、誤解に基づいて自分を迎え入れる三人の異様な女たちを認識した瞬間、それまで彼女達に抱いていた嫌悪を憧憬に転化させるのだ。荒野でマクベスが出会う魔女達の場合と同様、三人の女たちは既存の対立概念を脱構築する魔力に満ち満ちて（「きれいはきたない、きたないはきれい」「Fair is foul, and foul is fair」）、ジェンダーの境界線を無効にし、正常と異常の観念を転覆させる。

三人の女達がひたすらに待ち受けているのは、ヴァレリアの夫となり、このお城を存続させるための世継ぎの子どもをさずけてくれる男性である。それだけが彼女達の現在の生活を維持させるために必要なものなのだ。ボウエンの作品では、しばしば、女性同士の擬似家族的な関係が強固な絆として描かれるが、ここもその好例であろう。女性三人は互いに理解しあっているわけでも、愛情をわかちあっているわけでも

ないが、「お城」というビッグ・ハウスの住人として運命共同体を形成し、その意味で宿縁に結ばれている彼女達にとっては、女性を征服し支配する主人の存在は、自分たちの絆を強固に保つために必要不可欠な要素となる。主従の関係は転覆し、解体される。

そしてこのアイロニカルな転覆によって、オルバンははじめて自らの男性性を獲得する。女性を満足させられない不能者は、女性達の絆と「お城」を存続させるための道具として切実に求められることで、はじめて「男らしさ」(manhood)が身のうちに沸き起こるのを感じ、居場所を獲得した実感を得るのである。 (“such a strong tenderness reached him that, standing there in full manhood, he was for a moment not exiled”) 作中で、男性性と女性性は、生まれつきのものでも不変のものでもなく、交換可能であり転移可能なものとして描かれる。ヴァレリアが男性的領域に踏み入る一方で、オルバンは終始受身で女性的な側面を持つ人物として描かれてきた(彼が気にする靴は女性器のメタファにもなりうる両義的な装置である)。物語の終盤、男性的な女性に求められることによって、女性的な男性にはじめて男性性がめばえるという、トランスジェンダーの状況が出現するのだ。

とはいえこの作品におけるジェンダーの転倒はあくまで不毛であり、果たしてオルバンがその後どうなったのかは末尾の文からはうかがわれない。上記引用文に続いて、末尾は次のように締めくくられる。

Perhaps it was best for them all that early, when next day first lightened the rain, the destroyer steamed out—below the extinguished Castle where Valeria lay with her arms wide, past the boat-house where Mr Rossiter lay insensible and the bat hung masked in its wings—down the estuary into the open sea. 424)

翌朝の曙光が雨を照らし出すころ、駆逐艦は出航した。おそらく、誰のためにもこれでよかったのだ。行き過ぎる船の上方、お城では灯が消えて、ヴァレリアが大きく腕を投げ出したまま横たわっていた。ボート小屋では前後不覚のロシター氏が寝転び、蝙蝠は翼に顔を隠してぶらさがっていた。全てを後にしながら、駆逐艦は河口をくだり、外海へと向かっていった。

「ヴァレリアは大きく腕を投げ出したまま横たわっていた」 (“Valeria lay with her arms wide”) という一文から、二人が同衾していない可能性も否定できない。もともと誤解に基づく一瞬の共感が、現実の婚姻に発展している必要はないだろう。駆逐艦は結局、ビッグ・ハウスを置き去りにして出航する。女たちが待ち望んだ子どもを子宮に宿らせることなく、軍艦はアイルランドの岸辺を離れ、おそらくは永久に外海へ去っ

て行くのである。

5. 終わりに

以上に見てきたように、“Her Table Spread”に描かれるビッグ・ハウスは、宗主国と植民地の狭間という不安定な地場に立脚することで、さまざまな対立概念の境界を無効にする空間として機能している。植民者と植民地の主従関係という神話が常に揺るがされるこの空間において、登場人物たちはジェンダーの揺らぎさえ免れない。女性性と男性性は容易に交換可能な、まるでドレスや靴のように着脱できるアイデンティティとなるのである。皮肉なことに、そのように性的境界線が無効になる領域では、屋敷と共同体の存続を保証する子どもの到来は、構造的に望み得ない。ビッグ・ハウスに依拠する人々が自己保存のために最も必要とする次の相続者は、彼ら自身の揺れ動く欲望によって、あらかじめ存在の可能性を奪われているといえるかもしれない。不毛な性的関係や婚姻の破綻のために次世代との連続性が損なわれるという物語は、多くのビッグ・ハウス小説に通底する主題として繰り返されてきた。共同体の連続性に対する潜在的疑懼を問題にするという点で、これらの小説は国家創成を語る国民文学に対するアンチテーゼとなりうる。女性の相続者を配し、マイノリティの幽かな声に耳を傾けることによって、ボウエンはこの不毛という主題に新しい角度から光を当てて、「死滅以後」(postmortem)のアングロ・アイリッシュ文学に更なる可能性を拓いているのである。

【註】

- 1) 『あの薔薇を見てよーボウエン・ミステリー短編集』エリザベス・ボウエン著、太田良子訳、ミネルヴァ書房、2004。

翌年には第二弾も出版された。『幸せな秋の野原ーボウエン・ミステリー短編集2』エリザベス・ボウエン著、太田良子訳、ミネルヴァ書房、2005。

- 2) Julian Moynahan, *Anglo-Irish: The Literary Imagination in Hyphenated Culture*, Princeton: Princeton University Press, 1995. p.3.

アイルランド語は、アイルランドに英語が浸透する以前から存在した土着言語で、ウェールズ語、ゲール語、ブルトン語などと同じく、印欧語族ケルト語派に属する。英語の流入と浸透に伴いアイルランド語は徐々に衰退したが、19世紀にはこの言語に対する関心が急激に高まり、盛んな教育運動が行われた。現在では義務教育の必須科目とはいえ、西部の限られた地域（ゲールタハトと呼ばれる）を除いて日常的には用いられない。

英語が担ってきた役割は非常に大きく、植民地支配の功罪を超えてアイルランド文学の形成に寄与していることは事実である。文芸復興運動に情熱を傾けたイエイツにしてさえ、自らの母語は英語をおいてほかになく、シェークスピアやスペンサー、ブレイクを文学的

父祖と認めている。「ゲール語〔アイルランド語〕はわが国語(national language)である、しかし我が母語(mother tongue)ではない」と彼が言うとき、そこにはより狭義のアングロ・アイリッシュ文学、すなわち植民者の文学の可能性が仄見える(W.B.Yeats, “A General Introduction for My Work”, *W.B.Yeats: The Major Works*, ed. Edward Larrissy, Oxford Press, 1997. p.385)。

- 3) モイナハンは、1800年のアイルランド合併法によって、アイルランドが完全に大英帝国の一部として併合・吸収されたことが、狭義のアングロ・アイリッシュ文学誕生の直接的契機であったとする。彼によれば、合併をきっかけとして、アングロ・アイリッシュの支配階層がアイルランド人としての自我にめざめたことが、独自の主題とスタイルを持つアングロ・アイリッシュ文学の誕生に結びついたことになる(Moynahan 6)。1800年に発表されたマライア・エッジワースの『ラックレント城』がアングロ・アイリッシュ文学の原点とみなされる所以である。
- 4) ピューリタン革命の指導者として日本人の耳にもその名が親しいクロムウェルだが、アイルランドにおいては現在でさえ蛇蝎の如く忌み嫌われる冷酷な侵略者であり虐殺者である。ボウエン一族の屋敷には彼の肖像画が飾られていたという点にも、アングロ・アイリッシュの家系と被支配層のアイルランド人の間の温度差が明らかに感じられる。
- 5) 伝記的事項は以下の文献を参照した。
Lis Christensen, *Elizabeth Bowen: The Later Fiction*, Museum Tusculanum Press, 2001.
- 6) Kersti Tarien Powell, *Irish Fiction: An Introduction*, New York: Continuum, 2004. p.83.
昨年新作を加えて上演された平田オリザの戯曲三部作『ソウル市民』は、第二次大戦前夜にソウルに入植した日本人家族の20年を追ひ、植民者の無邪気な暴力性を浮き彫りにした。タイトルの『ソウル市民』が、ジェイムズ・ジョイスによる『ダブリン市民』からとられていることは、平田自身が言及しており、植民者の無為と鬱屈、ジョイスの呼ぶ「パラリシス」(麻痺、停滞状況)に陥らざるを得ない植民地の現実を、きわめて特徴的な演劇的言語によって映し出している。平田の描くところの入植者たちのナイーブさと模糊とした不安は、ボウエンのビッグ・ハウス居住者たちに通ずる。
- 7) Vera Kreilkamp, *The Anglo-Irish Novel and the Big House*, Syracuse: Syracuse University Press, 1998.
- 8) Stephen D. Arata, “The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization,” *Dracula: Authoritative Text Contexts reviews and Reactions Dramatic and Film variations Criticism*, ed. Nina Auerbach and David J. Skal (New York and London: W.W. Norton and Company, 1997, p.462-470.
- 9) ボウエンによる最も評価の高いビッグ・ハウス小説 *The Last September* の末尾では、小説の舞台となるビッグ・ハウスがIRAに火をかけられて炎上する。ほむらに巻かれる屋敷の姿は擬人法の多用によりあたかも火刑に処せられて苦悶する人物のごとく詳細に描かれており、主要登場人物がむしろ背景に遠ざけられる一方で、ビッグ・ハウスそのものが前景にとらえられた感がある。
- 10) 註1を参照されたし。

ただしゴシック小説の厳密な定義が困難であるのと同様に、ミステリーというジャンルの明解な定義づけもまた難題である。ここではミステリアスな事件をプロットの中心とするという程度の、ゆるやかなミステリーの定義をあてはめるのが妥当と思われる。探偵の活躍によって謎の招待が明らかになる類の狭義のミステリーほどボウエンの作風から遠い

ものはなく、またいくらかそうした謎解きに加えられた「猫は飛ぶ」などの作品があるにしても、合理的解決の多くは謎をさらに謎めかせるだけで、アイロニーとしての役割をしか果たさない。

- 11) 典型的なのは推理小説のサスペンスで、これは最初に起きた犯罪の状況が最後まで語られず、読者は常にその謎を意識せざるをえないからこそ成立する。推理小説、あるいは探偵小説の起源が18世紀以来のゴシック・ホラーにあると指摘する向きは多い。
- 12) 従来のビッグ・ハウス小説は男性当主が登場し、よそから嫁をとった婚姻が破綻するパターンが多い。ビッグ・ハウス文学史上、女性当主が婿取りをして破滅に至るケースの代表例は、イエイツの詩劇 *Purgatory* に描かれる没落した一家の肖像であろう。*Purgatory* の初演は1938年、“*Her Table Spread*”の初出 (*The Broadsheet Press*, 1930年5月号) の8年後である。*Purgatory* との決定的な違いは、詩劇においては女性当主が身分違いの婚姻により「悪しき血」を招き入れたために悲劇を招くことになっているが、“*Her Table Spread*”においては、婚姻そのものの不可能性が問題になっている点である。
- 13) 引用は以下の文献に拠る。

Elizabeth Bowen, *The Collected Stories of Elizabeth Bowen*, London; Penguin, 1983.

No Man's Land within the Colonial Shores: The Representation of the Big House in Elizabeth Bowen's "Her Table Spread"

【Abstract】

The aim of the present paper is to examine the literary function of the Big House in Elizabeth Bowen's works by close reading of her short story "Her Table Spread" (1930). The Big House novel is now considered to be a substantial genre to grasp the entire picture of the Anglo-Irish literature. In this context, even though Bowen is rather famous for her "English" novels, some of her "Irish" works, especially the short stories with a tint of Gothic taste, can be read as an important example of the genre. "Her Table Spread" features the Anglo-Irish ascendancy whose lives are fully dependent on the declining Big House, paradoxically named "the Castle". While they desperately need a groom, or a male-child, to keep their Big House, the heiress is unmarried, still being "detained in childhood" in spite of her age; she is twenty-five, and has a reputation of being "abnormal". While being careless of the economic situation of the Castle, she longs to have a powerful husband; her excessive sexual desire almost drives her to transgress the border of the traditional gender notion. I would like to focus on the transgender craving in the story, in order to clarify the subversive potentiality of the Big House as fictional space.