

# 『エマ』における演劇性

中村英男

## オースティンにおける演劇性

演劇性は、自己の可塑性という近代社会における重要なモーメントを孕んだ問題と考えている人間にとって、演劇とオースティン（Austen）の関係を論じた近年のいくつかの著作には、すこし気になる点がある。これらの著作においては演劇性の問題を矮小化、というよりも希薄化させるような議論が展開されているように見えるからである。そこでは演劇性と自己成型の問題、そしてそれに関係する親密性に基づく男女関係という問題は過小評価され、いわば日常での人々の振る舞いのあり方としての演劇性という、歴史性を欠いた、より一般的な問題として演劇性が取り扱われているように見えるのである。そのような立場をとる批評家の一人、バーン（Byrne）は、はっきりと次のように述べている。

Jane Austen's interest in the disparity between what characters think and what they say and do is an essential part of her dramatic inheritance. We have seen how, from the juvenilia onwards, her works were in various ways shaped by the comic drama of the of the period. But more than this, her very vision of human beings in society is profoundly tied to her thinking about acting and role-playing. Throughout the novels, she resorts to a lexicon of theatre to explore the notions of the performed self. *Mansfield Park* explicitly revealed the theatricality of the self, above all in the great scene between Sir Thomas and Mr. Yates; now in *Emma*, Austen explores

this idea more implicitly, through social structure and the interplay of character more than in any particular incident. (Byrne 194)

「登場人物が考えている事と、口にしたり実行したりする事の違い」（上記引用内）にまで演劇性の問題を広げる事自体は、もちろん可能ではあるが、そこまで概念を広げたときに論じることが可能な演劇性なるものが、どれほど希薄なものとなるかは言を待たないように思われる。一般的に礼節を守るために感情をむき出しにしない、もしくは思ったことを露骨には表現しないとといったあり方は、当時のジェントリ階級において、自分たちの階級としてのあり方を定義する振る舞い方として浸透していた。階級意識と結びついたこの一種の文明化の過程を経験するなかで習得されるに至った、そのような意味での「演劇性」は、確かにジェントリ階級における社交性の恐らく中核を為すものであつたろう。従つてそのような社会を舞台にしたオースティンの小説にそのような意味での「演劇性」を描いている部分があるのは自然なことだろう。しかしそのようなほとんどあらゆる文脈に読み込むことが可能で、かつ当時のジェントリ階級だけには決して限定されない思考と発言の意図的な分離という問題が、オースティンが重要な問題として取り扱っている演劇性の本質的部分であるかのような主張には疑問を感じざるを得ない。

私は、そういう一般的な側面を演劇性という概念で取り扱おうとするのは端的に言って間違いだと考えている。演劇性とは、シェイクスピアの時代に遡つて自己の可塑性の問題と深く結びついて発生し、その後ロマン主義による影響を受けて男女の親密性と結びつけられて考えられるようになった感受性を通しての自己構築とも関連した歴史性を有する問題として理解されるべきであり、決して「登場人物が考えている事と口にしたり実行したりする事の違い」といった一般的通時的な振る舞い方の問題として取り扱われるべきではないと考えるのである。バーン自身は演劇性の近代性につながる側面を恐らく最初に指摘したトリリング (Trilling) を念頭において次のように批判する。

Jane Austen's insistence that all our disclosures are 'a little disguised' calls into question the argument of an influential line of critics who believe that she was suspicious of 'acting' because of the supposed insincerity of role-playing. These critics maintain that the growth of the heroine towards authentic self-knowledge is the key to the moral world of the novels. Such critics are themselves more Knightleys than Austens; they are susceptible to an ideal of truth that is surely unattainable. (Byrne 203)

バーンは、さらにこの本文につけた注釈において、その態度を明らかにするべく、以下のように自分の先行者であるリトバク (Litvak) の見方に同意する姿勢を見せている。

My own reading of Austen is closer to that of Joseph Litvak in his *Caught in the Act; Theatricality in the Nineteenth Century Novel* (Berkeley: University of California Press, 1993). Jane Austen's characters act all the time, so even Fanny Price cannot help but play a part; 'All along in eschewing acting, Fanny has in fact been playing a role, albeit "sincerely" . . . From Henry's performance she learns not the necessity of acting but the impossibility of *not acting*.' Litvak, *Caught in the Act*, p.21. (Byrne 204)

誰もが演技する事を免れない、リトバクと共にバーンはそのように演劇性を一般化する立場に立つ。ファニー (Fanny) によってなされた演劇を拒むという振る舞いそれ自体が、一つの行為としての意味を持つという意味で、それを演じていると見なすのである。それに対し、トリリングらに始まる演劇性の議論は、ある態度をとるといような一般的なあり方を取り扱おうとするものではない。それは、歴史的に言えば、固定化され反復することが当たり前だった自己のあり方が、自由に自らが選び取るべき選択肢を示され現実を変えていくことが自らに委ねられているという事態に直面した存在の問題として理解すべき性質のものである。バーンが依拠したリトバク自身はその著作において、トリ

リングに始まった自己の可塑性のそのような側面を十分視野に入れていながら、特に説得的な議論も示さないまま、かなり恣意的に『マンズフィールドパーク』(*Mansfield Park*) (以下『パーク』と記す)における演劇性を決まり事 (conventionality) という問題として論じようとする。

It might be objected that theatricality is not the same thing as conventionality, that, although Fanny might think in clichés, she does not therefore acquiesce to the theatrical imperative. Yet the contention of this chapter is that, in the case of *Mansfield Park*, theatricality is in fact identified with conventionality to such degree that the two terms eventually become synonymous. (Litvak 24)

リトバクは『パーク』における家父長トーマス卿 (Sir Thomas) の存在を重視し、彼を決まり事としての演劇性を操る存在「演劇的な決まり事の傑出したジャグラー」("preeminent juggler of theatrical conventions") (22)と表現する。そう判断する理由としてリトバクが挙げるのは、トーマス卿が若者の楽しむ演劇を途中で停止させたり、ファニーとヘンリー (Henry) の婚姻を進めようとするなど小説の実際の展開に深く関わっているというものであるように見える。だが、後に述べるように、この小説でトーマス卿が果たしている役割は、結局の所自己を巡る議論への本質的な盲目性という事であるように思える。また、演劇性は、後に見るようにグーバーらも賛同している存在のあり方の可塑性の問題と切り離して考えるべきではないという立場に立つ者から見れば、一種の硬直性、様式的常套性としての演劇性は、リトバクが言うほど重要なテーマとは思われないのである。

トーマス卿については、こう考えるべきであろうと思われる。すなわち彼は、自由に親密性を深めようとする男女にとって演劇性が果たす意味をほとんど理解していない。従って、そのような演劇性がどのような形で危険なのかも理解していない。彼は表面上の服従と表面上の反抗しか察知できない。表面上彼の意志に従っているように見えながらその実、彼の理想と存在を根底から突き崩

しうるものが存在しうることも想像できないのである。彼が『恋人達の誓い』(Lovers' Vows) という演劇を中断させるのは、それが明白な反抗だったからであり、逆にヘンリーのファニーへの求婚を補助しようとするのは、ヘンリーの中にそれがあつたことをファニーが知り、オースティンも知っている演劇性と結びついた危険性に、全く気づけないからである。そのような人物がオースティンにおける演劇性を考える上で重要な意味を持つなどと言うことは、論理的に言ってもあり得ないことのように思われる。彼はただプロットを進行する機械的な役割を果たしているに過ぎない。そしてその機械的な役割は、演劇性の持つ重要な意味から排除されたことから生じているのであるから、その役割は、あくまで演劇性の周縁的な要素としてのみ取り扱うことが可能であるに過ぎないように思われる。

リトバクに始まりバーンが受けついでいるように見える、演劇性についてのこのような一種の拡大解釈とも呼びうる状況が起こった仕組みの一端については、リトバクの著作の、次のような引用の操作とでも呼びたいものに見ることが出来るかも知れない。リトバクは、グーバー (Guber) らが述べた「ファニーは演じることを拒むことによって、黙って天使の役割を果たした」という文の一部を利用することで、直ちにそれを「ヘンリーの演技からファニーは演技の必然性ではなく、演じ『ない』ということが不可能である事を学んだ」というバーンが同意するリトバク自身の固有な結論を導き出しているのだが、その引用の仕方は必ずしも適切なものとは言えない側面を有している。以下はバーンが引用した部分の前後を含めたリトバクの主張である。

His [Henry's] acting teaches her [Fanny] a more essential lesson as well—that the act of shrinking into oneself, of cultivating inwardness, has certain inevitable histrionic implications. All along, in eschewing acting, Fanny in fact has been playing a role, albeit "sincerely." As Sandra M. Gilbert and Susan Guber point out, "Fanny silently plays the role of the angel by refusing to play." From Henry's performance, she learns not the

necessity of acting but the impossibility of *not* [italics Litvak's] acting.  
(Litvak, 21)

これだけを読むと、ファニーが演技をしており、その演技がファニーをファニーという存在にするために重要な意義を果たしている（そしてその事にグーバーからも同意している）と、理解できそうである。しかし、実際のグーバーらの書いた文を見てみると、「ファニーは家庭の天使を演じた」という一節は、ファニーの敵役であるメアリ（Mary）の（ヘンリーと彼女が共有して）かかえる演劇性との対比として、幾分便宜的に述べられているのに過ぎない事が判る。以下はリトバクが引用した箇所の前を含んだグーバーらの書いた文章である。

When during the episode of the theatricals, *Fanny silently plays the role of the angel by refusing to play* [italics mine], Mary Crawford metamorphoses into a siren as she coquetishly persuade Edmund to participate in the very theatricals he initially condemned as improper. Fanny knows that in part her reticence is caused by fear of exposing herself, but this does not stop her from feeling extremely jealous of Mary, not only because Mary is a fine actress but because she [Mary] has chosen to play a part that allows her [Mary] to express otherwise silent opposition to Edmund's choice of a clerical profession. Heretical, worldly, cynical in her disdain for the institution of the Church, Mary is a damned Eve who offers to seduce prelapsarian Edmund Bertram in the garden of the green room, when the father is away on a business trip, . . . (Guber and Gilbert 166)

ここで描かれたメアリの持つ演劇性は、彼女の持つ欲望と深く関わっているという意味で、ヘンリーの演劇性と同質のものであり、さらに言えば、トーマス卿不在の際に演劇に参加したファニー以外の若者達の行為と同様の問題を孕んだものである事がわかる。それに対しそのような欲望の結果生まれた演劇に参加するのを拒んだ時、ファニーのしたことはトーマス卿という家父長がいる

ならば出来ないことを、不在を理由にして行うのは適切ではないと判断したというだけの事である。ファニーのその判断を演技の一部と見なすならば、それに対比されるメアリ自身による演劇性と同質のものをファニーの「演技」が持っている」と説明する必要があるはずだが、それはなされていない。つまり、全体として見れば上記引用でグーバーらが書いているのは、メアリの問題を孕んだ演劇性を含んだ振る舞いに較べて、結果的にファニーが社会で容認されている保守的な態度を「取った」という事を「演じた」と表現しているに過ぎないことがわかる。

このように自明な事をさらに説明する必要があるのか疑問も感じるが、ある演劇性を含まない行為を演劇性の一部と見なした結果、当該の演劇性の持つ有意味な問題を取り扱うこと自体を拒んで、バーンのいう「登場人物の考えている事と口にする事の違い」と言ったようなレベルにまで、その概念を一般化させ、その結果希薄化させてしまっている。実は、次の引用を見れば、グーバーら自身の考えている演劇性は、バーンらが批判しているトリリングに始まった歴史的な演劇性の方とより深い結びつきを持っており、リトバクのいう決まり事としての演劇性とは事実上、異なったものと理解されているのが分かる。

Fanny's rejection of Henry represents, then, her censure of his presumptuous attempt to *author his own life* [italics mine], his past history, and his present fictional identities. Self-divided, indulging his passions, alienated from authority, full of ambition, and seeking revenge for past injuries, the false young man verges on the Satanic. (Guber and Gilbert 167)

演劇性を考えるとき、ここにグーバーらも認めている「自らの人生を自ら塑形する」("author his own life")という要素を抜きにして語ることは、その本質を見失うことである。演劇性は近代社会を切り開いていくための契機となった自己の可塑性の問題と深く結びついており、その意味で近代社会の意識の記録である小説において重要なテーマでありつづけている。それは、イアーゴウ (Iago) による自由に塑形可能な庭園としての自己についての宣言以来、文学作品が

脈々と受け継いできた近代社会における人間存在の核心を理解するのに不可欠とも言うべき要素なのである。

リトバクがしているように、「演ずることを拒むことでファニーが天使の役割を果たした」という部分だけを選択的に取り上げると、誰も演技するというあり方を免れることは出来ないという演劇性の不可避性を補強するように見える。しかし、演劇性においては、欲望に基づいた自己の可塑性をその不可欠な要素と見るべきだという立場（その立場には先に見たように、グーバーらも賛同しているのだが）から言えば、そのような欲望に突き動かされて生じる自己の可塑性としての演劇性に対してファニーは明らかに不信を抱いており、後に述べるように、その問題の抱える深刻性を、トーマス卿が理解する以上に直感的に理解し、その結果演劇に参加することを拒んだのである。確かに、ファニーが家父長の意に沿うような行為を結果的に選び取っていったというのは間違いない。だが、その行為は明らかにグーバーやトリリングらが問題にしている演劇性の重要な要素を否認する身振りとして行われているのであるから、その行為自体を演劇性という概念に組み込めば、批判の対象となっているものとの識別力を失ってしまうことになる。ファニーの振る舞いは、権力（それが家父長という個人の形をとるにせよジェントリ階級という一種の共同体としての形をとるにせよ）からの最終的な賛同と承認を求めて行われる行為となっているという意味で、トロッター (Trotter) に倣うならば回心とも言うべき行為であって、英国ルネッサンスがマキャベリ (Machiavelli) の影響下に見いだした、自己を自由に塑形しようとする態度とは真逆にあるものだと言える。自分を自分の意志と欲望に基づいて作り上げようとする態度、それこそ演劇性の中核にあるものなのである。

## 『マンスフィールドパーク』における演劇性

『パーク』においては自己を可塑性という陥落に誘うようなものとしての演劇性が厳しい批判の対象となっていることは間違いない。この作品では一人の女性が、演劇性によって惹起された恋愛を通しての社会的逸脱によって最終的にはジェントリ階級から決定的に追放されるという厳しい処罰を受ける。そのような展開が示唆するようにこの作品では、ジェントリ階級の容認する保守的な男女関係と、それに拮抗する演劇性と結びついた親密性に基づいた新しい男女の関係が、他の作品より一層激しい緊張を孕んだ状態で描かれている。その意味でこの作品では、トリリングやグーバーらが考えているような意味での演劇性が、男女関係のあり方をめぐって重要な役割を果たしているのである。

厳格な家父長トーマス卿の一時的不在を利用して企てられた演劇の中に、主人公ファニーが興味深く見いだしたものは、いわば演劇に偽装して充足されようとする秘められた欲望であった。ファニー以外の若い登場人物たちは、最終的には比較的謹厳な牧師志望のエドモンド (Edmund) に至るまで、この演劇への参加を通して、普段の生活においては許容されていない異性への親密性への欲望を充たそうとする。実際には家父長の思いがけない帰還によって、途中で粉碎されるこの企てにおいて描かれようとしていたのは、公的には許されていないジェントリ階級の若者の、男女関係における親密性への欲望と、それを抑圧しようとする婚姻をめぐる保守的なイデオロギーがせめぎ合う様であった。二種類の男女関係の間の緊張状態を描くこのエピソードが、『パーク』という小説全体の見取り図となっていることは言うまでもない。

『パーク』において、若者達が演劇への参加を通して、公的な世界に存在する男女関係へのいわば監視として働く視線をかいくぐる必要があったのは、公的にはジェントリ階級においては財産と身分の保全を保障する手段としての婚姻が当然視されており、同時に、そのような財産を重視した保守的な男女関係に対しての異議申し立てとも言える新しい男女関係の可能性が、特に若い世代において浸透していたためであった。最終的には20世紀に至って初めて広く当然視されるに至る、個人のセクシュアリティに基づいた男女の親密さを志向す

る傾向は、19世紀初頭のジェントリ階級において非常に危険なものと受けとめられていた。その出発点にあったのは、まさに若い世代の間に存在した婚姻関係をめぐって存在する異性との伝統的な関係への不満であった。一方親の世代の側からは、そのような自由を求める態度の不適切さが鋭い批判の対象となった。土地という財産に基盤を置いて存在する階級において、自由な恋愛に基づいた婚姻は財産の継承を根本から不安定化させかねないものであり、結果として社会全体を不安定化させかねないものと受けとめられた。個人の抱く統御され得ぬ欲望が社会に混乱をもたらす可能性。そのような若者の自由への渴望に対しトーマス卿がいらだちを見せるのは、自由な恋愛が重視され信奉されるとき、身分や財産という社会に安定をもたらすはずの基礎が根本から破壊される可能性があったからに他ならない。

基本的には、全体として『パーク』が示す男女関係に対しての保守性は『分別と多感』*Sense and Sensibility*（以下『分別』と表記）と共有されていると考えられる。『分別』において、過剰な感受性という押さえきれないものを内部に抱えたマリアン（Marianne）は存在の危機を、婚姻につながらない不適切な関係を結び、現実の死につながりかねない病に陥るという比喩的な形で経験する。背景で語られる、彼女と同じ名前を持った女性がたどる運命が、マリアン自身が辿りかねなかった転落の可能性を描き出す。マリアンの個人的な親密性の希求は、この作品では女性の過剰な感受性の問題、感受性の統御の失敗の問題としかみなされていない。マリアンは本来姉エリナー（Elinor）を見習い、自らの感受性の統御を学ぶべきだったのである。

それに対し注目したいのは、『自負と偏見』(*Pride and Prejudice*)（以下『自負』と表記）という小説が、その冒頭で宣言した婚姻にまつわる「普遍的に認められた真理」として『エマ』(*Emma*)において存在するような保守的な婚姻への態度を念頭に置きながらも同時に、主にダーシー（Darcy）の態度に見られるように、そのようなジェントリ階級が当然視している階級維持のための機能的な婚姻関係を乗り越えようとする側面を持っていた点である。また主人公エリザベス（Elizabeth）が、基本的に恋愛心を持たない保守的な婚姻関係に対して強く否定的であったことは、友人シャーロット（Charlotte）のコリンズ

(Collins) との間には結ばれる、ロマン主義的な要素が極限まで排除された婚姻に対しての彼女の示す厳しい批判に見て取る事が出来る。『自負』は、全体に保守的な婚姻関係が是認され自由な男女関係が断罪される『分別』や『パーク』と比較して、明らかにロマン主義思想の影響を受けた進歩的な要素を持っているように見える。

確かに、ダーシーとエリザベスの関係は他の作品との比較で言えば、ジェントリ階級の持つ婚姻の基準から言って、本来的な障害を抱えたものではない。というのは、釣り合いが取れないことを非難するキャサリン (Catherine) 夫人に対してエリザベスが反駁するように、エリザベスはあくまでもジェントリ階級の紳士の娘であって、たとえ死後父親の財産がコリンズに移動すると定められているとしても、彼女は例えば、『エマ』のジェインなどに較べれば、決してアウトサイダーと見なされるべき存在ではないからである。その意味でこの作品でダーシーが乗り越えなくてはならない障害は、あくまで彼に期待されている高い理想に照らして意識されるものに過ぎなかったと言えるだろう。

しかしながら、この作品でダーシーが、本来あるべき家父長としての義務をエリザベスへの主観的には愛情、客観的には(二人は実際に関係を深める以前は、十分に互いを知っているとは言えないという意味で)欲望によって乗り越えていこうとしている点で、個人的な関係の深まりに基づいて関係が構築されようとしている点は注目に値する。「我慢しようとはしましたが、無駄でした。うまくいきません。私の思いは抑えきれないでしょう。」("In vain have I struggled. It will not do. My feelings will not be repressed.") (125)と、彼は自らのセクシュアリティに基づいてエリザベスへの思いを家父長的な義務に優先し、それを具現化すべく自らの態度を含めた現実の修正にとりかかる。中でも自らのあり方を変えることで、彼は自分の恋愛の成就を目指そうとする。その意味で彼の振る舞いは保守的な男女関係への見方が求めるものではなく、自己の手に入れたいと願う親密性を最重要視して為されるのだとわかる。この作品が、基本的に男女間の親密さが基礎となって婚姻へと結びついていく事を承認しようと試みている点で、いわゆる保守的な男女関係を乗り越えようとする側面を持っているのは間違いない。

ここで再び、男女関係が個人間の親密性に基づいて進展することに敵意を抱いているように見える『パーク』に目を転じれば、『パーク』に強烈な権力を実際に有する家父長が存在し、『エマ』の家父長であるべきエマの父が老齡故の一種の子供返りをしている事で権威を失っていることによって、二つの作品が与える婚姻をめぐる作用する権力に関する印象は決定的に異なったものとなっている。『エマ』におけるような、比較的ゆるやかな、その階級成員の間に偏在する原理とも言うべきものによってではなくて、『パーク』においては、婚姻が保守的な家父長が有する絶対的な権力によって直接の支配の対象となっているかのような印象を受けるかも知れない。しかし、この二つの作品における婚姻をめぐる状況は、基本的にはさほど変わるものではない事を以下に確認しておきたい。身分上適切な関係は推奨され、そうでない関係は無視されるか否認される。一見強烈な家父長が存在しているように見える場合でも、婚姻が家父長の命令によって決定されていたりはしない。セクシュアリティが直接家父長の支配下に置かれるようなゴシック小説的な状況は存在していないのである。

家父長として恐れられ煙たがられているトーマス卿であるが、彼がその権力の行使に成功するのは、実際には既に述べた遊戯としての演劇の中止ぐらいだった事を思い出す必要がある。トーマス卿は、娘達の婚姻に関して権力者としての自らの利益を目指して強圧的に自分の意志を押し通したわけでもなく、また仮にそう見えるかも知れない行為をしたとしても、結局は成功していない。彼の権力の非強制性の比較的明白な例は、長女マライア (Maria) の結婚に対する彼の態度である。マライアは、ヘンリーとの親密な関係に対して十分にみれんを残しながら、結局は裕福で身分の高いラッシュワース (Rushworth) と結ばれる事になる。その意味で彼女の内部には、比較的深刻な私的な思いと公的な婚姻関係との間の典型的な齟齬と拮抗が存在すると言って良い。しかしこの齟齬に対して、トーマス卿が権力者としての圧力を以て介入し、娘の私的な思いを抑圧するなどという事態は起こっていない。現実には起こったのは、逆の事態であった。ヘンリーとの私的な関係については知らぬまま、むしろ公の婚約者であるラッシュワース自身の人としての価値にある種の懸念を抱き、トーマス卿が権力者としての圧力を以て介入し、娘の私的な思いを抑圧するなどという事態は起こっていない。現実には起こったのは、逆の事態であった。ヘンリーとの私的な関係については知らぬまま、むしろ公の婚約者であるラッシュワース自身の人としての価値にある種の懸念を抱き、トーマス卿が権力者としての圧力を以て介入し、娘の私的な思いを抑圧するなどという事態は起こっていない。現実には起こったのは、逆の事態であった。

マス卿は婚約解消を念頭にマライアにその意志を確認しているのである。

With solemn kindness Sir Thomas addressed to her; told her his fears,  
inquired into her wishes, entreated her to be open and sincere, and assured  
her that every inconvenience should be braved, and the connection entirely  
given up, if she felt herself unhappy in the prospect of it. He would act for  
her and release her. (138)

これに対しマライアは父親の懸念を誤解であると応答し、ラッシュワースとの婚約を計画通り履行する意向を告げる。このように彼女には、意中の人であるヘンリーとの関係を成就させるためにラッシュワースとの関係を（その豊かな富と身分を手に入れる可能性と共に）絶つ道も、選択肢としては十分残されていた。にも関わらず彼女は、父トーマス卿の君臨する世界から抜け出し、さらに父以上の身分と財産を持つ夫という力を間接的に手に入れるために、ラッシュワースとの愛のない婚姻を自ら選び取ったのだと言える。あるいは、その行動のより重要な原因はヘンリーの心変わりだったのかも知れない。いずれにしても、彼女はジェントリ階級での婚姻のゲームでの実利を選び取って、自らの内的な思いの充実を婚姻という形で実現しようとはしなかった。ここで大事なのは、トーマス卿が実利を求めて娘の意に染まぬ結婚を押しつけるために私的な関係を断念することを強いてなどいないという点である。ヘンリーへの自らの思いを、仮想の空間である演劇の中でしか経験してはならないものにしてしまった事に対して最も大きく責任があるのは、他ならぬマライア自身であった。トーマス卿の存在は、この点、丁度『自負』でのキャサリン夫人のそれに似ているかも知れない。一見社会を代表するような強大な権力が行使されているかに見えながら、実際はいずれも張り子の虎に過ぎず、現実には婚姻に対して加えられる圧力は軽微なものに過ぎないのである。確認したいのは、マライアの婚姻をめぐる存在しているのは演劇性と関わることになる個人の親密さに基づいた関係と恋愛感情ではなく、財産の保持と獲得が主要な目的であるジェントリ階級の通常の婚姻関係であって、家父長による強制の問題は生じていな

いということである。

マライアの婚姻に対する態度に較べれば、ファニーの婚姻をめぐるトーマス卿の態度は、確かに苛烈で、個人の思いを徹底的に押しつぶすものように見える。しかし、ここでの事情は少し複雑で、形の上では確かに被保護者に対して権力を有する家父長によって、意に染まぬ結婚が強いられているのであるが、この家父長による求婚の強制をめぐるテーマが描こうとしているのは、個人の親密性を目指した関係と身分の釣り合いを重視する保守的な婚姻をめぐる力の対立ではなかったという事に気づく必要がある。むしろ、この対立が描こうとしているのは、個人が自由な関係を取り結ぼうとする際に必要とされる演劇性を、社会の代表者であるべき家父長がどう理解し、それをどう評価したのかという、作品としての全体のテーマの理解と処理に関わる問題なのである。

トーマス卿のファニーの拒絶への誤解は、彼がファニーの態度を見てもらす言葉にも明らかである。彼はファニーの態度を、彼が日頃苦々しい思いで見ていた若者の間に広がる「精神のそのような独立を求めるすべての傾向」("every tendency to that independence of spirit") (216) の一典型であると見た。すなわち財産と身分から見てふさわしい婚姻関係を受け入れることを、自らの内的な欲望を優先する親フランス革命的な、自由を志向する態度の故に拒んでいると見たのである。社会を安定させるため統御されねばならないはずの欲望としての自己が、ファニーにおいて過剰な状態となっていると。それ故厳しいしつけが必要だと、トーマス卿は判断したのであった。

しかし、実際にはファニーがヘンリーを拒む理由は、彼女自身の過剰な自己の故ではなかった。彼女の拒絶の理由は、マライアとヘンリーの駆け落ちという事実によってトーマス卿に対しても後に証明され理解されることになる。拒絶の理由は、ファニーでなくヘンリーの抱える演劇性に由来する深刻な道徳的退廃にあった。すなわち、ヘンリーは欲望によって自らのあり方を自在に変えることの出来るいわば過度の可塑性を有した存在で、今トーマス卿の目に、そして時にファニーの目に社会的に適切な存在のように見えるそのこと自体が、彼の欲望による変化の一側面なのだ。ファニーは確信しており、かつその確信の正しさを、気まぐれなマライアとの不倫行為によってヘンリー自身が証明し

てしまうことになるのである。

確かにファニーはその意味で、公のヘンリーでなく私的なヘンリーを問題にしているが、それはヘンリーの私的な自己が公の社会システム全体を脅かしかねない危険を有していることを懸念した為であった。拒絶は、ファニーの中にある過剰な自己の故ではなく、むしろ公には何も問題なく見え、そのために家父長から支持されるような男性が、その内部に抱える過剰な自己と結びついた演劇性という能力に対し、ファニーが道徳的判断として行ったものなのである。つまり、ジェントリ階級全体の維持と発展を企図したものであるという点で、そしてそれが私的な自己が有する演劇性を問題視し標的にしているという点で、彼女の判断は家父長以上に家父長的な、非常に保守的なものだったと言える。このように、ファニーへのヘンリーの求婚をめぐるトーマス卿の関与というエピソードで描かれているのは、家父長という保守階級の象徴的存在が、女性の中に存在する自由な恋愛への志向という意味での自己の過剰を抑圧している様ではなくて、むしろジェントリ階級の中で次の世代において家父長となることが当然の事として期待されているような人物の中に巣くっている自己の過剰への評価の問題なのである。ここまで見たように、『パーク』においてはその一見強烈な家父長の存在にも関わらず、家父長による婚姻の強制は起こっておらず、むしろ問題の焦点として取り扱われているのは、演劇性の問題であるように見える。

## 「年齢、人柄、そして身分」

演劇性に対して、このように苛烈とも言うべき態度を見せる『パーク』に対し、『エマ』での演劇性への態度は全体的に容認的でおおらかに見える。ヘンリーの変容がほぼ自らの欲望に自動的に反応する、規律を欠いたものだったのに対し、この作品での演劇性の代表的な人物であるフランク・チャーチル(Frank Churchill) (以後フランクと表記)は、最後までその信義をつらぬき自らの欲望する対象を手に入れるに至る。そして、その行為に対しては批判が加えられながら、最終的には周りから認められ容認されるばかりでなく、主人公の女性

エマによってそのあり方に対しての親近性が示されてすらいるのである。『エマ』における演劇性は『パーク』の場合とは異なった取り扱いを受けていることは間違いない。その点について論じる前に、演劇性の問題がどのような意味で男女関係に関わってくるのかを、それが基本的にどのようなものとして描かれているかを見ることで確認しておきたい。

18世紀末から19世紀初頭にかけてのジェントリ階級においては、男女関係のあり方は、基本的には演劇性など入り込む余地のほとんどないものだった。その事を理解するのに適切と思われるエピソードが『エマ』の中に描かれている。主人公エマがフランクとの結婚が自分にとってふさわしいと考える場面である。

Now, it so happened that in spite of Emma's resolution of never marrying, there was something in the name, in the idea of Mr. Frank Churchill, which always interested her. She had frequently thought—especially since his father's marriage with Miss Taylor—that if she *were* to marry, he was the very person to suit her in age, character and condition. He seemed by his connection between the families quite to belong to her. She could not but suppose it to be a match that every body who knew them must think of. That Mr. and Mrs. Weston did think of it, she was very strongly persuaded; and though not meaning to be induced by him, or by any body else, to give up a situation which she believed more replete with good than any she could change it for, she had a great curiosity to see him, a decided intention of finding him pleasant, of being liked by him to a certain degree, and a sort of pleasure in the idea of their being coupled in their friends' imaginations. (85)

注目すべきは、エマがこのように考えた時点で、この二人はまだ直接会ってすらいらないという事実である。「年齢、人柄、身分の点で」とエマは考えるが、現実には人柄はほとんど無視されうる要素と見なされている。他の二つが望ましいものであれば、エマは「フランクを好ましいと考え、そして彼からある程度好かれるという明確な意志」("a decided intention of finding [Frank] pleasant, of

being liked by [Frank] to a certain degree") (85)を持っているからである。ジェントリ階級における婚姻の基準は、ある相手に対して実際に自分がどう感じるか、どう欲望するかも、あるいは相手が自分をどう思うかでもなく、あくまで身分や年格好といったジェントリ階級内での他者の視線による評価によって決定可能なものであることがわかる。だからこそ、エマは会ったこともないフランクとの結婚を大いに可能性の高いものだと考える事が出来るのである。他者から見た似つかわしき、これが、ジェントリ階級における男女関係の基本であり、婚姻関係を結ぶ上で決定的に重要な要素であった。

エマの、一見白昼夢とも見えるこのような想定が、現実にとれほど適切なものだったのかは、ナイトリー (Knightley) によってその可能性が別個に意識されていることによっても明らかである。フランクの訪問が予告された段階から、即ちこれも現実にフランクとエマが会うはるか以前から、ナイトリーはこの未知の人物とエマとの婚姻の可能性を意識し、嫉妬を感じていた (298)。フランクがなかなか訪問しない事への最初の段階でのナイトリーの批判は、公平なものではなかった可能性がある。過敏に過ぎるとも見えるナイトリーの想定も、先に述べたエピソードでのエマが思い描いた他者からの評価の妥当性を裏書きするものであり、同時に、オースティンの描くジェントリ階級の世界に、男女の出会いを自然と婚姻と結びつける思考様式がどれほど深く浸透しているかの証左でもあるように思われる。まさに『自負と偏見』の冒頭にあるように、「十分な財産を持った独身の男性であれば、妻を求めているに違いないという事が、普遍的に認められている真理」 ("truth universally acknowledged that single man in possession of good fortune must be in want of a wife") (3)として、この階層の人々の意識に根付いているのだと言える。

当該の個人同士が実際に会おう以前から、周りの者達が独身の男女の結婚の可能性を思い描く。それは物語の始まりの段階で、自分の家庭教師だったテイラー (Taylor) 嬢の婚姻についておこなったと、エマ自らが自慢した事であった (10)。エマがその結婚の実現を自らの手柄のように言い立てるのを、ナイトリーは成功には努力が前提であるはずだから、この場合は単に推測が当たったのに過ぎないとエマのこの婚姻の成就に関する「成功」を否定するが、ここ

で注目したいのは、ジェントリ階級においては、他者の婚姻関係について、当事者以外の人物が絶え間なく推測することが可能でもあり、その推測自体がある影響力を持つということである。何故なら当該の個人同士の思いではなく、まさに関係者がどうそれを見なすが、その関係の評価において決定的なものだからである。エマは自分の関与についてナイトリーに以下のように抗弁する。

And as to my poor word 'success,' which you quarrel with, I do not know that I am so entirely without any claim to it. You have drawn two pretty pictures—but I think there may be a third—something between the do-nothing and the do-all. If I had not promoted Mr. Weston's visit here, and given any encouragements, and smoothed many little matters, it might not have come to any thing after all. (11)

果たしてこの件についてエマ個人の「奨励」に直接の効果があつたのかどうか、小説は関心を持っていない。一方、たとえ個人的な奨励があつても上手くいかない場合があることについては、エマが進めようとしたエルトン (Elton) とハリエット (Harriet) の関係の失敗が如実に示している。だが、その失敗はむしろジェントリ階級での婚姻関係において、最初の引用でエマが考えた「年齢、人柄、身分」という基準が実質的な基準として機能していることの証拠と見なすべきである。ある種の権力者であるエマがどのように奨励しようと、ハリエットのエルトンとの関係は、残念ながらこの階級に所属する他の人々が思いつき推奨するようなものではなかった。どれほど美しかろうと、結局ハリエットはあくまで適切な父を持たない「私生児」("the natural daughter of somebody") (18)でしかなかった。幾分あからさまと思える程にエマがハリエットと結びつけようとしているにも関わらず、エルトンがその意図を全く理解しないのは、ハリエットが財産という点で基本的に婚姻の対象者としては無に近い存在だからである。適切な父を持たない（従って持参金を持ち得ない）女性が、ジェントリ階級の男性と結婚するという事は、エルトンの常識に照らして全くの想定外であった。このエルトンの見方については、そもそも最初の段階でナイトリー

一がいわば裏書きしている。男女の関係は、ジェントリ階級の間では当該の個人間の欲望に基づく親密さの問題のみには、通常収斂し得ない。そのような関係が成立しようとするとき、その奨励されない関係を成立させるには、社会が危険視する別の要素が必要となる。その要素の働かない場合においては、この階層のいわば公平な観察者が、当該の関係を望ましいと考えるかどうか、その事と関係の成就を切り離して考えることは出来ないのである。エマの影響によって生じた様々な紆余曲折の末、最終的にハリエットは婚姻に関しての保守的な視線が適切と見えず、彼女の身分にふさわしい相手と結ばれて終わる。相手は最初から、物語内での象徴的家父長であるナイトリーが推奨していた人物マーティン (Martin) であった。人格的には素晴らしいが、紳士ではない人物。関係を取り結ぶ際重要なのは、基本的には個人間の思いではなく、その人間の社会的な階層での位置身分に応じて存在する相手の適切さなのである。

ジェントリ階級において、個人は個人の有する私的な思いとしてのみ存在しているのではない。別の機会に、ウェストン (Weston) 夫人がジェイン・フェアファックス (Jane Fairfax) (以下ジェインと表記) とナイトリーの婚姻関係の可能性を思いついた際、エマがその関係を否認するための材料として取り上げるのが、ナイトリーが現在保有するドンウェル・アビー (Donwell Abbey) の財産の継承の問題であった (155)。ナイトリーの婚姻を考えると、その遺産の行方を考えないでいることは出来ない。自らがナイトリーと結びつく際にはエマが歯牙にもかけなかった要素なので、無意識の嫉妬に基づいた恣意的な側面があるのは疑いが無いが、エマの指摘自体は合理的な反論だった。身分のある人がする結婚について、その財産の継承についての懸念は払拭されねばならなかった。

ウェストン夫人がナイトリーとジェインの婚姻の可能性を思いついたのも、ただナイトリーがベイツ家の人のために馬車を用意した、というだけの事に過ぎない。ここでもジェインやナイトリー自身が互いをどう考えているかは、ほとんど意識すらされていない。繰り返すが、男女関係はオースティンの描くジェントリ階級の空間において、個人同士の好悪に基づく親密性の問題ではなく、それぞれの人間の身分と財産の釣り合いに基づいて決定されるものとして存在

していた。なお、ウェストン夫人がジェインとナイトリーの婚姻をありうるものとした推定は、自分自身の婚姻との類推から生じたものだったのかも知れない。エマの家庭教師だったティラー嬢の相手が、やや年齢の高い、やもめのウェストン氏であったことと、同じく家庭教師になるはずのジェインの身の上が重なって見えたとしても不思議はない。恐らくナイトリーの年齢がやや高いことによって、財産と若さの相殺から二人の関係がふさわしいという評価が生じたのであろう(156)。エマの考えた三つの要素は、恐らく相互補完的に働かうるものなのである。

このように『エマ』において、オースティンが描く世界での基準となる婚姻関係は、一般にこの時代のジェントリ階級における男女関係を反映し、個人の欲望に基づいた親密性によってではなく、身分や年齢によって適切な釣り合いがとれているかという、常人以外の視点で判定可能な、ある意味で客観的基準によって判断されるものだった。すなわち当該の個人間に生じたセクシュアリティに根ざした親密性の問題が生じない限り、偽装し隠蔽する演劇的な要素は関与する事が出来ない。このような、いわば当たり前とも思える事をわざわざ言う必要があると考えるのは、オースティンが社会的に容認されるそのような保守的な婚姻関係と、そのような容認された基準から逸脱した個人的進歩的な恋愛による男女関係という異なった二つの関係のあり方を、ある程度意識的に、対立項として識別的に描いているように見えるからである。

## ジェインと演劇性

今回『エマ』について考えることによって明らかにしたいのは、ジェントリ階級の支持する保守的な男女関係をめぐる見方が、作家によって全面的に是認されているわけでも、逆にロマン主義的な関係が全面的に拒絶されているだけでもないと考えられる部分が『エマ』においても存在しているという点である。すなわち演劇性がある程度容認されているという事である。

もちろん、『エマ』での婚姻をめぐる状況は主人公エマに関する限り、非常に保守的なものである事は間違いない。彼女はハリエットの紳士との結婚を奨励

するという行為を通して、婚姻にまつわるジェントリ階級での保守的な見方と自らが抱く自由主義的な見方の齟齬を、徐々に認識していき、最終的には自らの様々な意味での演劇性との戯れから解放されて、少女だった頃から自分を見守ってくれていた典型的な家父長的人物への自らの恋愛心を確認し、その男性と結ばれるという幸福な結末に至る。その意味で彼女自身の結婚は、非常に保守的なものである。問題にしたいのは、この作品がその背後で描いているもう一つの重要な男女関係、フランクとジェインとの関係である。

『自負』におけるエリザベスとダーシーが共にジェントリ階級の成員であったために、現実には婚姻の障害は、ダーシーの内的なものに過ぎなかったのに対して、『エマ』におけるジェインとフランクとの関係は、ジェントリ階級において婚姻関係に期待される釣り合いを決定的に欠いたものだった。一方は財産と名声を有する家柄の跡取りであり、一方は孤児で女家庭教師になるしかない存在だった。個人としてのジェインが、どれほど魅力的で教養のある女性であったとしても、彼らの関係がジェントリ階級が期待し容認する種類の関係でないことは、当の二人にとっても明白であった。二人の関係はウェイマス

(Weymouth) という保守的視線の監視が緩むリゾート地だから発生し、発展したにすぎなかった。ジェインについて想定される関係は、ウェストン夫人が思いついた幾分年齢が上のナイトリーとの関係か、そうでなければエマが想像したようにジェインの幼なじみキャンベル (Campbell) 嬢の結婚相手、ディクソン (Dixon) との不倫関係であった。ある意味ジェインは、たいした根拠もなくエマにそのような想像をさせるほどに、男性に対して非常に魅力的な女性だったとも言える。同時に、一方でその美しさにふさわしい財産の保障を欠いた社会的にいびつな存在だったのである。

明らかに財産や家名への顧慮よりも、自身の抱く思いを優先させたジェインとの関係を成就させようとする時、フランクに残された最後の手段は事実を偽る要素を導入するというものだった。何故ならフランクの立場自体、伯父伯母に依存するものであり、ダーシーやヘンリーのように自分で財産を所有する存在ではなかったからである。彼の振る舞い方が、ナイトリーから公明正大ではないと批判された際、エマはフランクを擁護するために次のように述べる。

"... Such language for a young man entirely dependent, to use! —Nobody but you, Mr. Knightley, would imagine it possible; but you have not an idea of what is requisite to situations directly opposite to your own. Mr. Frank Churchill to be making such a speech as that to the uncle and aunt who have brought him up, and are to provide for him! —Standing up in the middle of the room, I suppose, and speaking as loud as he could! —How can you imagine such conduct practicable" (103-104)

ナイトリーが求めるような公明正大な反応をすることは、ほとんど不可能だった。公然とジェインに執着すれば、彼は廃嫡される可能性すらあったはずである。演劇性は、そのような欲望がありながら、その欲望を具体化するための権力が不在である空隙に入り込んでくる。『パーク』においては、トーマス卿という権力の権化の不在中に、遊戯としていわばしっかり枠に括られた状態で演劇性が導入されるのにすぎなかったのに対し、『エマ』においてはより巧妙な形で、現実それ自体のなかに演劇性が注入される。演劇性は演目として明示されないまま、現実のなかに姿を現すのである。その巧妙さは、それが演劇であることを前もって知らされている者ですら、その演劇性を事実と誤解してしまうほどであった。

フランクが抱くジェインへの思いは、ジェントリ階級にとってより受け入れ可能な、「年齢、人柄、身分」という基準で似つかわしいエマへの思いとして偽装される。その結果人々はフランクとエマの関係を噂し、ナイトリーに至っては、いったんはフランクとジェインの親密さという、演劇性によって覆い隠されていた真実に鋭敏に気づきながら(236-237)、その発見を告げた際エマにあっさり否認されると、完全にフランクによる演劇を現実と思いこむ。後にフランクとジェインの婚約という事実を知らされると、エマが傷ついているだろうとすら考えるのである。また、目の前で進展するエマとフランクの関係を信じ込み、見せつけられる結婚の可能性への苦しみから逃れるために、ハイベリ(Highbury)から立ち去ったほどであった。

成就を願う関係の秘密を守るために、社会的に容認される関係を見せつけるという事に加え、ジェインへの匿名でのピアノの贈り物や彼女をめぐってのシヤレードを通しての対話など、フランクの行為には、自分の人生を塑形可能なものとして扱うという核心的演劇性よりも、より一般的な意味で演劇的と表現するのがふさわしい要素が十分に存在する。急いで付け加えれば、ただし、この演劇性の要素は、「考えている事と口にする事の違い」といった曖昧で一般的な演劇性に比較すれば、偽装と欲望の喚起という点で、自己の可塑性を示す、演劇性の核心により近いものだと考える。フランクの演劇性について簡潔にまとめるためにダックワース (Duckworth) の言葉をここで引用しておく。

It is not sufficient to argue that his schemes are forced on him by the restraints of his dependent social position and the enforced secrecy of his engagement to Jane Fairfax. The secret engagement is important to the novel, but is not the only, or even the major, reason for Churchill's "manouevring and finessing". He delights to play-act. he will, of course, use the secret engagement as his excuse in his late letter of apology; "you must consider me as having a secret which has to be kept at all hazards". This is a far cry from Jane's disclosure to Emma: "I had always a part to act. —It was a life of deceit!" And there can be little doubt that Jane Austen intended us to see him taking a positive delight in "disguise, equivocation, mystery."  
(Duckworth, 163)

だが、果たして二人の関係を実際に成就させるのに、このような演劇性がどこまで本当に必要だったのかは判然としない。と言うのは、結婚に恐らく絶対賛成しなかったであろう伯母の死後、秘密の婚約はさしたる障害もなく認められていくからである。その意味では、演劇性は『エマ』において本当に実効を以て人を説得する力を発揮しているわけではない。むしろこの作品において演劇性の果たした役割に見るべきは、演劇性という偽装を含んだ一種の悪と見なしうる要素に対して、ジェインという女性がそれをどう取り扱ったかの方な

のかも知れない。

というのは、ジェントリ階級において批判を招きかねないセクシュアリティに根ざした、身分の釣り合いを超えた自由な恋愛関係を選び取ったのが、『自負』のリディア (Lydia) のように愚かでも、『分別』のマリアンのように感受性が過剰でもない、むしろ『パーク』のファニーや『分別』のエリナーを思い起こさせる、保守的女性だったからである。ジェインは、個人による自由なセクシュアリティの謳歌など、恐らく真っ先に否認するような保守性を備えた女性であった。その事は秘密の婚約を悔いる彼女の姿によっても明らかであるように思われる。彼女は、秘密の婚約の後「一時間と心の落ち着く幸せを知らなかった」("I have never known the blessing of one tranquil hour") (288) と言い、自分をとがめ続けた。彼女は次のように言う。

"... The consequence, said she, "has been a state of perpetual suffering to me; and so it ought. But after all the punishment that misconduct can bring, it is still not less misconduct. Pain is no expiation. I never can be blameless. I have been acting contrary to all my sense of right; and the fortunate turn that everything has taken, and the kindness I am now receiving, is what my conscience tell me ought not to be..." (288)

彼女は決してフランクのように秘密の婚約という演劇性を含んだ状況を楽しんではいない。それどころか、隠し偽らなくてはならない状況に強い罪悪感を感じていた。ジェインは、自分の行為の逸脱性が持つ社会的意味を深く強く認識する女性だった。愚かさ、或いは初さを持ったリディアやマリアンとは異なり、ジェインは自らの生きる社会において男女の親密性の基礎となる自由なセクシュアリティが強い監視の対象であり、男女の関係が個人間の親密性に基づいて構築されていく事に対し強い社会的忌避が存在することを、十分に知っていた。この彼女の保守性は、エマを日頃から苛立たせた彼女という存在の核とも言えるものだった事に注意したい。ジェントリ階級の求める保守的な関係のあり方を変質させる手段としての演劇性に対して、ファニーのように拒否を示

したであろう女性、それがジェインだったのである。エマを苛立たせる彼女の「慎重な口の堅さ」("reserve") (141) は、決してフランクと秘密の婚約をした罪悪感から事後的に生じたものではなく、彼女の恐らく生い立ちと関わって初めから彼女に備わっていたものだった。

自らをオープンに語ろうとしないジェインのこの態度は、『パーク』のファニーとも共通するものだが、それはこの二人が共に事実上の孤児という生い立ちを背負っているという事によって説明できる。ファニーは口減らしの為に裕福な親戚に預けられた。親は存在したが、その親との関係は心理的にも経済的にも切れてしまっている。一方ジェインは実際に親を亡くすことで血縁関係による庇護を事実上失い、いわば父の知り合いの善意によってジェントリ階級の末端にすがりついている状態にある。ジェントリ階級から転落するかも知れぬ危険性のある特殊な立場に置かれていた事とこの二人の共有する保守性は、恐らく無関係ではないだろう。転落の危険を意識するからこそ、ファニーもジェインも、それぞれ家父長によって是認されるような存在になることを、厳しく自らに課していたのだらうと推定される。既に見たように、ファニーがヘンリーという逸脱的な演劇性を備えた存在に対して、家父長以上に保守的な判断を下したことがその良い例である。また『パーク』での演劇の上演の際、他のジェントリ階級の子弟が比較的緩い規律しかもたず、演劇の誘惑に勝てなかったのに対し、彼女が毅然とした態度を取ったことにも、彼女の存在の核心にある保守性を見て取るべきである。彼女の中には、家父長が代表することになる道徳への強い意識が深く関わっていた。たとえ不在となっても家父長の監視の視線を忘れられない程、彼女はその監視の視線を内面化させているような存在だったのである。一方ジェインについて、読み手はその内面の形成について具体的に知る手がかりを、多く与えられているわけではない。しかし女家庭教師になって働かなくては行けない立場にあったこの女性が、限りなくファニーに近い位置にいた事は明らかであり、その様々な反応の類似性からも、彼女がファニー同様厳しい自己規律をその内部に発達させていたと考えられるのである。

エマがナイトリーとの関係において時折見せる、家父長という権力者とのある種の遊戯性を含んだ対立など、ジェインには決して許されないものだった。

エマがジェインを嫌うのは、ジェインの権力に対しての卑屈とも言えるような態度への反発からだったろうと推定される。家父長の視線と一体化した事によって生じた異質感をジェインは漂わせていた。恵まれたジェントリ階級の正当な一員であるエマには、その異質感がひときわ強く感じられたに違いない。完全に家父長の意志に従おうとするその態度を、エマの立場にいる普通のジェントリ階級の若者は理解できない。それはフランクも同様であった。ジェインの漂わせるこの異質感はフランクも感じていたのではないかと推測される。ただし、それがあつた種の魅力ともなっていたかも知れない点はエマには告げられていない。

ジェインの態度の核にある「慎重な口の堅さ」とは、ジェインが無意識に家父長（及びその代表するジェントリ階級）の道德意識を強く内面化し、そこから逸脱しないようにと抱く、絶え間ない緊張としての自己抑制の現れであり、それは自ら裁量権を持つ財産の保障があるエマのような女性には理解不能なものだった。そのような存在だからこそ、ジェインは自らの逸脱行為が招きかねない恥辱と処罰について深く意識し恐れていたと考えられる。だからこそ秘密の婚約という状態を気に病んでは不安を感じ、ついには目の前で行われたエマへのフランクの演技的な疑似求婚をきっかけとして、婚約の解消を自ら申し出るに至った（304）のだと考えられる。

もちろんジェインの側から言えば、秘密の婚約である以上、彼女がいわば『分別』におけるマリアンのように、男性から弄ばれる対象として終わる可能性が常に存在した。婚約の解消を選択しようとする決意の背後には、そのような男女間に存在する逸脱をめぐる処罰の苛烈さの違いも存在したことは確かであろう。だがより注目すべきは、関係を成就させるために導入された演劇性という要素へのジェインの親和性の欠如の問題であるように思われる。即ち、演劇性は、ジェインによって十分に受容も共有もされていなかったという事である。彼女は次のように自分にとっての演劇性の意味をエマに告白する。「おやさしいのね。でも私は自分のあなたに対する振る舞いがどのようなものだったか知っております。冷たくてわざとらしくて。私はいつも演じなくてははいけませんでした。偽りの生活ですわ。あなたに軽蔑されて当然だと思っています。」("You

are very kind, but I know what my manners were to you—So cold and artificial—I had always a part to act—I was a life of deceit! I know that I must have disgusted you.”) (316) それはジェインにとり不快な、押しつけられた経験だった。ピアノの贈り物がジェインへの相談なしに行われ、ディクソン氏の名前があてこすりのようにジェインに向けられる。このようなあからさまな演劇性を導入して、社会的には不適切と見なされている関係を成就させようとしているのは主にフランクであって、保守的なジェインはこのような現実の中に取り入れられた演劇性に主体的には関わっておらず、反発すら感じていたと想定される。彼女は事実上、フランクの演ずる演技の観客として、あくまで受動的にその演劇に参加していたと見なされる。その結果、導入された演劇性自体が二人の関係をいっそう不安定化させるものには見えなかった可能性がある。

この事をファニーの演劇性の拒絶と結びつけて考えてみることで、演劇性の問題がより鮮明になるかも知れない。グーバーが最初に書き、それをリトバクが引用した「ファニーは演技することを拒むことで、天使の役割を果たした」という一節があることについては既に述べた。私はファニーの、そのような家父長が望むような行為をすることをトロッターに倣って回心と表現したが、『エマ』の場合のように、婚姻を巡る権力が強圧的な家父長の存在ではなく、ジェントリ階級の空間全体に偏在しているように見える場合でも、同じように表現してさしつかえないのではないかと思う。ジェインの矛盾は、彼女がそこに所属したいと願う階級の道徳意識に最大限従いたいと願いながら、フランクとの関係において、そのような道徳意識を欺き反逆するものとしての演劇性を押しつけられていたという点にあった。

フランク自身は、演技を行いながら、その演技にエマが気づいている可能性すら思い浮かべていたのに対して、ジェインはその演技としての行為を真実と思い誤り、フランクの真実を信じ切れなくなって決別を決意するに至る。フランクの視線から言えば、あくまで演劇として経験されるべきフランクとエマの恋愛関係が、ジェインには事実として経験されるのである。二人の秘密の婚約という事情を知らない人間達が誤解したのと同程度に、ジェインは演劇を真実と誤解する。彼女の目には、社会的にふさわしいエマとフランクとの関係が、

社会的に不適切な自分とフランクの関係を凌駕するものと映る。フランクがほぼすべての人を観衆として騙すことで成立させた仮想のあり方に対して、保守的なジェインがどれほどの不信を抱いていたかがわかる。

フランクの一連の行為が、オースティンの小説が基盤とする道德判断において疑惑の境界線上に存在するものであることは疑いはない。秘密の婚約とその目眩ましとして行われたエマへの疑似求婚に対してほとんどすべての人がショックを受け、エマ自身も騙された事を知った当初は怒りを感じていた。女性に対して愛情を偽って表現した事は、19世紀初頭のジェントリ階級の存在を基礎づける婚姻という制度を根底から揺さぶりかねないものであった。注目したいのは、そのような逸脱行為に対して、『パーク』において決定的に否定的な態度をとっていたオースティンが、『エマ』においては最終的には許容する態度を見せているように見えるという点である。

『自負』のウィカム (Wickham) に代表される婚姻関係につながる事を目的にしない男性の行為。あるいは『分別』のルーシー (Lucy) に代表される財産や身分の獲得のみを目指した女性による行為。こういう偽りの要素を含んだ態度に対しては、当然の事ながらオースティンは一貫して否認的であった。それどころか、ファニーの魅力に気づき一種回心ともみえるような態度の変化を見せたヘンリーに対してすら、過去の一時点で遊戯的恋愛に耽った事を問題視して、ファニーという登場人物を通して最終的に厳しい判断を下させている。それに対し、『エマ』でのフランクの行為は、事実上容認されて終わる。最後までフランクの行為を問題視しているのは家父長であるナイトリーのみであって、多くの人々は驚きながらもフランクの行為を受け入れているのである。エマ自身、フランクの書いた告白の手紙を通してフランクの演劇性を受け入れている。ダーシーの手紙がウィカムによる演劇性からエリザベスを救い出したのと丁度逆の方向に、主人公が導かれる。エマは、彼の恋愛についての演劇性を受け入れるばかりか、最終的にフランクという演劇性の権化のような人物と自分との間に、ある種の類似を認めるに至る。演劇性がもたらす快楽をフランクが得ていたことを指摘し、自分もまたそれを感じたかもしれない可能性をエマは指摘する。

"Not so miserable as to be insensible to mirth. I am sure it was a source of high entertainment to you, to feel that you were talking us all in. — Perhaps I am the readier to suspect, because, to tell you the truth, I think it might have been some amusement to myself in the same situation. I think there is a little likeness between us." (329)

『エマ』においてフランクによる演劇を通して達成される他人を騙す喜びが容認されるのは、無論、それがウィカムやルーシーのように、婚姻を通しての財産の獲得という自己利益を目指したのではなく、フランク自身と彼の愛する人物の間の重要な関係を真摯に取り結ぶためであったという点が大きい。しかし、『自負』では非常に慎重に、もともと身分に関しての顧慮を大きく毀損することのない形で親密性に基づいた男女関係が築かれるのに対し『エマ』においては、少なくとも保守的な人物の存命中は許されないような男女関係が、個人の価値に基づいてより大胆に容認されている。

言うまでもなく、ナイトリーがジェインとの関係においてフランクに対して求めた「真実と誠実という美質」("the beauty of truth and sincerity") (307)とは、男女関係が透明に公開されている、ジェントリ階級が婚姻の監視をするため必要とされるものであり、まさにそのようなやり方では関係の成就など望むべくもないものだったからこそ、フランクはジェインとの関係を隠し、偽装し、偽ったのであった。その演劇性の必要性を認められるからこそ、エマはフランクの行為を許すのである。しかしその必要性においてのみエマは自由な恋愛を承認しているのではない。その事は「真実と誠実という美質」という言葉がフランクに対して向けられた際に示したエマの恥じらいに明らかである。

その理由は言うまでもなく、ナイトリーがフランクに向けた批判がハリエットに関して自分にも当てはまると感じているためである。この時点で、ハリエットがナイトリーに対してどのような思いを抱いているかエマは知っている。ハリエットに対し無思慮にも、身分への顧慮を欠いた自由な欲望に根ざした関係を奨励した結果、エマ自らが招来するに至った事態がそこにある。エマがハリエットとエルトンの身分違いの結婚を目指したりしなければハリエットのナ

イトリーへの欲望を奨励することもなかった。自らの持ち込んだ自由な関係が今、自分の首を絞めているのである。この点で、フランクとエマの行為には類似性が存在することになる。エマは、いわばこの小説においてジェインが現実経験することになる、身分という制限を超えた特殊なセクシュアリティに基づく関係を、自らの影響力によってハリエットを通して代理的に成し遂げようとしていた。すなわち、フランクが現実演劇性を導入して実際に自ら達成しようとしているものを、エマは他者の代理的な経験を通して経験しようとしていたと言っても良いかも知れない。『パーク』において率先して演劇を主催しようとしたのが、次世代の家父長たるべきトム (Tom) だったように、演劇性への親和性はジェインやファニーといったジェントリ階級の周縁部分からではなく、むしろ権力の中心に近いか、その継承者の立場にいる人物、すなわちエマやフランクから現れてきているように見える。

ここまでの議論の締めくくりとして、最後に確認しておきたいのは、演劇性が『エマ』においても親密性に基づく恋愛関係において重要な役割を果たしており、階級の公平な観察者の視点から見て受け入れがたいような関係を成就させるためには演劇性の偽装が必要であると、オースティンが考えているように見えるという点である。その意味で演劇性は主に男女関係に関わる親密性に基づいた関係の構築と深く関わるものと明確に定義しうる実質を有する概念である。重要なのは、『パーク』でのファニーや『エマ』でのジェインの行動からみればはっきりと判るように、男女関係について保守的な立場に立つ者は、トリリングやグーバーらが言うような意味での演劇性を受け入れる事を困難もしくは不可能と見なすということである。演劇性は保守的な視点から言えば嘘、そして偽装を含むものであり、その嘘や偽装を自分の存在の一部として受け入れることに保守的な者は深い苦痛を感じるのである。ジェインの決意したフランクとの秘密の婚約の解消という身振りを、リトバクらの議論に従って、演劇性の一部と見なすことは不適切であるという事である。あくまで、演劇性という概念には自己の可塑性と結びついた明確な適用範囲が存在し、オースティンの作品内での重要な関係のあり方を理解するのに、その明確な適用範囲に基づいて読むことが物語を適切に理解するのに不可欠だと考えている。

## 参考文献

- Austen, Jane. *Emma*, ed. by George Justice. New York and London: W.W. Norton & Company, 2012.
- . *Pride and Prejudice*. ed. by Donald Gray. New York and London: W.W. Norton & Company, 2001.
- . *Mansfield Park*. ed. by Claudia L. Johnson. New York and London: W.W. Norton & Company, 1998.
- . *Sense and Sensibility*. New York and London: W.W. Norton & Company, 1984.
- Byrne, Paula. 'Emma' in *Modern Critical Views: Jane Austen*. ed. by Harold Bloom (New York and Philadelphia, 2009) pp.189-204.
- Duchworth, Alistair M. *The Improvement of the Estate: A Study of Jane Austen's Novels*. Baltimore and London: The John's Hopkins University Press, 1994.
- Gay, Penny. *Jane Austen and the Theatre*. New York: Cambridge University Press, 2002.
- Gilbert, Sandra M. and Guber, Susan. *The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- Litvak, Joseph. *Caught in the Act: Theatricality in the Nineteenth Century English Novel*, Berkeley/ Los Angeles/ Oxford, University of California Press, 1992.
- Trotter, David. *Circulation: Defoe, Dickens, and the Economies of the Novel*. London: Macmillan Press. Lt., 1988.