

ファウルズの『フランス軍中尉の女』における〈表象＝表層〉

照屋由佳

1

ジョン・ファウルズ (John Fowles) が『フランス軍中尉の女』 (*The French Lieutenant's Woman*, 1969) の中で取り上げているのは、前の二作品—『コレクター』 (*The Collector*, 1963), 『魔術師』 (*The Magus*, 1966)—と同様に、人間を含めてあらゆるものを分類し、ラベルを貼ることを通して、それらを物 (object) として所有しようとする欲望である。ファウルズはこの分類衝動をヴィクトリア朝の遺産の一部と考えており、第三作目の『フランス軍中尉の女』では、その病の源であるヴィクトリア朝の黄金時代 (1867-9) を分析している¹。ヴィクトリア朝が〈収集・分類・表象〉の時代であったことは、当時を席卷した博物学ブーム—この作品でもある程度、反映されている—を例にとれば、歴然としている。

What that genius [Darwin] had upset was the Linnaean *Scala Naturae*, the ladder of nature, whose great keystone, as essential to it as the divinity of Christ to theology, was *nulla species nova*: a new species cannot enter the world. This principle explains the Linnaean obsession with classifying and naming, with fossilizing the existent. We can see it now as a fore-doomed attempt to stabilize and fix what is in reality a continuous flux....² (p.53)

ある意味で博物学とは、自然を「連続的な流動」 ('a continuous flux') から引き離し、「分類」 ('classifying') ・「命名」 ('naming') ・「化石化」 ('fossilizing') という行為を通して、自然から深層を奪い、静止した〈表象〉 (representation) として提示しようとした学問である。そうしたリンネ (Carl von Linné) 的世界観はそっくりそのまま、ヴィクトリア朝の人びとが陥った状況のメタファーである。彼らは世界そのものの混沌や実存という深層と接触できず、〈表象〉を通して世界を解釈するしかないのである。

では、ヴィクトリア朝の人びとを取り囲んでいる〈表象〉、それは具体的にいかなるものであろうか。

... those visions of the contented country labourer and his brood made so fashionable by George Morland and his kind (Birket Foster was the arch criminal by 1867) were as stupid and pernicious a sentimentalization, therefore a suppression of reality.... One look at Millie and her ten miserable siblings should have scorched the myth of the Happy Swain into ashes; but so few gave that look. Each age, each guilty age, builds high walls round its Versailles; and personally I hate those walls most when they are made by literature and art. (p.155)

<表象>はすなわち、<表層>（‘surface’）である。ファウルズは「文学」（‘literature’）や「絵画」（‘art’）が醜い現実を覆い隠す「壁」（‘walls’）、現実の貧しい子供たちを「幸福な田園の子供たちという神話」（‘the myth of the Happy Swain’）、すなわち<表象=表層>に回収してしまうことを批判している。それだけではない、ファウルズは「歴史」（‘history’）や「宗教」（‘religion’）、「社会的地位」（‘social position’）までもが、現実を遮断する「目隠し」（‘screens’）として、機能していることを喝破している。

All those painted screens erected by man to shut out reality-history, religion, duty, social position, all were illusions, mere opium fantasies. (p.200)

このように、あらゆるものを世界はこういうものであるという<表象=表層体系>によって収奪しようとしたヴィクトリア朝は外部をひたすら恐怖し、装飾的な衣装・建築などの虚構によって生の自然を遮断した時代である。

And then too there was that strangely Egyptian quality among the Victorians; that claustrophobia we see so clearly evidenced in their enveloping, mummifying clothes, their narrow-windowed and-corridorred architecture, their fear of the open and of the naked. Hide reality, shut out nature. (p.172)

この場合、ヴィクトリア朝の人びとを覆っていた衣服や建築は彼らのまわりに張り巡らされた<表象>のメタファーであるとも考えられる。人びとは<表象=表層>に覆われ、社会的役割や階級というカテゴリー、すなわち<表象=表層>によって分類・回収され、女性たちもマドンナか娼婦に分類された時代である。そうした<表層化>の時代を支えたの

が、前述した通り、キリスト教神学とも矛盾しないリンネ的世界観である。

分類に分類を重ねたあげく1860年代には、時代そのものが、そして人びとが精神分裂病になってしまうという事態を迎える。

... that fatal dichotomy (perhaps the most dreadful result of their mania for categorization) in the Victorians, which led them to see the 'soul' as more real than the body....

This—the fact that every Victorian had two minds.... It is a schizophrenia seen at its clearest, its most notorious, in the poets I have quoted from so often—in Tennyson, Clough, Arnold, Hardy; but scarcely less clearly in the extraordinary political veerings from Right to Left and back again of men like the younger Mill and Gladstone; in the ubiquitous neuroses and psychosomatic illnesses of intellectualls otherwise as different as Charles Kingsley and Darwin.... ...this, I think, makes the best guidebook to the age very possibly *Dr Jekyll and Mr Hyde*. (pp.354-355)

チャールズもジェントルマンの役割という<表層>と<深層>で自由を求めている真の自己とに分裂している。そうした役割によって分類されたリンネ的な世界に“hazard”を導いたのが地質学者のチャールズ・ライエル (Charles Lyell), 進化論を唱えたチャールズ・ダーウィン (Charles Darwin) の『種の起源』 (*On the Origin of Species by means of Natural Selection*, 1859)³, カール・マルクス (Karl Marx) の『資本論』 (*Das Kapital*, 1867), ジョン・スチュアート・ミル (John Stuart Mill) の婦人参政権の主張 (1867) に端を発した女性解放運動の萌芽である。そしてその進化のヴィジョンを伝えるのがダーウィン, マルクス, ミルの理論を統合し, 女性の進化・解放の象徴とも言うべきセアラということになろう。無論, 化石収集を趣味とするチャールズ・スミスソン (Charles Smithson) がコレクターであることは否定しようがない。と同時に狩りや乗馬を嫌う彼はジェントルマンの役割に居心地の悪さを感じ, 所有することを人生の目的とする考えを否定しているのも事実である。

... they all rejected or reject the notion of *possession* as the purpose of life, whether it be of a woman's body, or of high profit at all costs, or of the right to dictate the speed of progress. (p.285)

ここにセアラ・ウッドラフ (Sarah Woodruff) は倫理的エリートになれる可能性を見出したのだ。

もっともこの作品における〈表象＝表層〉批判はヒロインのセアラがニュー・ウーマンのプロット・タイプであることから、女性を伝統的イメージ、またはステレオタイプという〈表象＝表層〉の中に回収しようとする父権制の欲望やフランス軍中尉の女として蔑まれているセアラを救出しようとするチャールズの幻想が破壊されていく過程に論点を絞らざるをえない。そこで浮かびあがってくるのが、この作品の舞台でもある60年代に流行した救出神話である。

2

1860年代から世紀末にかけてギリシャ神話のペルセウス (Perseus) とアンドロメダ (Andromeda) の物語、またはイギリスの守護聖人、聖ジョージ (St. George) 伝説に題材を取った絵画や文学作品が大量に産出されていく。無論、この作品に登場するラファエル前派 (the Pre-Raphaelite Brotherhood) も例外ではありえない。端的に言って、60年代から70年代のヴィクトリア朝は娼婦の救出など、いわゆる「救出強迫」('rescue compulsion') に取りつかれた時代であると言える。そうした救出神話を題材とした作品は、こう解釈することが可能である。つまり、両性具有のモンスターやファリック・パワーを持つメデューサ (Medusa) によって性差が混乱した社会を彼女らを殺害することによって、ペルセウスが性差の社会を再確立し、アンドロメダを救うことを通して、自己のマスキュリティを再確認する。なおかつ、メデューサの別の一面であるアンドロメダを妻の役割という〈表層〉の中に回収する。言い換えれば、フェミニニティの中に女のカオス、セクシュアリティを馴致しようとした試みであると。どうして彼らがそうした絵画を描いていったかは当時の社会状況を一瞥すれば、一目瞭然である。クイーン・カレッジ (1848) に引き続き、ベッドフォード・カレッジの設立 (1849) 、離婚した女に若干の所有権を認めた Matrimonial Causes Act の通過 (1857) 、Suffrages Committees の設立 (1866-9) や伝染病法 (the Contagious Diseases Acts) に対する女たちの反キャンペーンなど、40年代頃から女たちは次第に、教育・法的地位の向上を成しとげている。そうした女の地位の向上に男たちが不安を感じ、現実の女性とは正反対のイメージを植えつけようとしたのがアンドロメダを始めとする救出神話を題材にした絵であると言えよう。女を弱く、受動的に描き、彼女を助ける男のヒロイズムを描くことで、男の優越・女の劣等を再確立し、神話のコンテクストを用いることでその普遍化を図る。そうすることで、女の社会的地位の向上を遅らせようとした文化・社会的ディスコースがアンドロメダ神話を描いた絵画、文学作品に他ならない⁴。

その根底には、明らかに女の自律性に対する男の自我の不安、女のセクシュアリティに対する女性恐怖、女嫌い^{ガイノフォビア}が見てとれる。アンドロメダ神話とは男の支配を正当化する制度維持の装置以外の何物でもない。と同時にその男＝ヒーロー、女＝犠牲者を何度も繰り返

すことで男の自我の不安を却って露呈させている。アンドロメダやアリアドネ (Ariadne) が弱々しい犠牲者であるのに対し、男の不安、時代のガイノフォビアを直接的に反映したもう一つのステレオタイプがキルケ (Circe)、メデューサやセイレーン (Sirens) のように、美しいけれど、残酷で力強く性的に危険な女性像である。ギリシャ神話に題材を取った絵画はこの2種類の女—弱い女か悪い女—しか描くことはない。世紀末に大流行したファム・ファタルは明らかに後者の代表である⁵。こうなると、女たちの深層に不安を感じ、弱いか危険な女という〈表象=表層〉に再び閉じ込めようとしたのがギリシャ神話を題材にした絵画であることが、見えてくる。また心理学的側面から言えば、性的衝動を抑圧しなければならないヴィクトリア朝において、救出という形態は昇華の重要な一面である。ヴィクトリア朝に描かれた数多くの救出シーンの絵は性的欲望の昇華の形式である。ウィリアム・グラッドストーン (William Ewart Gladstone) は自己の娼婦の救出に性的側面が存在していることを認識していたし、ラファエル前派は救出とレイプが区別がつかないような絵を描いている⁶。

3

この作品の舞台はそっくりそのまま、救出強迫に取りつかれた60年代と重なりあっている。娼婦の救出に取りつかれたグラッドストーンはチャールズが尊敬する人物であるし (p.21)、婦人参政権運動のきっかけを作ったミルの演説とそれに対するパンチ誌の哄笑 (p.115) も言及されている。そして何よりもチャールズとギリシャ神話のヒーローのイギリス版とも言える騎士との繋がりがはっきりとこう明記されているのだ。

We can trace the Victorian gentleman's best qualities back to the parfit knights and *preux chevaliers* of the Middle Ages....

Perhaps you see very little link between the Charles of 1267 with all his newfangled French notions of chastity and chasing after Holy Grails, the Charles of 1867.... But there is a link.... (p.285)

冒頭で 'a figure from myth' (p.11) と描写されたように、神話との繋がりが明らかなセアラはヴィクトリア朝の偏見という冷たい鎖に繋がれ、ペルセウスの救出を待っているアンドロメダである。もしくは中尉を看病したのに、捨てられ、少し気が狂っているとされる彼女はテセウス (Theseus) が迷宮から脱出するのを助けたのに、見捨てられたため狂気に陥り、ディオニューソス (Dionysus) の救出を待っているアリアドネとも呼応している。そもそもヴィクトリア朝の騎士たるチャールズがアンダークリフ (Undercliff) でセアラに優しい言葉をかけたのは、 'his original *chivalrous* intention [emphasis

added) ' (p.89) に沿ってのことである。なかんずく銘記に値するのが、 'He had been very foolish, allowing a misplaced *chivalry* to blind his common sense [emphasis added] ' (p.127) という記述である。これらの記述が明らかにしているのは、チャールズが自己を騎士と見なし、時代の病である救出強迫に取りつかれているという事実である。そしてセアラがいかにしてフランス軍中尉の女になったかを聞く時、チャールズは救出強迫の根底に横たわっている欲望を露呈させる。

He saw the scene she had not detailed: her giving herself. He was at one and the same time Varguennes enjoying her and the man who sprang forward and struck him down.... (p.172)

ここには、彼女に対する性的欲望と同時に、彼女を救出したいという欲望が混在していることが窺われる。グラッドストーンや救出神話を描いた絵のように、救出強迫の背後には紛れもなく、性的衝動が隠蔽されているのだ。

セアラは最終的に、フランス軍中尉の女としての自己が虚構であり、挫いた足も彼を誘惑するための手段であることを暴露する。その時、彼女は自分が役割という<表層>を演じ、フランス軍中尉の女が虚構であるように、チャールズもジェントルマン、騎士の役割という虚構を演じ、<表象=表層>を通してしか世界を見ていないことを批判する⁷。しかし、チャールズは、男を王とする男/女の階層秩序に固執し、あくまで彼女の神秘、セクシュアリティを結婚という制度維持装置、妻という役割の中に回収しようとする⁸。

An image from ancient Egypt entered his mind—a sculpture in the British Museum, showing a pharaoh standing beside his wife, who had her arm round his waist, with her other hand on his forearm. It had always seemed to Charles a perfect emblem of conjugal harmony, not least since the figures were carved from the same block of stone. He and Sarah were not yet carved into that harmony; but they were of the same stone. (p.383)

彼のこうした身振りはアンドロメダ神話を表象しつづけた画家や文学者の身振りと同じである。チャールズはペルセウスとアンドロメダの救出神話に沿って彼女に恋をしているにすぎない。いや、自己を神話という虚構に明け渡していると言ってもよい。このように、彼はフィクションを通してしか恋をすることはできない。彼が自己の幻想をセアラに投影し、アンドロメダの役割を押しつけていることは彼の性交が90秒という短さであることに表されている。この短さはこの性交が彼一人の性交に過ぎなかったことの証左である。

セアラは自分のゲームにチャールズを引き込み、いかにしてフランス軍中尉の女と呼ばれるようになったかを聞いてほしいと頼んだ時、‘I beg you. I am not yet mad. But unless I am *helped* I shall be [emphasis added]’ (p.141) や ‘you are my last resource. You are not cruel, I know you are not cruel’ (p.141) とチャールズの持っている救出強迫や騎士の役割に訴えかける。また彼女がチャールズを性的に誘惑する時も彼女が演じるのは弱々しいが故に彼にマスキュリニティを再確認させるアンドロメダである。この点から見ると、彼女の挫いた足はアンドロメダの鎖で縛られた体と等価であると考えられる。こうして、チャールズの幻想であるアンドロメダの役を演じながら、セアラは突如としてフランス軍中尉の女もアンドロメダの役割も虚構であることを示し、‘I am far stronger than any man may easily imagine’ (p.342) と女は弱々しく、無力であるが故に男が救う義務があるとする救出強迫の前提を批判する。しかし、チャールズはアンドロメダの役割を拒否したセアラにファム・ファタルというステレオタイプを与える。ここでもチャールズは女は弱いか性的に危険な女であるとする神話を題材にした画家たちが描く2種類の女性像、ひいては19世紀文化の性イデオロギーを反映・反復している。

To put him totally in her power!

All those loathsome succubi of the male mind, their fat fears of a great feminine conspiracy to suck the virility from their veins, to prey upon their idealism, melt them into wax and mould them to their evil fancies.... (p.341)

ここには救出神話の根底に横たわっているチャールズの、ひいては文化全体のミソジニーが見てとれる。階級を含めてどのカテゴリーにも分類されぬ神秘のセアラをヒステリー患者と分類しようとした女嫌いのグローガン、彼が見せたそれ自体女嫌いの産物である女性神経症患者の記録⁹と共にここには、女性の本質を悪とするファム・ファタルというく表象>の中にセアラを回収しようとするチャールズの欲望が見受けられる。ここでセアラをファム・ファタルとイメージしたことは彼の女嫌いの表れであり、彼にとって救うことにより、男の自我の不安を再確立させてくれない女はニュー・ウーマンや性的に危険な女を含めて、すべてセイレーンであり、メデューサ、アマゾン (Amazon) である。

確かに、バリー・オルシェン (Barry N. Olshen) が指摘しているように、セアラの外見—憂愁に沈んだ謎めいた美しさ、大きな瞳、豊かでとび色の髪の毛—はラファエル前派が描く美女、特にロセッティ (Dante Gabriel Rossetti) の妻になったエリザベス・シダール (Elizabeth Siddal) を髣髴させる¹⁰。くしくも、そのセアラとチャールズの再会の場

がロセッティの家である。チャールズは救出神話に沿って、セアラを追い求めるのに対し、ロセッティの家で再会した時、彼女はアンドロメダとは正反対の「ニュー・ウーマン」('New Woman' , p.423) に変貌している。

He had come to raise her from penury, from some crabbed post in a crabbed house. In full armour, ready to slay the dragon-and now the damsel had broken all the rules. No chains, no sobs, no beseeching hands. (p.426)

「ドラゴン」('dragon'), 「鎖」('chains'), 「乙女」('damsel') の言葉から分かるように、彼は最後までペルセウスとアンドロメダ神話、またはその変奏である聖ジョージ伝説を演じつづけていたことが、窺われる。しかし、ニュー・ウーマンになって自律性を獲得したセアラは妻、家庭内天使という役割の中に回収されることを拒否する。

'I do not want to share my life. I wish to be what I am, not what a husband, however kind, however indulgent, must expect me to become in marriage.' (p.430)

彼女は岩の鎖から家庭の鎖に移されるだけのアンドロメダの役割¹¹を拒否したのだ。

世界に静的なシステムを押しつけ、そのシステム=表象の中で安住しているのがコレクターであるとすれば¹²、<表象>に覆われたヴィクトリア朝において、そのシステム内に安住し、役割演技をしている人はチャールズやアーネスティーナ (Ernestina) を含めて、すべてコレクターであると言える。理性によってすべてを説明しつくそうとするコレクターの欲望と<表象>から逃れ去り、どのカテゴリーにも分類できないセアラとの闘争は男性的なメンタリティと女性的なメンタリティとの闘争と見なすことも可能である¹³。無論、この小説における男性的な知性の代表は、'masculine, more serious world' (p.148) に住むチャールズとグローガン (Grogan) 医師である。ダーウィンの信奉者である彼らは、いわば知性のフリーメンソリー、'intellectual brotherhood' ¹⁴を形成している。ファウルズの言葉を借りれば、男たちのこうした「冷たい観念」('cold idea') を批判するのが、セアラとミリーの言葉を必要としない 'sisterhood' , 「暖かな現実」('warm fact') である¹⁵。

This tender relationship was almost mute. They rarely if ever talked, and if they did, of only the most trivial domestic things. They knew it was that warm, silent co-presence in the darkness that mattered. ... they never went beyond the bounds that two sisters

would. ... but we may ascribe this very common Victorian phenomenon of women sleeping together far more to the desolating arrogance of contemporary man than to a suspect motive. (p.156)

セアラはこのミリーとの 'sisterhood' をラファエル前派兄弟同盟という 'brotherhood' に対して、娘との間で反復し、ミリーとの間で否定的にはあれ言及されたレズビアン主義という究極的な女の自律性をチャールズに対して、主張する¹⁶。

ロセッティの家で再会した時、チャールズはニュー・ウーマンに変貌したセアラをロセッティの家に相応しく彼女をファム・ファタルのステレオタイプに閉じ込め、彼の女嫌いを露呈させる。

'Then you have not only ruined my life. You have taken pleasure in doing so.' (p.433)

'You have a new victim. I may slake your insatiable and unwomanly hatred of my sex one last time....' (p.433)

'You have not only planted the dagger in my breast, you have delighted in twisting it.' (p.433)

彼の友人の言葉では「スフィンクス」('Sphinx' , p.420) , またはメデューサとしての宿命の女。
ファム・ファタル

フランス軍中尉の女と同様に、ネプチューン (Neptune) にレイプされたため、ミネルヴァ (Minerva) の神殿を追放されたメデューサは墮落した女であり¹⁷ , また女の権利の復活という点で、ニュー・ウーマンとも連結される¹⁸。セアラがアンドロメダの仮面を被ったメデューサであることは数々の要素が暗示している。周知のように、メデューサはファリック・パワーを有した両性具有の存在である。同様に、男と知的に同等であることと共に、 'she was born with a computer in her heart' (p.57) や 'that fused rare power that was essence-understanding and emotion' (p.62) といった描写が明らかにしているのは、セアラが知性と感情を兼ね備えた両性具有の存在であるということである。また、すべてを見抜く彼女の視線は、メデューサのファリック・パワー (男たちを石に変える眼力) に相当するとも考えられる。そもそも、チャールズがセアラを初めて見かけたのは 'we have paid our homage to *Neptune* [emphasis added]' (p.12) と言った直後なのだ。その他にも、 'she ... *castrated* the accusation in his mind [emphasis added]' (p.341) という描写に注目してみよう。元々は美しい女であったメデューサが怪物になってしまうのは、ミネルヴァの神殿でネプチューンにレイプされたため、女神

の怒りを買ったためである。なかんずく、メデューサは「去勢」('castration') 恐怖と結びついている。元々、アンドロメダはメデューサの良き妹、別の一面に他ならない。そのことは二人の名前 (Andromeda, Medusa) に共通する md という語が暗示している¹⁹。

5

メデューサとしてのセアラの視線は役割の下の本質、救出強迫の根底に横たわっている欲望を見抜く眼である。しかし、セアラは他の人が自由を知らず、役割を演じているにすぎない中であって、ただ一人、自由を知り、真の自己に到達していたのだから、犠牲者であるとは言えない。ヴィクトリア朝という抑圧的な社会、役割や階級や慣習を含めた<表象=表層>の中に閉じ込められていたのは実はチャールズたちの方である。

The invisible chains dropped, and his conventional side triumphed.
(p.141)

But to recall them was to be a prisoner waking from a dream that he was free and trying to stand, only to be jerked down by his chains back into the black reality of his cell. (p.296)

慣習は「鎖」('chains') であり、アンドロメダはその慣習に縛られているチャールズの方である。つまりヴィクトリア朝を覆っている<表象=表層>そのものが鎖なのだ。男たちを石化させるメデューサの眼とは違って、セアラの眼は慣習の鎖を破壊し、慣習の命じる社会的役割の下に眠っている真の自己と対面させ、<表象=表層>の底に横たわっている生の現実を認識するリベレーターに導く²⁰。

Again and again, afterwards, Charles thought of that look as a lance.
... He felt himself in that brief instant an unjust enemy; both pierced and deservedly diminished. (p.16)

彼女の眼が慣習を破壊する「槍」('lance') であり—この比喩は p.124, p.251 でも用いられている—、鎖に縛られているアンドロメダがチャールズであれば、当然、鎖を破壊するのは、「女兵士」('female soldier' , p.163) たるセアラであるのは当然の帰結であろう。

アンドロメダ神話がアンドロメダを結婚制度に回収し、セクシュアリティを妻・家庭内天使という役割の中に収奪しようとする試みであったのに対し、セアラは結婚を拒否し、どのような形であれ、自己をそしてチャールズを束縛の鎖で拘束することを拒否する。ロセッティの家を離れたチャールズは最終的に自己の社会的役割の下にある真の自己を認識しはじめる。

...he has at last found an atom of faith in himself, a true uniqueness, on which to build; has already begun... to realize that life, however advantageously Sarah may in some ways seem to fit the role of Sphinx, is not a symbol, is not one riddle and one failure to guess it, is not to inhabit one face alone or to be given up after one losing throw of the dice; but is to be however inadequately, emptily, hopelessly into the city's iron heart, endured. And out again, upon the unplumb'd, salt, estranging sea: (p.445)

彼は役割の下に横たわっている真の自己、すなわち「自己の信奉という原子」('an atom of faith in himself'), 「真の特異性」('a true uniqueness') を基に新しいアイデンティティを構築していくことを学びはじめる²¹。セアラをアンドロメダとして見なすことが彼女を<表象=表層>に閉じ込めることであったように、メデューサとして見なすことも、彼女を<表象=表層>に回収することにすぎない。そもそも、<表象=表層>-マドンナか娼婦-を通して女を解釈し、その中に回収してしまう父権制の欲望を批判することが、この作品の主題であったはずだ。セアラは父権制の代表であるペルセウスに殺され、地下に葬られたメデューサが父権制の鎖を破壊するために、ニュー・ウーマンに変身して回帰してきた役にいくら似つかわしく見えても、その<表象=表層>に収まりきれない神秘の要素が存在する。同様に、現実も<表象=表層>の根底に<表象=表層>に回収できなかった深層の現実である神秘・混沌が存在していることを、最後の海の描写が明言している。それは、ファウルズが 'hazard and every mystery in everyone's life', 'the underlying nature of existence'²² と呼ぶものである。この作品の中でメタファー的に反復されている進化、エリートという言葉はこの<表象=表層>の根底に存在している深層を認識している人間を示しているのだ。

明らかに、この作品には矛盾がいくつか存在している²³。しかし、何とんでも大きな問題は〈表象＝表層〉の根底に横たわっているものは何かということである。確かにファウルズが主張しているように、人間にラベルを貼り、何らかのカテゴリーに分類する－表象＝表層に回収する－ことは、その人が持っている他の面を否定してしまうことになる²⁴。しかし、〈表象＝表層〉を完全に根絶やしにできないこともまた事実である²⁵。〈表象＝表層〉に収奪することは悪影響をもたらす場合が多い。しかし、それなしで私たちは生きていけないのである。これは明らかに大きな矛盾である。ファウルズ自身、セアラをアンドロメダやメデューサという〈表象＝表層〉に閉じ込めるのは悪と断じながら、セアラ＝神秘というお馴染みのステレオタイプ（女＝神秘）を構築してしまっている²⁶。しかし、〈表象＝表層〉が悪であると同時に避けられないという矛盾を最もはっきりと熟知していたのはファウルズ自身であるとも考えられる。チャールズがジェントルマン、騎士という役割を演じ、〈表象＝表層〉という虚構を通してしか世界を見ていないことを批判するために、セアラは、自分がフランス軍中尉の女になった過程を物語る－物語るという行為は言語という〈表象＝表層体系〉が不可欠である。しかもその内容は全くの虚構である。となると、〈表象＝表層〉が虚構にすぎないことを、セアラはフランス軍中尉の女という虚構の役割を演じ、つまり〈表象＝表層〉になることによって批判するということになる。この彼女のパラドクシカルな身振り（表象・表層・虚構）はこの作品の構造のメタファーとも受け取れる。この場合、セアラは作者の代理である²⁷。彼女の身振りは〈表象＝表層〉批判を〈表象＝表層システム〉の一部である言語を通して、つまり文学作品という虚構を創造することによって行うというこの作品の構造を自意識的に宣言しているのだ。

註

(1) Cf. Karen M. Lever, 'The Education of John Fowles', *Critique*, 21:2 (1979), pp.87-93.

(2) 『フランス軍中尉の女』からの引用は、次の版を使用した。Fowles, *The French Lieutenant's Woman* (London: Jonathan Cape, 1969) 本文中の括弧内のページ付けはこの版による。

(3) ファウルズはライエルやダーウィンがヴィクトリア朝人に与えた衝撃を、こう述べている。'Until then man had lived like a child in a small room. They [Lyell and Darwin] gave him... infinite space and time.... They were hurled into space. They felt themselves infinitely isolated. By the 1860s the great iron structures of their philosophies, religions, and social stratifications were already beginning to look dangerously corroded to the more perspicacious'.

'a small room', 'the great iron structures' (哲学や宗教) は表象 = 表層体系, 'infinite space and time' は自然の深層や生の現実を指しているとも取れる。Cf. Fowles, 'Notes on an Unfinished Novel' in *The Novel Today*, ed. M. Bradbury (London: Fontana, 1977), pp.140-141.

(4) Cf. Joseph A Kestner, *Mythology and Misogyny: The Social Discourse of Nineteenth-Century British Classical-Subject Painting* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1989), pp.3-63. この中でケストナーは社会的進化論, 人類学, 社会学, 神話解釈学, 骨相学がいっしょくたになって, 神話を題材にした絵画と一緒に, 女の社会的向上を遅らせようとした文化的ディスコースを形づくっていたと述べている。またラファエル前派の画家たちは文字通り, 「アンドロメダとペルセウスの神話」を生きた。たとえば, ジョン・エヴァレット・ミレー (John Everett Millais) はエフィー (Effie) をラスキン (John Ruskin) との不幸な結婚生活から「救出」し, 結婚したし, ウィリアム・ホルマン・ハント (William Hollman Hunt) も貧民窟に埋もれていたアニー・ミラー (Annie Miller) を「救出して」, 結婚しようとした。最後にロセッティがエリザベス・シダルと結婚したのは, 重病の彼女を「救出する」ためであった (pp.65-8, p.74)。

Cf. Adrienne Auslander Munich, *Andromeda's Chains: Gender & Interpretation in Victorian Literature and Art* (New York: Columbia University Press, 1989), pp.8-37.

(5) Cf. Kestner, pp.38-58.

(6) Kestner, p.58., p.68., Munich, p.16. 救出とレイプがいっしょくたになったラファエル前派の絵画には, ミレーの『遍歴の騎士』 (*The Knight Errant*, 1870) やロセッティの『見つかって』 (*Found*, 1854-81) がある。

(7) Katherine Tarbox, *The Art of John Fowles* (Athens: The University of Georgia Press, 1988), p.2., p.76.

(8) Ibid., p.78.

(9) Bruce Woodcock, *Male Mythologies: John Fowles and Masculinity* (Sussex: The Harvester Press, 1984), pp.104-105.

(10) Barry N. Olshen, *John Fowles* (New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1978), pp.76-77. オルシェンは 'In a recent letter to me, Fowles mentioned that Sarah was intended physically to recall Elizabeth Siddal, the favorite model of the Pre-Raphaelite Brotherhood' とともに記している (p.136)。

(11) Munich, p.26., p.32.

(12) Dwight Eddins, 'John Fowles: Existence as Authorship', in *Critical Essays on John Fowles*, ed. Ellen Pifer (Boston: G. K. Hall & Co. 1986), p.39.

(13) Simon Loveday, *The Romances of John Fowles* (London: Macmillan, 1985), pp. 60-61., p.73.

Peter Conradi, *John Fowles* (London: Methuen, 1982), p.70.

(14) Loveday, p.62., p.73.

(15) Fowles, 'Notes on an Unfinished Novel', p.146. この中でファウルズは 'My female characters tend to dominate the male. I see man as a kind of artifice, and woman as a kind of reality. The one is cold idea, the other is warm fact. Daedalus faces Venus, and Venus must win' と述べている。

(16) Woodcock, p.104.

(17) Munich, p.114.

(18) Kestner, p.106.

(19) Munich, pp.30-31.

(20) Eddins, p.39.

(21) Tarbox, p.4., pp.75-77.

(22) Ibid., p.183.

(23) ファウルズとこの作品で批判の対象となっているチャールズ・アマチュアの博物学者との間には、ある種の共通点が見受けられる。ファウルズは 'I loathe the day a manuscript is sent to the publisher, because on that day the people one has loved die; they become what they are-petrified, fossil organisms for others to study and collect' (Fowles, 'Notes on an Unfinished Novel', p.148) と述べている。登場人物を「集める」('collect') べき標本という博物学のメタファーを使っていることから分かるように、作者は博物学に大きな興味を寄せている。'... all my life it [natural history] has been the dominant outside interest. I suppose I'm a good field naturalist.' - Daniel Halpern and John Fowles, 'A Sort of Exile in Lyme

Regis', *London Magazine* (March, 1971), p.37.

このように、作者と博物学者（コレクター）との繋がりは否定できない。また、『フランス軍中尉の女』は、あらゆる引用やアリュージョン—ヴィクトリア朝のポルノグラフィ、裁判の記録、'A Children's Employment Commission Report', マルクス、ダーウィンなど—から成り立っているという点で、百科辞典に似ている。こうしたことが暗示しているのは、一貫してコレクター批判をしている作者自身、コレクターであるということである（Cf. Lever, pp.97-99.）。しかし、ファウルズがコレクターの持つ分類衝動を批判してきたのは、自分の中のコレクター性という病を「悪魔払い」するためであると、読むことも可能である。

(24) Fowles, *The Aristos: Revised Edition* (London: Jonathan Cape, 1964), p.7.

この中で、ファウルズはこう述べている。'My chief concern is to preserve the freedom of the individual against all those pressures-to-conform...; one of those pressures... is that of labelling a person.... To call a man a plumber is to describe one aspect of him, but it is also to obscure a number of others.'

(25) Eddins, p.39.

またサンダー・ギルマン (Sander Gilman) も表象なしで、人が生きていけないことを分析している。 Cf. Gilman, *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness* (Ithaca: Cornell University Press, 1985), pp.15-35.

(26) Woodcock, pp.95-98.

Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London: Methuen, 1984), pp.126-127.

(27) Lever, p.90., Tarbox, pp.83-84.