

# Newland Archer の記憶

## —*The Age of Innocence*におけるWhartonの試み

佐々木 真理

### 1. 第一次世界大戦の記憶

Edith Whartonは*The Age of Innocence*(以下、*AI*)の最終章で、Ellen Olenskaへの忘れられぬ思いを胸に抱きながらも彼女との再会をためらうNewland Archerの姿を描く背景として、まるで観光案内書そのままの美しいParisの街並みを選んだ。特に印象的なのは、“the Place de la Concorde”から“the Tuileries gardens”へそして“the Louvre”といった名所を回ったニューランドが、その後、息子のDallasと共にエレンの住まいへと向かう途中、目の前に広がる光景に心を打たれる一節だろう。

They had come out into the great tree-planted space before the Invalides. The dome of Mansart floated ethereally above the budding trees and the long gray front of the building: drawing up into itself all the rays of afternoon light, it hung there like the visible symbol of the race's glory.  
(1300)

“the visible symbol of the race's glory”という箇所には、Franceの芸術や文化に深く傾倒していたウォートンの思いを読み取ることができる。だが、午後の日の光を浴びて燦然と輝くフランスの街並みをその後10年足らずの間に襲うことになる未来の惨事についての記述はない。これは、*AI*が、1870年代を舞台とはしているが、実際には第一次世界大戦後に執筆された作品であることをウォートンが繰り返し読者に喚起しているのを考慮するならば奇妙に思われる。例えば、ニューランドは“a tunnel under the Hudson”や“the

invention of a flying machine, lighting by electricity, telephonic communication without wires”を予見する人々がいることに思いをめぐらし（1241）、登場人物たちの会話ではEdgar Allan PoeやJules Verneの名前と共に、“the question of the telephone”が話題となる（1123）。Brian T. Edwardsが指摘しているように、19世紀後半から20世紀初頭における科学技術の発展への言及が、当時の読者に対する“Wharton’s wink of complicity with the citizens who inhabit this literally preposterous modern world”(483)であるとするならば、1920年に出版されたこの作品において、おそらくは1905年から1907年頃と推定される最終章のフランスの場面で<sup>1</sup>、すぐそこに迫っていた世界大戦について全くの言及がないのは不自然にさえ思えてくる。AIが“New York society and customs in the seventies are described with an accuracy that is almost uncanny; to read these pages is to live again”(Phelps 384)と出版当時に評されたことから明らかなように、冒頭のオペラの場面から始まり、当時の流行の音楽や絵画、衣装、ニューヨークの交通事情や街並みといったさまざまな細部の積み重ねによって、ウォートンは作品中に1870年代のニューヨークの上流社会を蘇らせようとした。そのような細部を丹念にたどり、1870年代という明確な過去の一時代を意識しつつこの作品を読み進めた時、およそ30年後の“all the rays of afternoon light”に染まるパリの景色を目の前にして、その描写の美しさゆえによりいっそう第一世界大戦について、特に当時の読者ならば意識するのはごく自然のことだろう。

何よりもウォートン自身が、日の光に染まるパリの美しさを描きながら、第一次世界大戦がフランスと世界に与えた衝撃について意識せずにはいられなかったはずだ。実際に、ウォートンはCharles Scribnerにあてた1919年9月12日の手紙の中で、第一次世界大戦が小説家に与えた影響についてこのように述べている。

In the first relief from war anxieties I thought it might be possible to shake off the question which is tormenting all novelists at present: “Did the adventures related in this book happen before war or did they happen

since?” with the resulting difficulty that, if they happened before the war, I seem to have forgotten how people felt and what their point of view was. I should feel ashamed of these hesitations if I did not find that all novelists I know are in much the same predicament. (*The Letters of Edith Wharton* 425)

また、長年の友人であり良き相談相手であった Bernard Berenson に対しては、“Before the war you could write fiction without indicating the period, the present being assumed. The war has put an end to that for a long time, and everything will soon have to be timed with reference to it” (Lewis 423-24) とさえ語っているのである。さらに、*AI* が第一次世界大戦終了直後の 1919 年の夏の終わり頃から書き始められ、1920 年の春に完成したとされる事実を考慮に入れるならば<sup>2</sup>、ウォートンがこの作品においてことさらに戦争の記憶を封印したことは、非常に興味深く思えてくるだろう。

だが、これまでのウォートン研究においては、*AI* における大戦の記憶の欠如は特に注目されてきたわけではない。その理由としては、ウォートン自身が 1934 年出版の自伝 *A Backward Glance* (以下、*BG*) において “a momentary escape in going back to my childish memories” (1056) が *AI* の執筆の動機であったと語っていることが大きい。ここで、1914 年に第一次世界大戦が勃発してから終戦後の 1923 年頃までの間に出版されたウォートンの中編及び長編小説を整理しておく、*Summer* (1917)、*The Marne* (1918)、*AI* (1920)、*The Glimpses of the Moon* (1922)、*A Son at the Front* (1923) の順となる<sup>3</sup>。この中で大戦そのものが背景となっているのは *The Marne* と *A Son at the Front* である。*Summer* については、戦時中のさまざまな奉仕活動と長引く戦争が精神に与えるストレスに疲れ果てた結果、“a fever of creation” (*BG* 1045) に駆られ、戦争とは全く関係のない舞台と主題のものを書くにいたったとウォートンは語る。そして、その後の作品の執筆過程については、次のように説明している。

A study of the world at the rear during a long war seemed to me worth doing, and I pondered over it till it took shape in “A Son at the Front”. But before I could settle down to this tale, before I could begin to deal objectively with the stored-up emotions of those years, I had to get away from the present altogether; and though I began planning and brooding over “A Son at the Front” in 1917 it was not finished until four years later. Meanwhile I found a momentary escape in going back to my childish memories of a long-vanished America, and wrote “The Age of Innocence”. . . . I still had the writing-fever on me and the next outbreak came in 1922, when I published “The Glimpses of the Moon”, a still further flight from the last grim years, though its setting and situation were ultra-modern. After that I settled down to “A Son at the Front”; . . . (1056-57)

ウォートンの説明の通りに解釈するならば、いずれの作品も戦争が大きなきっかけとはなっているが、*A Son at the Front*が戦争という主題を正面から扱った小説であるのに対し、*AI*と*The Glimpses of the Moon*は戦争からの“escape”であり“flight”の結果生まれたということになり、*AI*の中に戦争への言及がなかったとしてもなんら不思議はない<sup>4</sup>。その結果、なぜ戦争の記憶が封印されているのかについてはあまり論じられてこなかった。

もちろん、*AI*は単なる“a nostalgic refuge from the bitter experiences of the last few years” (Lee 566) として評価されてきたわけではないが、あまりにも正確に1870年代のニューヨークが再現されていること、あるいは再現しようとしたウォートンの姿勢が重視されてきた感が強い。ウォートンがなぜ20世紀初頭の当時、19世紀の失われた過去にそれほどこだわったのか、今はもう廃れてしまったアメリカの一部の社会の慣習とモラルを描こうとしたのかに焦点が当てられ、そのようなウォートンの姿勢は、彼女をいわゆるmodernistたち以前の世代の作家とみなす流れにつながっていった<sup>5</sup>。したがって、これまでの研究では大戦がウォートンに与えた影響については重要視されてきたものの<sup>6</sup>、むしろ大戦がウォートンの作品を懐古的に、保守的

な方向へ向かわせたとみなす向きが強かったのである。だが、ウォートンのこのような戦後の転向については最近にいたって見直されるようになってきており、例えば、Klimasmith は “the rupture of war helped to constitute literary modernism’s key feature as a split with the past” (556) であることを指摘した上で、ウォートンの作品にとってもこの “split” が重要なキーワードであり、“*The Age of Innocence* thus resonates with and perhaps anticipates more canonical modernist responses to war” (576) と結論づけている。

第一次世界大戦後に起こった literary modernism の一つの重要な概念として、Bill Schwarz は、“past and present are strictly differentiated, and . . . the past functions as a burden on present and future” でありながら同時に、“memory . . . comes to be located as the means for salvation from a world in which no other access to the past exists and in which history has become the vehicle for pain and trauma” (42) である、いわば “memory as destruction, memory as salvation” (42) という相矛盾する記憶の概念を挙げている。同じく、Richard Terdiman も 19 世紀初頭から続く記憶に関する “disquiet” を論じながら、“*too little memory, and too much*” (14) が modernity を形成する重要な概念であると指摘している。いわば、19 世紀から 20 世紀にかけて世界を震撼させることとなった革命や戦争、急速な科学技術の進歩がもたらす変化は、過去をどのように記憶するのか、あるいは過去を記憶することにはどのような意義があるのか、といった問いを我々につきつけることになったのである。この視点から *AI* を見直すならば、この作品はまさに 1870 年代のニューヨークに関するあまりにも多くの記憶に溢れ、一方で大戦に関する記憶はあまりにも欠如しており、modernism の根幹を成す記憶に関する obsession を共有していることが明らかとなってくる。第一次世界大戦という世界を震撼させた出来事が過去や記憶に対するウォートンの認識も大きく揺り動かしたのであれば、ウォートンのその後の作品を単なる懐古的な保守派への転向と短絡的に結論づけるのではなく、揺り動かされたその過程を改めて丁寧に読み直す必要があるだろう。大戦終結直後に執筆された *AI* における、戦争の記憶の欠如は何を物語るのか。“the chasm of the war” (*BG* 978) とウォートンが語る

生々しい戦争の記憶は、AIにどのように反響しているのか。戦後の自らの精神状態を“there are queer lapses in my mind”<sup>7</sup>と語るウォートンが、そのような“queer lapses”を抱えながらこの作品を執筆した意味はどこにあったのか。本稿の目的は、1870年代という過去の記憶を救い上げ保存することが主題であるとして読まれてきたAIを、むしろ記憶の忘却をキーワードに再考し、大戦がウォートンの作品に与えた影響を改めて問い直すことである。言うまでもなく、ウォートンが1870年代の記憶の保持にこだわった背景には、戦争という巨大な亀裂によって、現在と過去が分断され、過去が圧倒的な速度で忘却されようとしていることへの抵抗があった<sup>8</sup>。本稿で明らかにしたいのは、ウォートンがAIという作品を通して、そのように過去が忘却されることそれ自体ではなく、過去が忘却されていく過程と、その過程が孕む問題について考察しようとしていたのではないかということである。再考にあたっては、次の二つの点に着目していきたい。一つは、過去の慣習を保持することを何よりも優先する社会として描かれているとされてきたニューヨーク上流社会とその代表であるニューランド・アーチャーについて、もう一つはMay Wellandとエレン・オレンスカの果たす役割についてである。ウォートンの描く1870年代の上流社会は、果たして過去の慣習に忠実に従うだけの社会なのだろうか、また、メイとエレンは対照的な二人のヒロインとしてのみ解釈してよいのだろうか。

## 2. Cesnola Collectionの衝撃

ニューランド・アーチャーとエレン・オレンスカの別離から30年後を描いた最終章は、ニューランドがエレンのことを思い出す以下のような場面で始まる。

He had just got back from a big official reception for the inauguration of the new galleries at the Metropolitan Museum, and the spectacle of those great spaces crowded with the spoils of the ages . . . had suddenly

pressed on a rusted spring of memory.

“Why, this used to be one of the old Cesnola room,” he heard someone say; and instantly everything about him vanished, and he was sitting alone on a hard leather divan against a radiator, while a slight figure in a long sealskin cloak moved away down the meagerly-fitted vistas of the old Museum. (1289)

ニューランドが30年前に最後にエレンと二人きりで会ったのは、この“the Metropolitan Museum”の“the old Cesnola room”であった。その時、“the recovered fragments of Ilium” (1261) を収めた展示ケースを前に、“It seems cruel . . . that after a while nothing matters . . . any more than these little things, that used to be necessary and important to forgotten people” (1262) とつぶやいたエレンの言葉は、最終章でエレンのことを忘れていなかったニューランドの姿を強調する伏線となっている。さて、ここで注目したいのは、30年後の最終章でニューランドの“a rusted spring of memory”を刺激することとなった、“Why, this used to be one of the old Cesnola room”という誰かがもらした一言である。なぜここでウォートンはさりげなく“the old Cesnola room”という固有名に触れているのだろうか。

AIにおけるThe Metropolitan Museum of Artに関する記述がanachronismであることは、出版当初から指摘されてきたことである。作品の舞台となっている1870年代には、この美術館は現在の住所であるFifth Avenue between 82<sup>nd</sup> and 85<sup>th</sup> StreetsというCentral Park沿いの場所には位置しておらず、作品中でニューランドがエレンに“There’s the Art Museum — in the Park” (1261) と美術館の場所を説明することはできなかったことになる。ウォートンはこの作品において1870年代のニューヨークを正確に再現すべく、執筆にあたって細部にこだわり綿密な調査を行ったが、出版直後からいくつかの歴史的事実の誤りが指摘され、初版での誤りをその後の版では訂正することとなった<sup>9</sup>。ウォートンは読者からの指摘をかなり気にしたようで、“I should write a preface for the next edition, explaining under what difficulties the

book was written, as regards revising & proof-correcting, & also stating my theory as to the writing of ‘historical’ novels, & the small importance of anachronisms” (*Letters* 440) と、“preface” を書くことも一時は考えている<sup>10</sup>。だが、その他のいくつかの誤りは訂正したにもかかわらず、この美術館の場所の誤りについては、ウォートンはその後の版でも訂正することはなかったのである。

そもそも、ウォートンは、“Wharton, after all, was practically related to the Metropolitan Museum; her uncle Frederick Rhinelander was a major force behind its development” (Klimasmith 571) と指摘されているように、この美術館とは深い関わりがあった<sup>11</sup>。BGにおいても、1910年から1931年にかけて美術館の館長を務め、この美術館を世界に名だたる美術館へと発展させた Edward Robinson と親交があったことが詳しく書かれている (900-01)。つまり、ウォートンはこの美術館が19世紀後半から20世紀にかけて世界を代表する美術館へと成長していく過程に十分精通していたのである。そのウォートンが美術館の場所の誤りについては訂正しなかったにもかかわらず、“the old Cesnola room” という固有名詞については正確に挙げているのは、この Cesnola Collection が1880年代に入ってから一大スキャンダルを引き起こしたことを考えると実に興味深いことと言えるだろう。

2000年に出版された *Ancient Art From Cyprus: The Cesnola Collection in The Metropolitan Museum of Art* の “Introduction” において、Karageorghis は控えめな表現を使っているが、このコレクションが当時の美術館の評判に大きな傷をつけたことを率直に記載している。1870年に創設された美術館の発展のため、美術館の理事たちが購入に乗り出したのが、Cyprusの最初のアメリカ領事となった Luigi Palma di Cesnola が現地で収集したコレクションであった。1832年にItalyに生まれたチェズノーラは1850年代後半にアメリカ合衆国に移民としてわたり、南北戦争での従軍を経て1865年に領事としてキプロスに着任する。考古学者としての正式な教育を受けたことはなかったが、遺跡の発掘に興味があったチェズノーラは、キプロス島に埋まっていた数多くの遺跡の発掘に乗り出し、事もあろうに発掘した品の破



片を “In his effort to present complete works Cesnola did not hesitate to put heads and limbs on bodies to which they did not belong” と勝手に継ぎ合わせていたという (Karageorghis 4)。さらには、当時世界中の注目を集めた Heinrich Schliemann の Troy 遺跡の発掘に刺激され、シュリーマンを凌ぐ名声を得ようと、チェズノーラは Kourion Treasure と称する莫大な財宝の眠る遺跡を発見したと公表する。このことが美術館の耳に入り、チェズノーラは高額な値段で自らのコレクションを美術館に売却、さらには 1879 年に美術館の初代館長に就任したのである。だが、これが捏造された財宝に過ぎないことはすぐに明らかとなり、1880 年にはパリの高名な美術商であった Gaston Feuardent にチェズノーラが訴えられるという大スキャンダルに発展する。結局はチェズノーラは免罪となるが、チェズノーラ・コレクションは美術館の歴史にとって大きな汚点となったのである<sup>12</sup>。その後、このコレクションは 1928 年に美術館によって競売にかけられ、3万5千点あった収集品のうち、現在美術館に残っているのはわずか6千点のみとなっていること (Karageorghis 8)、そのままこのコレクションは半ば忘れられた存在となり、再評価と再展示が始まったのはようやく 1990 年代に入ってからであり、2000 年になってから新たなギャラリーが設けられ展示が始まったことを考えれば、美術館が Greece や Rome、Egypt の展示にその後は力を入れることになった背景があったとは言え (Karageorghis vii)、チェズノーラ・コレクションが当時の美術館、そして美術館の発展に力を尽くしたニューヨークの上流社会に与えた衝撃の大きさを推し量ることができるだろう。いわばニューヨークの “wealth and significance” (Karageorghis vii) にふさわしいだけの美術館を目指して購入されたにもかかわらず、美術館の評判に泥を塗ることとなったこのコレクションの存在は、美術館にとってもニューヨーク上流社会にとっても、なかったこととして忘却したい、忘却すべき過去であったのである。

これらの事実を踏まえて “Why, this used to be one of the old Cesnola room” というニューランドが耳にした言葉を読み直すならば、チェズノーラ・コレクションが 20 世紀初頭には美術館の片隅へ移されていったという歴史的

事実をこの言葉は匂わせているのがわかるだろう。当然、チェズノーラ・コレクションを記憶していた人々がこの言葉を発したはずであり、ウォートンが史実に忠実に1870年代を再現しようとしたAIという作品世界において、“In New York, for many years past, every new movement, philanthropic, municipal or artistic, had taken account of his opinion and wanted his name. People said: ‘Ask Archer’ when there was a question of . . . *reorganizing the Museum of Art*” (1291; italics mine) と言われるようになるほどの名士であったニューランド・アーチャーもまた、このコレクションにまつわるスキャンダルのことはよく知っていたはずということになる。もちろん、ウォートン自身、1870年代を蘇らせるにあたって美術館のチェズノーラ・コレクションを舞台に選んだ時、このコレクションが引き起こしたスキャンダルについて覚えている読者がいることは承知していただろう。注目すべきは、ここでウォートンは敢えてエレンの記憶だけをニューランドに蘇らせ、コレクションのスキャンダルについては“Why, this used to be one of the old Cesnola room” という人々のさりげない言葉で匂わせる程度に留めていることだ。それまで、一貫して当時のニューヨークの雰囲気再現すべく、ニューランドの視点を通してさまざまな固有名詞を列挙し当時の社会の様子を描いてきたにもかかわらず、この場面ではニューランドの視点はあくまでもエレンの記憶に向けられているのである。例えば、前述したニューランドが未来の技術の進歩について考えるのは、彼がエレンを迎えに行く途中という重要な場面なのだが、ウォートンはニューランドのエレンに対する思いを丹念にたどりつつも、当時のニューヨークの交通事情や社会的状況をさりげなくはさみこむことを忘れてはいない。つまり、AIでは常にニューランドという個人の内面に寄り添う形で1870年代のニューヨークが提示され、その絶妙のバランスがこの作品の成功の理由となっているにもかかわらず、最終章の美術館での場面においてはそのバランスが微妙に崩されていることになるのだ。

もちろん、それはニューランドのエレンに対する思いの強さの表現ではあるわけだが、その影で、ニューランドに忘却された別の記憶が、いわば

蘇るエレンの記憶の影に、別の記憶が忘却されているとも読めてくるのではないだろうか。ウォートンはさりげなくコレクションの名前に触れることで、チェズノーラ・コレクションについては敢えて書かなかった事実があることをほのめかし、自分が1870年代の記憶を全て記述しているわけではないこと、何を書くのか、何を記録に残すのかを選択したということを暗示しているかのようだ。このように考えてみるならば、敢えてチェズノーラの名前をだし、ニューランドにその名前につまわるスキャンダルは思い出させないことで、ニューランドが自らの記憶を、すなわち何を思い出し何を忘却するのかを恣意的に選択していることが前景化されることになる。確かに、ニューランドにとってはエレンの記憶は自らの意思とは関係なく想起するいわゆる “spontaneous memory” であるかもしれないが<sup>13</sup>、それ以外の記憶について言えば、ウォートンはニューランドが注意深く自分が思い出してもよい記憶を選別している姿を描いているのである。

このようなニューランドによる過去の記憶の選択は、ニューランドが生きるニューヨーク上流社会の在り方を実はそのまま象徴しているのである。“It invariably happened in the same way” (1030) という一文に集約されるように、作品の冒頭のオペラの場面では、オペラの演目に始まり、上流社会のさまざまな慣習が全て定まったものとして何年も続いてきたこと、そして今後も保たれるだろうということがニューランドの視点から強調される。その慣習の変わらなさ “This seemed as natural to Newland Archer as all the other conventions on which his life was moulded” (1018) と、決まりきった慣習にしたがって生きるニューランドの姿に体现される。あるいは、“bodies caught in glaciers keep for years a rosy life-in-death” (1056) に喩えられる、ニューヨークの階級社会の頂点に君臨する Mrs. van der Luyden の変わらぬ姿は、まさに “immemorial custom” (1048) の象徴と言えよう。

だが、ウォートンが “immemorial custom” を丹念に描いていくことで再現しようとした1870年代のニューヨークは、歴史的に見ればまさに激しい変化にさらされていたのであり、ウォートンはその変化も作中に織り込むことを忘れてはいない<sup>14</sup>。ここで重要なのは、ウォートンが単にそのよう

な変化を描いているということではなく、その変化にどのように社会が対応していったのか、むしろその過程こそを特に注意を払って描き出そうとしているということだ。例えば、その変化を体現しているJulius Beaufortの存在である。

He passed for an Englishman, was agreeable, handsome, ill-tempered, hospitable and witty. He had come to America with letters of recommendation from old Mrs. Manson Mingott's English son-in-law, the banker, and has speedily made himself an important position in the world of affairs; but his habits were dissipated, his tongue was bitter, his antecedents were mysterious; . . . (1030-31)

とあるように、謎の多い過去を持つにもかかわらず、ボーフォートは名家の女性と結婚し、その莫大な富の力で、“this undoubted superiority was felt to compensate for whatever was regrettable in the Beaufort past” (1030) と自らの過去をニューヨークに忘れさせることに成功した。いまだに彼に対して批判をつぶやく人々はあるにしても、“now people had said they were ‘going to the Beauforts’ with the same tone of security as if they had said they were going to Mrs. Manson Mingott’s” (1031) という一節が示すように、ニューヨークに登場してから約20年後の今や社会の中心的存在なのである。ボーフォートのような存在をさらに強調するかのように、作品の最初では全くの新参者として登場するのがMrs. Lemuel Struthersだ。“the widow of Struthers’ Shoe-polish, who had returned the previous year from a long initiatory sojourn in Europe to lay siege to the tight little citadel of New York” (1039) である彼女は、当然ながらニューヨークに受け入れられるはずもなく、エレンが彼女のパーティーに出席したことが大きな騒ぎとなるほどであった。しかし、年月が過ぎるといつの間にか彼女の日曜日のパーティーは、メイでさえ “you know, everybody goes to Mrs. Struthers’s now” (1222) と何事もなかったかのように参加する恒例行事となってしまう。このような社会をニューランド

はこう評する。

It was thus, Archer reflected, that New York managed its transitions: conspiring to ignore them till they were well over, and then, in all good faith, imagining that they had taken place in a preceding age. . . . Once people had tasted of Mrs. Struthers's easy Sunday hospitality they were not likely to sit at home remembering that her champagne was transmuted Shoe-Polish. (1222)

Mrs. Mingottを怒らせ発作を起こさせたポーフォートのスキャンダルさえ、いつの間にか人々の記憶から消え失せ、30年の後にはニューランドの長男ダラスとポーフォートの娘が婚約を発表しても“nobody wondered or reproved” (1295)なのである。いわば、AIにおいては、思い出したくない過去は忘却し、さまざまな変化をあたかもそれらがまるで“they had taken place in a preceding age”であったかのように記憶を書き換えていく社会として、“a conspiracy of rehabilitation and obliteration”(1285)の世界として、ニューヨークは描かれているのである。

そして、そのようなニューヨーク社会の在り方を何の疑念も持たずに受け入れていたニューランド・アーチャーは、エレンとの再会によって、あたかも“the wrong end of a telescope”(1076)から見るように、自らが当然のこととして受け入れてきた社会とその慣習を客観視することができるようになる。だが、結局はニューヨークを捨てることができなかつたように、ニューランドはそこが“a conspiracy of rehabilitation and obliteration”の世界と知りつつも、ニューヨークの中に生き続ける。したがって、もちろん、彼はチェズノーラ・コレクションという言葉を目にしても、そのコレクションがニューヨーク社会に与えた衝撃を思い出すことはなく、エレンの記憶だけを思い出すのである。いわば、ニューランドの視点を通して描かれるニューヨークの社会、そしてそれに依拠した彼の生き方から浮かび上がってくるのは、単なる1870年代という一時代のある場所の記憶だけではなく、

過去の記憶が恣意的に選択され忘却されていくという過程であり、その過程に敏感にならざるをえなかったウォートンの姿なのである。では、そのような忘却の過程を背景に据えた時、ニューランドからはイノセントな女性として批判されるメイと、過去に囚われつつもそれと向き合う強さを持つとして愛されるエレンという二人のヒロインたちは何を物語るのだろうか。

### 3. 二人の女性の手

AIのヒロインであるメイとエレンの二人については、ニューランドの視点を通して物語が進む以上、時間と距離を隔てても彼が忘れることのなかったエレンの方が論じられることが多く、ニューランドが失望を感じるようになっていったメイについてはあまり考察されてこなかった感がある<sup>15</sup>。確かに、ニューランド・アーチャーの人生を一変させた哀愁漂うエレン・オレンスカの姿は、30年経た後も彼女を忘れず思い続けたニューランドの姿と重なり合い、19世紀という今は過ぎ去った遙かな過去への郷愁という作品全体の基調へとつながっていく。一方で、メイ・ウェランドについては、エレンとは対照的な人物、すなわち、皮肉な意味での無垢な女性としてニューランドに批判されるため、彼の見方そのままに解釈されてきた。だが、前述したように、ウォートンがニューランドの視点からのみ物語ることで、彼と彼を取り巻く社会の欺瞞と記憶の恣意的な忘却の過程を前景化していることを考える時、果たしてニューランドが解釈する通りの女性としてメイを捉えてよいものかどうか、という疑問が生まれてくるだろう。

確かに、メイは作品の最終章においても、“And as he had seen her that day, so she had remained; never quite at the same height, yet never far below it . . . but so lacking in imagination, so incapable of growth” (1292) とあるように、30年前の初々しい無垢な恋人であった頃となんら変わることなく息を引き取ったと描かれている。さらには、メイが既に過去の時代の女性であることを強調するかのよう、メイとニューランドとの間の娘 Mary Chivers とメイとの

違いが次のように説明される。

Opposite May's portrait stood one of her daughter. Mary Chivers was as tall and fair as her mother, but large-waisted, flat-chested and slightly slouching, as the altered fashion required. Mary Chivers's mighty feats of athleticism could not have been performed with the twenty-inch waist that May Archer's azure sash so easily spanned. (1292)

もちろん、二人の体格の違いは “the difference seemed symbolic” (1292) であり、メイの人生とは異なる人生をメアリが送ることを暗示し、メイが19世紀の象徴的な女性であることを際立たせている。

だが、作品内で描かれるメイは決して “conventional” (1292) な女性ではない。むしろ、メイの体には、ニューランドに代表されるニューヨーク社会が忘却しようとした変化の記憶がさりげなく刻印されているのである。特に注目したいのは、メイの手の描かれ方である。一族の頂点に君臨する Mrs. Manson Mingott の手が “two tiny white hands poised like gulls” (1037) で、“Mine was modeled in Rome by the great Ferrigiani” (1038) と自ら自慢するほど小さな手であるのに対し、メイの手は “Her hand is large — it's these modern sports that spread the joints — but the skin is white” (1038) と、Mrs. Mingott とは異なる世代の手であることが強調される。そしてさらには、“She was not a clever needlewoman; her large capable hands were made for riding, rowing, and open-air activities; but since other wives embroidered cushions for their husbands she did not wish to omit this last link in her devotion” (1250) とあるように、刺繍という1870年代の女性にとってたしなみの一つであったものが、メイは決して得意であったわけではないことが触れられているのだ。あたかも、メイの手はスズランに象徴される慎ましく保守的なメイの人柄を裏切るかのように、娘のメアリ、すなわち新しい世代の女性たちの到来を予兆しているのである。

むしろ、メイに刻印された変化の兆しを封印し、メイを保守的で無垢な

女性という型にはめ込んでいるのはニューランドの視線なのである。注目したいのは、メイがそのようなニューランドの視線を逃れる瞬間があるということだ。それは、エレンへの思いを断ち切るためにメイとの結婚の日取りを早めようとするニューランドに対して、彼が2年前にある人妻と噂になっていたのを知っていること、そして他人を不幸にしてまで自分が幸せになることはできないとメイが告げる場面だ。この場面では、メイはいつもの彼女とは違い、“she seemed to grow in womanly stature and dignity” (1132) のように見え、その表情にはニューランドが心を打たれるほどの“tragic courage” (1133) をたたえていた。それに対して、ニューランドは“His surprise at discovering that her fears had fastened upon an episode so remote and so completely of the past as his love affair with Mrs. Thorley Rushworth gave way to wonder at the generosity of her view” (1134) と反応するのである。ニューランドにとってその情事はあくまでも遠い過去の出来事であり、メイが持ち出さなければ一時の過ちとして忘れ去っていたことであった。だが、メイはニューランドが忘却した過去を忘れてはおらず、“once I saw you sitting together on the verandah at a dance — and when she came back into the house her face was sad, and I felt sorry for her” (1133) という情景を忘れてはならないものとして記憶に留めていたのである。メイの鋭い指摘は、ニューランドが結婚前の一時の遊びとして既婚女性との関係をみなし、その女性を傷つけたことに対する倫理的な告発と言えるだろう。もちろん、そのような関係は二人が生きる社会にあっては忘れてもよい過去とみなされているわけだが、メイは忘れてはいなかったのである。実際、この瞬間、“if other problems had not pressed on him he would have been lost in wonder at the prodigy of the Welland’s daughter urging him to marry his former mistress” (1134) という一文が的確に示しているように、メイはニューヨーク社会の規範を大きく逸脱するのだが、ニューランドはそのことに目を向けようとしない。メイはニューランドが忘れてもよい過去として選択した出来事を、忘れてはならない過去として持ち出すことで、ニューランドの恣意的な忘却を前景化する。過去の情事を持ち出すメイの身振りを通して問いかけられている



のは、いわば記憶の選択と忘却に絡む倫理の問題だと言えるだろう。

*The House of Mirth* に代表されるように、ウォートンの他の作品においても倫理的問題は登場人物の運命を左右するが、ニューランドとエレンとの別れを決定づけたのもメイが投げかける倫理の問題だった。メイと別れることを決心したニューランドに対して、メイは妊娠した事実を告げることで、子供と妻を捨てられるのかどうかという倫理的な選択を迫る。たとえニューランドがエレンの元へ走ったとしても、メイのお腹の子供の存在は、ニューランドが消すことのできない、メイとの関係という過去の記憶そのものである。いわば、メイはニューランドにとって、忘却しようとした過去を記憶する存在として作品に位置するのである。この意味で、ニューランドに妊娠を告げた時の “her blue eyes wet with victory” (1288) が物語っているように、ニューランドが一瞬で消えてしまったと思ったメイの “that one deep look” (1135) は東の間のものではなく、実はそれがメイの本質であった。メイは “experience dropped away from her” (1182) と経験から学ぶことはなく、“What if ‘niceness’ carried to that supreme degree were only a negation, the curtain dropped before an emptiness?” (1182) とニューランドは怖れるが、実はカーテンの向こう側に何も見ようとせず、メイの中にある経験と記憶に目を向けようとしなかったのは、ニューランドの方ではなかったのだろうか。いわば、無垢な女性としてしかメイを見ようとしないニューランドに対して、記憶と忘却の恣意的な関係をつきつけるメイは、ニューヨーク社会を通してウォートンが描いた忘却の過程、すなわち、誰が何を覚えているのか、誰が何を忘却するのかという過程が孕む倫理の問題を問いかけているのである。

このようにメイの役割について考えてみるならば、メイとは対照的な女性として解釈されてきたエレンの役割もまた異なる意味を持つことになる。メイの手が変化を予兆することで作品において大きな意味を持っていたように、エレンの手もエレンについて考える上で重要なのである。まだメイと結婚する前、エレンに離婚を思い留まらせるために彼女の家を訪れ、二人きりで話していたニューランドは、“not wishing to keep his eyes

on her shaded face, he had time to imprint on his mind the exact shape of her other hand, the one on her knee, and every detail of the three rings on her fourth and fifth fingers” (1103) とエレンの手を記憶に焼き付けることになる。そして、その後もニューランドの心につきまとい離れないのは、エレンという存在そのものよりも、彼女の体の一部である手の記憶であった。ニューランドはエレンと再会する時は必ず、彼女の “bodily presence” よりはむしろ記憶に刻まれた彼女の手へとひきつけられる。

Archer was conscious of a curious indifference to her bodily presence: he would hardly have been aware of it if one of the hands she had flung out on the table had not drawn his gaze as on the occasion when, in the little Twenty-third Street house, he had kept his eye on it in order not to look at her face. Now his imagination spun about the hand as about the edge of a vortex; but still he made no effort to draw nearer. (1209)

エレンとの最後の別れとなる晩餐会でも、

... he noticed that the hand was ungloved, and remembered how he had kept his eyes fixed on it the evening that he had sat with her in the little Twenty-third Street drawing room. All the beauty that had forsaken her face seemed to have taken refuge in the long pale fingers ... (1281)

と、ニューランドの思いはエレンの手へと向かうのである。最終章の最後の場面において、ダラスを迎えるエレンの姿を想像する時、ニューランドが思い浮かべるのも “a long thin hand with three rings on it” (1302) であった。

だが、エレンその人自身に関するニューランドの記憶は常に混乱し断片的なものでしかない。エレンと再会するたびに、ニューランドは、“he was aware only of her voice, and of the startling fact that not an echo of it had remained in his memory. He had not even remembered that it was low-pitched, with a faint

roughness on the consonants” (1199) と彼女の声さえ覚えていなかったことに気が付く。そして、ニューランドはエレンにこう語るのである。

“Do you know — I hardly remembered you?”

Hardly remembered me?”

“I mean: how shall I explain? I — it’s always so. *Each time you happen to me all over again.*” (1242)

会うたびに初めてエレンと出会ったかのように感じるほどエレンその人の記憶は揺らぎ消え失せてしまうのに、エレンの手の記憶だけはニューランドの心から消えることはなかった。このようなエレンに関する彼の断片的な記憶はどのような意味を持つのだろうか。

注目したいのは、そのようにニューランドの記憶につきまとうエレンの手が、“he bent over, unbuttoned her tight brown glove, and kissed her palm as if he had kissed a relic” (1242) という一文に表されているようにニューランドにとっては “a relic” として在ったということだ。ニューランドがエレンを思い出す時には、“old silent images in their painted tomb” (1185) といった過去の遺物や遺跡を連想する喩えがしばしば用いられる。いわば、エレンが嘆いた美術館の展示ケースに並べられた古代の遺物が象徴する、ある文明や社会や人々についてさまざまなものが忘れ去られ、残るのはただその断片でしかないという事実そのままに、エレンの手のみが “a relic” としてニューランドの心に留まり、彼女の全てを記憶に留めることはできないのである。エレンの断片的な記憶と文化の断片的な記憶は重なり合うことで、1870年代のニューヨークという一時代の記憶をこの小説において再現しようと試みたウォートン自身の認識を表している。それは、いわば全体を記憶することの不可能性の認識と言えるだろう。愛する人であっても愛する社会であっても（あるいは愛するがゆえに）、その全てを記憶に刻みつけることはできず、全てを書き記すこともできないのである。

メイが忘却の過程における、誰が何を忘却するかという選択の倫理性を

問いかけているのであるとすれば、エレンが問いかけているのは、全ての過去を記憶することの不可能性である。いわば二人は互いに補完し合うような形で、記憶に関する根本的には同じ問いを提示しているのである。それは、記憶の倫理について Avishai Margalit が “Are there things that we ought to remember? . . . Are there things that we ought to forget?” (17) と問いかけているように、全てを記憶したいという欲求としなければならないという強迫観念、そしてその不可能性、だが、その不可能性に直面した時に今度は、では誰が何を記憶するのか、何を忘却するのか、あるいは忘却してもよいのかという倫理の問題なのだ。

#### 4. 過去を振り返って

ウォートンは第一次世界大戦後に “the historical novel with all its vices will be the only possible form for fiction” (Lewis 424) であると語ったが、*AI* はまさにその歴史小説の可能性を探る作品であり、歴史小説を書く上で直面するアポリアに取り組んだ作品でもあった。失われた過去を全て記録することはできないように、ある一時代の一社会を完璧に再現することはできない。この作品が出版後、歴史的事実に関する誤りについての読者からの手紙が相次いだことがそのことを物語っている。だが、同時に、そのような読者の手紙そのものが、完璧な過去の再現への飽くことなき欲求をも物語っている。特に、作品が発表されたのが大戦後の1920年という、大戦以前の世界との間に深い断絶が感じられるようになり、世界中が新しい時代へと加速しながら突入していった時であっただけにその欲求は強かったはずだ。ウォートンが *AI* の最終章で語っている、“Nothing could more clearly give the measure of the distance that the world had traveled. People nowadays were too busy — busy with reforms and ‘movements,’ with fads and fetishes and frivolities — to bother much about their neighbors” (1295-96) という一節は、作品の舞台とされる1900年代初頭というよりはむしろ、大戦後の世界について語っているかのようだ。“The Great War acted as a sharp divide that made

the past seem more past, more irretrievably remote” (Olin-Ammentorp 161) であり、さらにそのような大戦でさえ “the war . . . so recently concluded, could be so quickly forgotten” (Olin-Ammentorp 162) と忘れ去られようとしていたのである。ウォートン自身、自伝 *BG* においてそのような当時の思いを代弁するかのようこう述べている。

Social life, with us as in the rest of the world, went on with hardly perceptible changes till the war abruptly tore down the old frame-work, and what had seemed unalterable rules of conduct became of a sudden observances as quaintly arbitrary as the domestic rites of the Pharaohs.  
(781)

だが、もちろん、愛する人の全てを思い出すことができないニューランドの姿に象徴されるように、愛しい時代全てを記憶することはできない。そして、そのような不可能性に直面した時、次に浮上する問題はそれではどこまで記憶するのか、すなわち書くのかという問いだろう。全てを書くことができない以上、どこかで何かを書かないことを選択しなければならない。だが、作者が何を書かないか選択する権利はどこにあるのだろうか。あるいは逆に、何を書かなければならないという義務はどこにあるのか。

1919年にウォートンが雑誌に発表した “Writing a War Story” という興味深い短編がある。この短編はウォートンの生前は短編集に収録されることはなかったが、戦争を題材に小説を書く時に女性が直面する困難さを描いた作品で、ウォートン自身の女性作家であることの不安の表象として解釈されてきた (Lee 494, Olin-Ammentorp 103-12)。そのテーマの影に見過ごされがちだが、この短編においてもう一つの重要なテーマとなっているのが、戦争という現実の出来事を小説に書く過程で何が起こるのか、という問いだ。主人公の Ivy Spang はある日、負傷兵たちを慰めるための小冊子に、兵士の故郷への帰還を題材とする短編を書いてほしいと頼まれる。小説の書き方がわからず途方に暮れた彼女は、昔の家庭教師だった女性か

ら負傷兵たちの体験談を書き溜めたノートを見せてもらい、そのノートを元にして短編を書き上げるが、兵士の実際の体験談に対して彼女が加えた“revisions and transposition” (253) が、体験談をつまらない短編にしてしまう。

*The Writing of Fiction*においてウォートンが明らかにしているように、ウォートンにとって小説を書く、ということは、“the need of selection” の問題であり、“To choose between all this material is the first step toward coherent expression” であった(11)。だが、“disengaging of crucial moments from the welter of existence” という過程の結果 (14)、作品に “something that sheds a light on our moral experience” がなければ、それは “a mere irrelevant happening, a meaningless scrap of fact torn out of its context” となってしまう (24)。短編「戦争小説を書く」において、兵士の話の詳細について自分なりの判断で変更や加筆を加えることでその話の価値を損ねてしまうアイヴィーの姿が露呈するのは、選択を誤ることの可能性であり、そのような恣意的な選択が孕む危険性と言ってよいだろう。

ある一時代について小説の中に全てを書き記そう、記憶しようとする欲望は、ウォートンにとってその欲望の達成不可能性と、その過程における選択の恣意性をつきつけるものであった。全ての記憶が不可能である以上、人はどこかで何かを忘却している。誰が何を忘却しているのか、何を忘却することを選択したのか、何を記憶することを選択したのか。ウォートンがニューランドとニューヨーク社会の在り方、そしてエレンとメイという二人の女性を通して前景化している記憶の不完全さと忘却の倫理の問題は、歴史小説を書くことの問題へとつながっているのである。

この意味で、ウォートンが第一次世界大戦の記憶をAIでは取って代わって書かなかったのは、ウォートンの読者に対する一つの問いかけであると言えるのかもしれない。もちろん、冒頭で述べたように、ウォートン自らがAIは過去への旅であること、すなわち戦争をわざわざ書くことはしないと弁明はしている。だが、この作品のもう一つの目的は、失われた過去を取り戻すことであると同時に、さまざまな20世紀初頭の社会変化を予兆するエピソード

ソードを作中にはさむことで、1870年代という過去が現在へとつながる同一の時間軸に存在していると主張することでもあったはずだ<sup>16</sup>。であるならば、1870年代という過去と1920年という現在との間に起こった戦争について一切の記述が欠如していることは大きな意味を持つ。

戦争を思い出そうとする時の記憶の混乱を、ウォートンは自伝の中でこう述べている。

As I stood there, high over the surging crowd and the great procession, the midsummer sun blinding my eyes, and the significance of that incredible spectacle dazzling my heart, I remembered what Bergson had once said of my inability to memorize great poetry: “You’re dazzled by it.”

Yes, I thought; I shan’t remember all this except as a golden blur of emotion. . . . The rest if all a glory of shooting sun-rays reflected from shining arms and helmets, from the flanks of glossy chargers, the dark glitter of the ’seventy-fives, of machine-guns and tank. But all those I had seen at the front, dusty, dirty, mud-encrusted, blood-stained, spent and struggling on; when I try to remember, the two visions merge into one, and my heart is broken with them. (1049)

これは、パリでの終戦を祝うパレードを目の当たりにした時の思いをつづった場面である。ウォートンは、以前とあるパーティーの席上で、当時評判の高かった哲学者のHenri Bergsonと会話を交わす機会があった時に、ささいな日常のことは覚えていられるのに、感動した詩を覚えることができないのはなぜかとベルグソンに尋ね、その時に彼が “You’re dazzled by it” と答えたことを思い出しているのである。この箇所は、戦争がウォートンの精神に深い影響を与え、フランスが勝利したという喜びと同時に戦時中に目撃した光景の悲慘さに心が引き裂かれ、記憶が混乱している様子を物語っている。そして、ウォートンはその後、戦争を主題とした歴史小

説を書くのに成功することはなかった。それはこの一節が示しているように、戦争に“dazzled”されたウォートンにとって、戦争を記憶することは不可能であったからだと言えるだろう。だが、同時に、戦争を忘却したいと思っても忘却することはウォートンの倫理に反することであったにちがいない。したがって、AIにおいて、不自然なほど戦争の記述を敢えて書かないことで、ウォートンは自分が戦争を書かないと選択したことを暗示していると言えるのではないだろうか。そしてその選択に目を向ける時、ニューランドの姿は別の意味を持つのだ。戦争という過去を記憶しなければならないという義務と、悲惨な出来事を忘却したいという欲求のはざまにあって、完璧な記憶の不可能性と忘却の過程における倫理を問いかけるAIは、まさに戦争をどのように描くか、あるいは戦争という記憶をどのように小説にするのかという問いをつきつけている作品でもあるのだ。戦争という未曾有の惨事は記憶しなければならない。だが、誰が戦争を記憶するのか、その主体によって記憶されることは変容してしまう。それが悲惨な出来事であればあるだけ、誰かはその全てを記憶することよりは、忘却することを願うだろう。その時に立ち上がる記憶の不可能性と倫理の問題を、メイとエレンの前で立ちすくむニューランドの姿を通してウォートンは我々に訴えかけているかのようだ。そしてウォートンは、最晩年に執筆した自伝において、再びこの記憶の問題と取り組むことになるのである。

#### 註

- 1 AIの最終章の舞台については、Lewisは1907年（432）、Olin-Ammentorpは1905年頃としている（177）。
- 2 Benstock は1919年の夏の終わりから1920年の3月の終わり近くに書かれたとし（359）、Leeは1919年9月から1920年3月の終わりまでの間に書かれたとしている（565-66）。
- 3 これらの作品以外にも、ウォートンはいくつかの短編と、実際に前線を訪れて書いたルポルタージュ *Fighting France*（1915）を始め、多くのエッセイを



精神的にこの期間に発表している。ウォートンの戦時中の活動については、Priceが詳細に論じている。

- 4 ベンストックらが指摘しているように、ウォートンがAIよりも先に執筆を始めていた*A Son at the Front*や*The Glimpses of the Moon*を後回しにし、過去を舞台とするAIの執筆に取り掛かり驚異的な速度で書き上げた背景には、この作品が連載されることが決まっていた雑誌*Pictorial Review*側の意向が大きく反映している。したがって、“Resistance among readers to war stories” (Benstock 355) が当時の雰囲気としてあり、出版社側が “another *House of Mirth*” (Benstock 356) をウォートンに求めた経緯も、このAIを執筆する上でウォートンが戦争に関する直接的な言及を避けたことの一因と言えるかもしれない。しかしながら、戦時中を舞台とする*A Son at the Front*が、1917年に構想を始めてから執筆に4年もかかったことを考えるならば、やはり1919年前後のウォートンにとって第一次世界大戦について書くことは困難な課題であったと推測できるだろう。Benstock 354-57、Lewis 421-23を参照。
- 5 Klimasmithは “Perhaps because it is set in the 1870s, *The Age of Innocence* is rarely read as a response to war, and certainly not as a modernist text. . . . *The Age of Innocence* is usually read in this way, as an anachronistic throwback to an earlier, simpler time. Its smooth narrative line seems diametrically opposed to the fragmented turn to the past taken in other postwar texts.” (556) と、ウォートンをmodernist以前の作家として評価する流れについてまとめている。
- 6 例えばLewis 423、Olin-Ammentorp 154-81を参照。
- 7 Tom Rhinelandに於てた1919年4月23日付の手紙より。Olin-Ammentorp 156に引用。
- 8 オリナーアメントープが “The notion that the war, so recently concluded, could be so quickly forgotten must have led her to be concerned about how rapidly the world of her childhood was evaporating” (162) と指摘している。また、“modernity has a particular problem with *forgetting*” (1) として、Paul Connertonがmodernityと忘却との関連について詳細に論じている。
- 9 いかにか当時の読者が1870年代のニューヨークの歴史的事実の細部に反応したか、また、読者からの指摘を参考にどの点についてウォートンが初版以降の版で修正したかについては、Ehrhardtが詳細に論じている
- 10 結局、ウォートンはprefaceを書くことはなかった。このことについては、Ehrhardt 411-12を参照。
- 11 Tomkinsによると、Frederick Rhinelandは1870年から1904年の間美術館の理事を務め、その間の1902年から1904年にかけては理事長となっている。364-66を参照。

- 12 Cesnolaの経歴及びCesnola Collectionのスキャンダルと裁判の詳細については、Karageorghis 3-8、Klimasmith 570-75、Tomkins 49-92を参照。
- 13 ウォートンに影響を与えた哲学者のHenri Bergsonが提案する“habit memory”と“spontaneous recollection”という記憶理論に基づいて、クリマスマスがエレンはニューランドにとって“spontaneous recollection”であり、メイが“habit memory”を象徴していると論じている。
- 14 *AI*に描かれた社会や文化の変化については、Lee、MacMasterとSingleyが詳しく論じている。
- 15 ルイスが“Edith Wharton divided her own past self between Newland Archer and Ellen Olenska” (431) と述べ、リーも“Ellen’s critical reception by her American relations as a woman with a failed marriage living alone in Europe has Wharton’s own history in it” (568) と指摘しているように、ウォートンとエレンの経歴が重なっている点も、エレンに焦点があてられてきた理由だろう。
- 16 Michaelsは*The Age of Innocence*が“the power of linear narrative”を強調し、“to confirm the vision of the present as an organic development out of the past”していると述べている。110-12を参照。

#### Works Cited

- Benstock, Shari. *No Gifts from Chance: A Biography of Edith Wharton*. 1994. Austin: U of Texas P, 2004. Print.
- Connerton, Paul. *How Modernity Forgets*. Cambridge: Cambridge UP, 2009. Print.
- Edwards, Brian T. “The Well-Built Wall of Culture: Old New York and Its Harems.” *The Age of Innocence: Authoritative Text, Background and Contexts, Sources, Criticism*. Ed. Candace Waid. New York: Norton, 2003. 482-506. Print.
- Ehrhardt, Julia. “‘To Read These Pages Is To Live Again’ : The Historical Accuracy of *The Age of Innocence*.” *The Age of Innocence: Authoritative Text, Background and Contexts, Sources, Criticism*. Ed. Candace Waid. New York: Norton, 2003. 401-12. Print.
- Karageorghis, Vassos, et al. *Ancient Art from Cyprus: The Cesnola Collection in The Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, New York, 2000. Print.
- Klimasmith, Betsy. “Salvaging History: Modern Philosophies of Memory and Time in *The Age of Innocence*.” *American Literature*. 80.3 (2008): 555-81. Print.
- Lee, Hermione. *Edith Wharton*. New York: Vintage, 2007. Print.

- Lewis, R.W.B. *Edith Wharton: A Biography*. 1975. New York: Fromm, 1985. Print.
- MacMaster, Anne. “Wharton, Race, and *The Age of Innocence*: Three Historical Contexts.” *The Age of Innocence: Authoritative Text, Background and Contexts, Sources, Criticism*. Ed. Candace Waid. New York: Norton, 2003. 461-74. Print.
- Margalit, Avishai. *The Ethics of Memory*. Cambridge: Harvard UP, 2002. Print.
- Michaels, Walter Benn. *Our America: Nativism, Modernism, and Pluralism*. Durham: Duke UP, 1995. Print.
- Olin-Ammentorp, Julie. *Edith Wharton's Writings from the Great War*. Gainesville: UP of Florida, 2004. Print.
- Phelps, William Lyon. “As Mrs. Wharton Sees Us.” 1920. *The Age of Innocence: Authoritative Text, Background and Contexts, Sources, Criticism*. Ed. Candace Waid. New York: Norton, 2003. 382-86. Print.
- Price, Alan. *The End of the Age of Innocence: Edith Wharton and the First World War*. New York: St. Martin's Griffin, 1996. Print.
- Schwarz, Bill. “Memory, Temporality, Modernity: Les lieux de mémoire.” *Memory: Histories, Theories, Debates*. Ed. Susannah Radstone and Bill Schwarz. New York: Fordham UP, 2010. 41-58. Print.
- Singley, Carol. “Bourdieu, Wharton, and Changing Culture in *The Age of Innocence*.” *Cultural Studies*. 17. 3/4. (2003): 495-519. Print.
- Terdiman, Richard. *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*. Ithaca: Cornell UP, 1993. Print.
- Tomkins, Calvin. *Merchants and Masterpieces: The Story of the Metropolitan Museum of Art*. 1970. New York: E. P. Dutton, 1973. Print.
- Wharton, Edith. *The Age of Innocence*. 1920. *Edith Wharton: Novels*. New York: The Library of America, 1985. 1015-1302. Print.
- . *A Backward Glance*. 1934. *Edith Wharton: Novellas and Other Writings*. New York: The Library of America, 1990. 767-1068. Print.
- . *The House of Mirth*. 1905. *Edith Wharton: Novels*. New York: The Library of America, 1985. 2-347. Print.
- . *The Letters of Edith Wharton*. Ed. R.W.B. Lewis and Nancy Lewis. New York: Scribner's, 1988. Print.
- . *The Writing of Fiction*. 1925. New York: Touchstone, 1997. Print.
- . “Writing a War Story.” 1919. *Edith Wharton: Collected Stories 1911-1937*. New York: The Library of America, 2001. 247-60. Print.

