

『ホテル』におけるホテルとシドニーの多面性

杉 本 久 美 子*

Multifaceted Sides of Sydney and Hotel in *the Hotel*

Kumiko SUGIMOTO*

Key words : エリザベス・ボウエン

Elizabeth Bowen

『ホテル』

The Hotel

『最後の九月』

The Last September

忘却のかなた、地獄の辺土

limbo

はじめに

『ホテル』(*The Hotel*, 1927)は、エリザベス・ボウエン(Elizabeth Bowen, 1899-1973)にとって初の長編小説である。ボウエンに関する論考の中でも、『ホテル』に関するものは少なく、著名な作家でも第一作目の作品はおしなべて評価が低くなるという一般的な傾向からこの作品も免れていない。しかし、この作品には後の作品へと継承されていくテーマや構成要素が多数含まれており、作品の完成度や円熟味に欠けるといった第一作目に対するありがちな講評を腐食するに足るだけの魅力をもっている。数少ない論評で共通する解釈は、『ホテル』は過渡期を迎えたヒロイン、シドニー・ウォーレン(Sydney Warren)の成長と大戦期に付随する不安や孤独が描き込まれた作品というものである。シドニーの成長に纏わる悲喜劇と簡略化するものもあるが、この作品にはシンボリックな表現が多く、単に悲喜劇と呼ぶのは性急である。

定冠詞を有してタイトルに用いられているこのホテルの名前は作中でも明記されていない。主要舞台でありながらもイタリアのリビエラ地方にあるというだけしかわからず、ホテルという場自体が解釈上の流動性をおびている。このホテルという場をどう解釈するかで作品は様変わりする。よって、作品におけるホテルのありかたを通して

見える本作品の二面性とその両側面におけるシドニーの役割について考察してみたい。

疑似的な母子関係

22歳のヒロイン、シドニーはいとこのテッサ(Tessa Bellamy)とこのホテルに滞在している。テッサは40歳の既婚夫人であるが子どもはおらず、母性あふれる女性でシドニーにとっては理想的な旅の同行者である。イタリアのホテルおよび若いヒロインとシャペロンの人物という組み合わせから、『ホテル』はボウエンが敬愛した作家E. M. フォースター(E. M. Forster, 1879-1970)の『眺めのいい部屋』(*A Room with a View*, 1908)と比較される。『眺めのいい部屋』のヒロイン、ルーシー・ハニチャーチ(Lucy Honeychurch)と同様、シドニーもこのホテルでの滞在経験を通して一人の大人の女性へと成長する様子が『ホテル』でも描かれている。ヒロインが成長過程にあり、その過程を描き出す格好の舞台としてホテルやビッグ・ハウスを選んだということについては、ボウエン自身が1952年の『最後の九月』に関する序文の中で指摘している。シドニーの初出は第一章でミセス・カー(Mrs Kerr)がシドニーの名前を連呼する場面である。

[...]she called "Sydney . . . Sydney," as though she did not care to question or need to command but expected Sydney to take

* 東北女子大学

form somehow out of a limbo to which forgetfulness had consigned her, and be drawn up the stairs to where her friend stood beautifully, balanced either for advance or immobility. (1章、9、省略論者)

第一章では他にミス・ピム (Miss Pim) がシドニーについて考える場面と、シドニーがテニス・コートに立っている様子だけしか記されておらず、他者の視点からしか描かれていない。シドニー自身の心理が描かれるのは第二章からである。第一章と第二章で描かれるシドニーは緋色のハンカチーフで印象づけられつつも、その緋色によって彼女がもつ暗さや顔の青白さも強調されている。シドニーを取り巻く多数のホテルの滞在者たちの中でもミセス・カーは特異な存在である。母親や姉妹のいないシドニーは、ミセス・カーのためにカーネーションを買うなど、実の母親かのように接している。しかし、シドニーはミセス・カーにとって自分はどうのような存在なのかを常に気にかけしており、そこにはミセス・カーにとって自分は特別な存在でありたいというシドニーの想いと不安が読みとれる。シドニーはミセス・カーの気分や意志に盲目的に従っており、二人の関係性は母と娘、友人あるいは主従関係ともとれる場面が多い。だがこの関係性は、夫人の息子ロナルド (Ronald) の出現によってゆらぎ始める。まもなく20歳になるロナルドと夫人は離れて暮らしていることが常態化していたことなどから、母子関係は希薄である。夫人の夫は死亡しているためロナルドに父親はいない。シドニーとミセス・カーおよびロナルドとの関係性は、『最後の九月』(The Last September, 1929)のヒロイン、ロイス・ファルカー (Lois Farqure) とネイラー夫人 (Lady Naylor) およびロレンス (Laurence) の関係を彷彿とさせるものがあり、いわば疑似的な親子関係の様相を呈している。ロナルドはシドニーと同じことを母親に対して感じており、ミセス・カーにとって自分はどのような存在なのか懸念を抱くありかたには、両親のいないシドニーと重なり合うも

のがある。

二人が不安を抱く理由は、ミセス・カーの言動に因る。ホテルの滞在客の大半は女性であるが、彼女はその女性たちと関わりをもつことはなく、孤高の存在のように描かれている。八章で雨のせいでホテルから出ずに過ごす女性たちの会話では、ミセス・カーについて否定語が多用されており、滞在客の中でも異質な存在である。否定語とともに描写されることの多いミセス・カーは他者にネガティブな影響を与える性質があるとされており、この性質がシドニーとロナルドに不安と寄る辺のなさをもたらす要因となっている。¹⁾

ミセス・カーへの思いから二人は当初反目するかのようであるが、それぞれがミセス・カーの考えを通して、また二人がミセス・カーのことや互いの考えを率直に話すうちに、二人は理解を深めていく。シドニーとロナルドの相乗効果は内面だけでなく外見にも及んでおり、牧師のミルトン (John Milton) から見る作品後半の二人の様子は姉弟あるいは類似性を強く印象づけるものになっている。このような展開からもシドニーとミセス・カーおよびロナルドとの関係性には『最後の九月』の三名と同様のものが見てとれる。

欠落を抱える人々

シドニーの変化にとって重要な役割を果たすミルトンは43歳という年齢にも関わらず、初対面のシドニーに以前どこかで合ったことがあるのではないかと聞くなど年齢の割には女性に疎い人物である。リー・ミティソン (Lee-Mittison) 夫妻によるピクニックでミルトンはシドニーに想いを抱くようになる。ホテル滞在者が共に遠出する場面や、そのピクニックの最中に若い男女が戯れ、キスする様子をヒロインが目撃する場面は、フォースターの『眺めのいい部屋』を彷彿とさせる。『眺めのいい部屋』ではルーシーが感化され、ビーブ牧師 (Mr Beebe) が激怒したのに対し、『ホテル』ではシドニーは冷静でむしろミルトンの方が動揺した点が両作品の違いである。ミルトンは聖職者であるものの、自分にとって既知の世界から出た

事のない人物で、シドニーに本の内容を聞かれた際には、本は沢山読んでいるが、ここには「人」というものを知りたくてやってきたと述べている。本が好きという点ではシドニーも同様であり、作中では自分の好きな作家はハガード (Sir Henry Rider Haggard, 1856-1925) とフッテン (Ulrich von Hutten, 1488-1523) であること、部屋ではハーディ (Thomas Hardy, 1840-1928) の『日蔭者ジュード』 (*Jude the Obscure*, 1895) を読んでいると語る。しかしそこには、シドニーもミルトンも本に象徴されるように知識や知性は優れているものの、人生経験に乏しい状態であることが含意されている。またミルトンに関しては最終章で、ホテルの滞在客は彼を見知っていたはずなのに彼が旅立つ際の様子を見て初めて、英国国教会の牧師が同じホテルに滞在していたのだと実感していることなどから、ミルトンには牧師らしさというものがない。このように見ていくと『ホテル』の登場人物たちには何かしら欠落した部分がある。両親のいないシドニー、母親らしくないミセス・カー、本来人を導く牧師でありながらも人生経験の乏しいミルトン、父親は無く母親の愛情にうえたロナルド、母性的ではあるが子どもがいないテッサなど、それぞれの欠落を補うかのような人間関係が描き出されている。疑似的な母子関係あるいは友人関係のシドニーとミセス・カー、親子でありまた恋人同士のようなミセス・カーとロナルド、この奇妙な三角関係は結局シドニーがミセス・カーから自立をはかり、ロナルドがミセス・カーの在り様をはっきりと認識し、シドニーと同じく彼女のもとから去っており、疑似的親子関係の終りを告げている。また「人」を求めてやってきたミルトンも婚約解消によって結局得ることは出来ておらず、最終章で、失意を抱えたままロナルドと同じ馬車でホテルを去っている。多くの人々に見送られ、花を投げられたりする様子はさながら疑似的な新婚夫婦のようであり、本来であればシドニーが座るはずの席に、彼女と内面的にも外見的にも似ているロナルドが隣あって座る様子は滑稽さすら感じさせるものがある。最終章の終

盤では、このあと第一章を彷彿させるかのように、フィッツジェラルド夫人とミス・ピムの二人の会話で終わっている。

ホテルと墓地の類似点

この作品ではストーリーに明るさを与える滑稽さや不確かな人間関係の危うさもさることながら、多くの負のイメージが描き込まれている。ベロニカ (Veronica Laurence) と婚約するヴィクター (Victor Ammering) は戦争による神経症を抱えていることや、ホテルで開催されたダンスパーティでは女性の方が多いこと、13章で描かれる墓地の様子、作中オリーブや栗の木と共に、よく墓地に植えられるとされ、花言葉が「死」や「絶望」、「服喪」であるイトスギ (cypresses) が描かれるなど、作品全体に第一次世界大戦後の混乱や喪失感そして「死」のイメージが時にうっすらと、また時には濃密に、作品に漂う霧のように描かれている。その中でも特にこの作品において読者に「死」のイメージを強く与えている13章の役割について見てみたい。

シドニーはミルトンからの性急なプロポーズを断った後、コーディリア・バリー (Cordelia Barry) と共に、共同墓地に行く。そこでシドニーはコーディリアからここでの埋葬は永続的ではなく、埋葬と掘り起こしが繰り返されていることを知る。モード・エルマン (Maud Ellman) はコーディリアの Barry という名前からピーターパンの作者ジェイムズ・バリー (James M. Barrie, 1860-1937) を挙げ、シドニーの言動との因果関係を指摘しているが、そもそもこの墓地へ行きたがったのはコーディリアであり、コーディリアの言動からむしろ「埋葬」(burry) のイメージを挙げることもできる。²⁾ よって彼女にはシドニーを「死」というものへ誘う役割が付随されているとみて良いだろう。また埋葬と掘り返しについて語ったあと更に、墓地の奥にゴミ捨て場があるからそっちも見に行かないかと誘うコーディリアには、11歳の少女とは思えない怪奇的なものすら感じられる。さらに彼女は "I must say", remarked Cordelia, "I

do like Italian graves; they look so much more lived in.” (13章、145)と述べてシドニーにイタリアの墓地が好きであり、それは生きている(人が住んでいる)ように見えるからだと言っている。この発言は、同じくコーディリアがミルトンに対して述べた言葉 “But people in hotels, hardly alive ... !” (12章、137) との奇妙な対をなしている。コーディリアにとってホテルの滞在者は死んだように見え、墓地は生きているように見えるというこの発言は多くの示唆に富んでいる。エルマンはホテルも墓地も定住の場ではなく、つかの間の滞在と出発を繰り返している点に両者の同義性を見ている。³⁾ またホテルの滞在者が眠る様子は墓地に眠る埋葬者と同じイメージである点も注目しに値する。確かに作品の中で描かれるホテルの屋内は empty や shadow という表現が多数用いられ寂寥感が強いのにに対し、ホテルの屋外や13章で描かれる墓地の様子の方が色彩感にあふれ、生氣を感じさせる場面が多い。ホテルや墓地ないし墓は人を入れる器であり、元々は空のものにすぎないといった点では同等のものといっただろう。

ホテルという空間に関し、宗内綾子氏は「イギリス近代文学における「ホテル」」という論考の中で、近代化によるホテルの興隆とイギリス文学におけるホテルの役割について考察している。⁴⁾ 宗内氏によると、19世紀後半に文学作品で描かれたホテルには、因習的な共同社会の枠組みから離れた異郷性を出す場として、また新しい時代の人間ドラマを展開する上での切り口としての役割を指摘している。さらに20世紀に入り、ホテルは新旧の時代交代、家や共同体の対比を演出する空間として描かれるようになり、作品に新しい生のはじめという主題を持たせるようになったとしている。しかし大戦期に入り、ホテルはそれまでの図式から社会実情を映し出す場となったとし、ウルフの『船出』(*The Voyage Out*, 1915)をあげ、この作品で描かれるホテルは匿名性や一過性、非人格性といった従来の家や共同体の特性とは極めて異なるリアリティを抱えた近代化とともに変質した新し

い社会そのものであるとしている。そして希薄化した人間関係や崩壊した家族など、変質していく社会の縮図の例としてボウエンの『ホテル』を取り上げている。さらにこの作品の始まりかたと終りかたについて言及し、登場人物たちの出会いと別れの儚さや人間関係の危うさを二人の長年に渡って築かれた友情と対比させることで、印象付けているとしている。

この13章で描かれる墓地での体験はシドニーの時間や死生観に大きな変化をもたらしている。

She was oppressed by the thought, less of the death than of the treachery of a future that must give one to this ultimately. She was not accustomed to consider death as other than a spontaneous fine gesture. Now it hinted itself as something to be imposed on one, the last and most humiliating of those deprivations she had begun to experience. She thought, “It is all very well to escape to the future and think it will always be there; but this is the end of the future.” Looking up to watch a bird fly slowly across the sky she realized that living as she had lived she had been investing the future with more and more of herself. The present, always slipping away, was ghostly, every moment spent itself in apprehension of the next and these apprehensions, these faded expectancies cumbered her memory, crowded out her achievements and promised to make the past barren enough should she have to come back to it. (13章、146)

このシドニーの覚醒的瞬間は単に「死」のイメージを読者に印象づけるためではなく、「死」は未来の先にあるものとの、言い換えるならば過去と未来は繋がっているという意識をシドニーと読者に印象づけている。過去に関してシドニーは5

章でミルトンに“The whole Past, for a matter of fact, may be one enormous abeyance.”(5章、58)と述べ、また過去は「休止」しているだけに過ぎないと語っており、シドニーは墓地での体験を通して自己の価値観を獲得したといえる。この経験後、シドニーの人生は急速な紆余曲折を経ることから、作品における13章の墓地の役割には、世界大戦がもたらした「死」や社会的不安定さといった負のイメージだけでなく、「死」を通してシドニーに「生」や「現在」そして「未来」を強烈に実感させる役割を果たしている。そしてこの章以降、ミセス・カーのそっけない態度を「拒絶」と捉え、逃避的思いから一度は拒絶したミルトンからの求婚を受諾し、一時的に婚約するなど、受動的だったシドニーの人生は急速に動き出す。そして最後の遠出の際、車の中で交わされた会話が、シドニーの自己とは関係なしに語られたことから、彼女は改めて自己を認識し、ミルトンとの婚約を解消しミセス・カーからの精神的自立を遂げている。

Sydney took no notice of what was being said, she did not seem as though she had heard. She stood between Tessa and Mrs. Kerr as inanimate and objective as a young girl in a story told by a man, incapable of a thought or feeling that was not attributed to her, without a personality of her own outside their three projections upon her: Milton's fiancée, Tessa's young cousin, Mrs. Kerr's protégée, lately her friend. (23章、262)

シドニーが感じたもの、自己とは関係なしに他者から自己に投影される自分というものは、シドニーにとっていわば疑似的な自己喪失であり、さらに踏み込んで解釈するならば、疑似的な死である。この疑似的な死を通して自己を獲得したシドニーの在り様は、13章での経験をさらに具体化したものといってもよいだろう。

作品におけるホテルの役割

このように見ていくと、シドニーの成長に伴う恋愛騒動の喜劇性と不確定さ、および当時の時代が抱える不安定さや戦争にまつわる「死」のイメージ、そして何より明確な結実感のなさから、この作品の一次的特徴を悲喜劇とする解釈、あるいは20世紀初頭の不安定な社会と人間関係を描き出したもの、とするのも一理ある。しかし、この『ホテル』という作品には、ボウエンの作品として見逃すことのできない特徴的な要素がいくつかある。まず、作品舞台であるこの「ホテル」が、作品内の用語で表現するならば、doll houseのような、作品と観客との間に一定の距離感を感じさせる舞台装置としての役割を果たしており、ストーリーを時として演劇の様に見せていること、また舞台効果のほかに、『最後の九月』のダニエルズタウン(Danielstown)ほどではないにしろ、ホテルやホテルの部屋および窓やドアが擬人化され、時には登場人物の心理とリンクしている。これは『ホテル』の表象的ストーリー展開に奇妙な効果を与えており、それはシドニーにも派生している。宗内氏の指摘にあるように、この作品におけるホテルの役割には、文学的役割、因習からの脱却と新たな旅立ち、あるいは変容する社会や人間関係の縮図を描き出すための場としての要素はある。しかし、この作品の各章の冒頭が、各登場人物たちの名前と共に始まったり、映画のカット割りのように別の場所に切り替わったりする構成には、いわゆる「グランドホテル形式」を連想させるものがある。また本文でロナルドとミセス・カーの関係性が時にロミオとジュリエットのようだと揶揄されたり、ワイルドの劇、とか、ロシアの脚本、などと演劇性を直接印象づける表現も多用されいる。加えてシドニーもホテルの事をドールハウスのようだ述べていること、14章で描かれる少女の踊りの場面では人形の歌が披露されたり、踊子の少女は盲目であるといったことが連呼されたりすることから、ストーリーの演劇的要素のほかに読者にドールハウスや人形といったイメージを根付かせる効果をもたらしている。アンドリュウ・ベ

ネット (Andrew Bennett) とニコラ・ロイル (Nicholas Royle) の論考ではドールハウスや人形という表現はボウエンの『パリの家』(*The House in Paris*, 1935)、『愛の世界』(*A World of Love*, 1955)、『短編集』(*The Collected Stories of Elizabeth Bowen*, 1999)でも使用されていること、また1935年にボウエンがヴァージニア・ウルフに宛てた手紙の中でも同表現を用いていることを脚注で指摘している。⁵⁾ ドールハウスも人形も本来は実物の模倣であり制作者の理想を具現化したものでもあることから、「虚偽性」や「理想像」の縮図と捉えることができ、『ホテル』で描き出される人々の疑似的家族関係と重なり合うものがある。一方で、この作品のホテルは擬人化されていることから、このホテルは単に閉塞された世界や疑似的な家の役割だけではなく、登場人物の心理を暗示したり登場人物の言動を見つめるプロビデンスの目(全能の目)の役割をも果たしているといえる。

シドニーの表裏性

では最後にこれらのことを踏まえて、『ホテル』におけるシドニーに付与された別の側面を考えてみたい。本作品におけるホテルの表象的な役割は、ロナルドが感じた、あるいはコーディリアが思ったような、不確定で不安定な人々が集う閉塞された世界を表すことである。最終章では、ロナルドとミルトンの男性二人はホテルを旅立ったものの、精神的にミセス・カーから自立を果たしたシドニーはホテルの階段を上へと登っていく姿で終わっている。

Yet Tessa had been already translated, she was an amiable ghost and her cousin a hard-sounding name with a cold-sounding echo. It was as though Milton running back up the steps with his same formal smile were going back into the shades.

The shades came to meet him not far inside the door. [...]

Sydney, looking unnatural and urban in a dark-coloured travelling dress, stepped out from behind her. "Well, good-bye," she said, and she and Milton shook hands awkwardly. [...] Her manner was strained and unwomanly; the impulse that had brought her down here (it could not have been Tessa's) had been highly unnatural. She did not wait to watch the departure but turned and went upstairs again slowly, followed by Tessa. (25章、288-289、省略論者)

精神的成長と自立を果たしたにも関わらず、シドニーはホテルの奥へと消え、見送りの人々の様子はまさに一舞台のグランドフィナーレの様相を呈している。このあと場面は第一章をで登場したミス・ピムとフィッツジェラルド婦人が再び登場し、丘の上から眺めるホテルはドールハウスのように称している。ベネットは第一章で描かれるホテルや登場人物たちが「休止状態」Abeyanceであることに注目し、シドニーやホテル、他の登場人物たちの物理的・精神的「休止状態」の意味とそこからシドニーが成長する過程を詳細に分析している。しかし、この第一章で描かれているシドニーの初出場面と、最終章でロナルドたちの旅立ちの場面に挿入されたシドニーの最後の姿を比較すると、どちらにもlimboという表現が用いられている。この表現には解釈上の可能性を秘めているのではなだろうか。

第一章冒頭では、ヒロインのシドニーは登場せず、ミセス・カーの連呼する名前が初出となっている。この場面でシドニーは具現化されておらず、limboから形をなして来るのを期待されているかのようなのである。ヒロインが不在であること、また第一章ではnotやneverといった否定語が多用されていることなどから、全体に影を思わせる負のイメージが強く打ち出されている。この第一章および最終章で使用されたlimboを「忘却の彼方」と捉えるならば、初出で描かれたのはミセス・カーの意識から忘れ去られたシドニーを讀ん

でいるだけであり、シドニーは有機的な存在であって、作品のストーリー展開はシドニーが13章で感じた過去や現在の意味と同様に、作品で描かれた出来事のすべてが過去となり、儚く過ぎていく現在であり、また「死」へと続く未来の一部と考えることができる。一方で、このlimboを「地獄の辺土」と捉えるならば、シドニーは非有機的存在とみなすことができ、第一章でミセス・カーが形をなすのを期待するかのように呼んだ、という描写やミルトンとの別れの場面でシドニーにdark color やunnatural、unwomanlyといった表現、特にunnaturalが連用された理由として一理ある。

このようにシドニーに非有機体としての役割が付与されていると見ると、13章の位置づけや「死」のイメージの強いcemeteryへと誘うコーディリアの言動、また墓地へと入っていく際のシドニーは友人にことづけを持ってきたかのように描かれることにも納得がいく。また、第一章後半でミス・ピムの目を通して、さらに第2章で具体的に描かれるシドニーの姿も、最終章の彼女の在り様と比較すると、興味深いものがある。

緋色のハンカチーフを巻いたシドニーの姿に関して、エルマンは彼女の処女性および宗教的苦悶を暗示したものとしている。⁶⁾ また赤色に関しては、シドニーの他にも踊る少女が着ていたスカートや最終章のミス・ピムの傘などがあげられる。シドニーの服装は作中この緋色から黄色、白再び赤色など心理的状況と呼応するかのように変化しており、彼女の暗さや顔面の青白さを目立たせている、という状態から始まったシドニーの姿は、最終章で冷たさや影、暗い色味など、女性というよりも実在する「人」としての温かみすら感じられないような姿、一種の幻影のようになっており、limboの世界に近い存在とみなすこともできる。むろんシドニーに裏の役割として非有機的存在のイメージを読み取ろうとするのは亜流かもしれないものの、ボウエンはこの作品に関わらず、短篇や長編でもゴシック小説を彷彿とさせる怪奇性をおびた作品を多数生み出していることを考慮

すると、シドニーの表には過渡期を迎えたヒロインの葛藤と成長の過程を見せる役割、裏には非有機体として側面が付与されており、作品に負のイメージと怪奇的雰囲気醸し出す役割も果たしていると解釈できるのではないだろうか。

注

- 1) 本文中ではミセス・カーについて Her personality had a curious way of negating her surroundings, so that unless one made constant resort to one's sense the background faded and one conjured up in one's half-consciousness another that better expressed her, that was half an exhalation from herself. (20章、226) と記されている。ミセス・カーに関する描写もさることながら、第1章全体ではnotが頻用されており、またneverやshadowという表現も繰り返し使用されている。
- 2) Maud, Ellman. *Elizabeth Bowen: The Shadow Across the Page*. (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003) 94.
- 3) Ellman, 83.
- 4) 宗内綾子「イギリス近代文学における「ホテル」、『琅』2005年5月、〈1 Feb, 2016 downloaded〉
- 5) Andrew Bennet and Nicholas Royle. *Elizabeth Bowen and the Dissolution of the Novel*. (New York: St. Martin's Press, 1995), 160.
- 6) Ellman, 77.

引用文献

Bowen, Elizabeth, *The Hotel* (1927. New York: LINCON MAC VEAGH・THE DAIL PRESS, 1928).

参考文献

- Bennett, Andrew and Royle, Nicholas. *Elizabeth Bowen and the Dissolution of the Novel*. (New York: St. Martin's Press, 1995).
- Bowen, Elizabeth. *The Mulberry Tree: the Writings of Elizabeth Bowen* (London: Virago, 1986; London: Harourt Brave Jovanovich, 1986; London: Vintage, 1999).
- Ellmann, Maud, *Elizabeth Bowen: The Shadow Across the Page*. (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003).

Heath, William. *Elizabeth Bowen: an Introduction to her Novels*. (Madison: University of Wisconsin Press, 1961).

エリザベス・ボウエン研究会編『エリザベス・ボウエンを読む』東京、音羽書房鶴見書房、2016年。

宗内綾子「What is the good of a new World? —エリザベス・ボウエン『ホテル』—」『東京理科大学紀要 教養編』第40号 (2007):93-105.

——, 「エリザベス・ボウエン『ホテル』における郷愁と疎外、家庭とその不在」『東京理科大学紀要 教養編』第45号 (2013): 192-208.