

サイコアナリティカル

英 文 学 論 叢

—英語・英米文学の精神分析学的研究—

第 31 号

The Journal of Psychoanalytical Study
of English Language and Literature

No.31

サイコアナリティカル英文学会

The Society for Psychoanalytical Study
of English Language and Literature

目 次

1. 『カクテル パーティ』における「自我の混沌」と「自己滅却」
——哲学的・宗教的アプローチへの序章—— ……1
倉橋 淑子
2. ヘンリー 8 世造形の意味
——フロイト理論で読む『ブーリン家の姉妹』との比較において—— ……17
福島 昇
3. 女性の野心的な欲望
——フィクションとしての *The Life of Charlotte Brontë* —— ……37
金丸 千雪
4. *Othello* における handkerchief の network 性に関する一考察 ……57
上滝 圭介
5. メルヴィルのメタフィクション『ピエール』
——偽りのキリスト、ダーク・マザー、ホーソーン—— ……71
佐々木英哲
6. 触れられぬ愛
——*Absalom, Absalom!* におけるローザの視線—— ……95
有働 牧子
7. 執筆者紹介 ……123
8. サイコアナリティカル英文学会会則 ……125
9. 『サイコアナリティカル英文学論叢』投稿規定 ……128
10. サイコアナリティカル英文学会の図書出版に関する規定 ……129

SYNOPSIS

- 1 . Ego-Confusion and 'Extinction of Personality' in *The Cocktail Party*
—Preface to Philosophical and Religious Approach— ······115
Toshiko Kurahashi
- 2 . Comparing Shakespeare's *Henry VIII* with Philippa Gregory's
The Other Boleyn Girl in Light of Freudian Theory ······116
Noboru Fukushima
- 3 . A Woman's Ambitious Desires:
The Life of Charlotte Brontë as a fiction ······117
Chiyuki Kanamaru
- 4 . A Study on Networking of the Handkerchief in *Othello* ······119
Keisuke Kamitaki
- 5 . Melville's Domestic Metafiction, *Pierre; or, The Ambiguities*:
Mock-Christ, Mater Tenebrarum, and Hawthorne ······120
Eitetsu Sasaki
- 6 . Untouchable Love
—The Gaze of Rosa in *Absalom, Absalom!*— ······121
Makiko Udou

『カクテル パーティ』における「自我の混沌」と「自己滅却」

——哲学的・宗教的アプローチへの序章——

倉 橋 淑 子

I

T. S. エリオット (Thomas Stearns Eliot) の『カクテル パーティ』(*The Cocktail Party*) は人間存在の不確かさを象徴する場面設定で始まる。エリオットが彼の詩作品の集大成とも言える『四つの四重奏』を書き上げたのが1942年、そして『カクテル パーティ』の出版は1950年である。60才をこえて尚、彼の人生への探求心と創作意欲は衰えることを知らず、それはとりも直さず、エリオットが最後まで求道者として生きたその証であるといえよう。エリオットが従来の「詩」に代って「詩劇」という形式で作品を発表した理由は *Poetry and Drama* にくわしいが、ここでその一部を引用しておく。‘But I think that the examination of this one scene is enough to show us that verse is not merely a formalization, or an added decoration, but that it intensifies the drama.’⁽¹⁾ エリオットにとって散文劇では表現し得ない詩劇という形式が、人間の心の深奥を究めるために必要であった。

失敗の予感をもたせるパーティの始まりである。冒頭でのべたように、この詩劇の読者に与える違和感は状況設定の不自然さと、登場人物の関係の曖昧さである。題名の示す通り、ロンドンのフラットでチェンバレン夫妻 (Chamberlayne) 主催のカクテル パーティが始まろうとしている。しかし、夫のエドワードは招待客の名前も知らず、その上ラヴィニア夫人は不在でしかも行先も不明である。始まりの時が来て顔見知りのジューリア、アレックス、ピーターそしてシーリアが訪れる。見知らぬ客 (Unidentified guest、後にライリーと名のる。) が1人いる。

妻の予告なしの不在によって初めて自分自身の identity が妻の存在を前提として成り立っていたことを知った夫エドワードの狼狽、今までの自分自身が崩壊し、今や無様に手術台の上に横たわるブルーフロックの如く⁽²⁾ 1個の物体と化した自分自身の認識、そしてシーリアへの愛の揺らぎ、その中であって自分が何者であるかを知りたいと願うエドワード。混沌とした自我の認識である。

Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table;

このエドワードの状態は見知らぬ客によって次のように説明される。‘You are suddenly reduced to the status of an object – / A living object, but no longer a person.’⁽³⁾ 又、‘Then sometimes, when you come to the bottom step / There is one step more than your feet expected / And you come down with a jolt. Just for a moment / You have the experience of being an object’⁽⁴⁾ つまりエドワードは自我喪失の極に至り、もはや物体に墮してしまったかのようなのである。

次にとりあげるシーリアは、若い独身女性でエドワードの恋人という設定である。シーリアは、妻ラヴィニアの失跡によって狼狽するエドワードを見て錯乱し、妻の帰宅を切望するエドワードの現実の姿に強い衝撃を受ける。シーリアはエドワードに向かって ‘Lavinia coming back! / Do you mean to say that she’s laid a trap for us?’⁽⁵⁾ と叫ぶ。又シーリアは妻に去られたエドワードの屈辱を思っ言う。 ‘It cannot be simply a question of vanity: / That you think the world will laugh at you / Because wife has left you for another man? / I shall put that right, Edward / When you are free.’⁽⁶⁾ しかしこの時点でエドワードとシーリアの心は完全に離れてしまっている。次第にシーリアは心が落ちつき、内省的になっていく。 ‘Oh, don’t think that

you can humiliate me! / Humiliation – its something I’ve done to myself. / I am not sure even that you seem real enough / To humiliate me, I suppose that most women / Would feel degraded to find that a man / With whom they thought they had shared something wonderful / Had taken only as a passing diversion.’⁽⁷⁾ シーリアはエドワードの心変りに呆然自失となり、self-controlのすべを失くしている。彼女の心の動揺も激しい。

シーリアに対して恋心を抱く映画製作に携わる青年ピーターが登場する。彼はシーリアと相互に心が通じ合っていたと思っていたが、彼も又ラヴィニアの家出によってシーリアが本当に愛していたのは自分ではなくて、エドワードであったことを知る。愛の錯覚の連鎖である。次はピーターの言葉である。‘The point is, I thought we had a great deal in common / And I think she thought so too.’⁽⁸⁾ その他の登場人物としては或意味、舞台まわしの得意な老女ジューリア、きわめて常識的行動的な中年男性アレックスがそれぞれの役割を果たしている。

本論稿では、エドワードとラヴィニア夫妻（チェンバレン夫妻）、シーリアそして彼らの再生の道を示唆するライリー（精神科医）についてとりあげる。パーティのホステスラヴィニアの謎の失踪を抱えて始まるパーティの混乱は、主たる登場人物（上記エドワード、ラヴィニア、シーリア）の心の混乱の予兆として象徴的である。彼らのそれぞれの心の混沌そして再生の道を、序章としての哲学的、宗教的アプローチを加えながら、精神分析を基盤として以下に論ずる。

II

本論の副題、「哲学的・宗教的アプローチへの序章」についてここで触れておきたい。渡辺学は、S. A. リーヴィ（Stanley A. Leavy）の『精神分析と宗教』の解説の中でフロイト（Sigmund Freud）の基本的宗教観を次のように要約している。「神は存在しない。神は幻想であり、人々は長年、

神なるものに父親や母親のイメージを投影してきた。それは人々の神経症的な態度のなせるわざである。人々がそのような態度から脱却するためには、精神分析を代表とする科学における証明が必要である。」⁽⁹⁾ 又、渡辺は、「フロイトは精神分析が人類のナルシシズムに深刻な影響を与えた」とも前掲上記の著作でのべている。一方、土居健郎はユング (C. G. Jung) と宗教とのかかわりについて「ユングの治療の中では宗教、ひろくいつて人生観と通常称されるものが、ひじょうに重要な地位を占めてくる。もとより治療医は患者に自らの宗教ないし人生観を伝えることはしない。ただ患者のいうところの中でこの線に沿う事柄に患者の注意を促し、患者が自らの見解に達し、人生の意義を再発見するように助けるのである。」⁽¹⁰⁾ 「宗教」に対するアプローチは、その学派によって大きな違いがある。ユングについていえば、彼は著書『人間と象徴 上』のなかでも度々哲学者ニーチェ (F. Nietzsche) にふれている。精神分析学と哲学の接点を、ニーチェにおいて見ることができる。例えばユングは、『人間と象徴 上』の中で「私はこのような興味深い例をニーチェの『ツアラトゥストラはかく語りき』の中に見いだした。ニーチェはその中で、1686年に航海日誌として報告されたことがらを、ほとんど一語一語再生していた。まったくの偶然から、私は、1835年(つまり、ニーチェが本を書いた半世紀ほど前)に発行された、この船乗りの作り話を読んだ。そして『ツアラトゥストラはかく語りき』のなかに同様の筋を見いだしたときに、ニーチェの普段の言葉とは異なった特殊な言葉に驚いてしまった。」⁽¹¹⁾ 50年もたってニーチェが幼児期に読んだ本の内容の記憶が意識化されたものだとユングは説明している。

以上のべたように、精神分析学・哲学・宗教は相互にその領域を超えて、或は領域の中で融合して「人間の心」の解明にかかわる示唆を与える。一言でいえば、「人間の魂をテーマとする」という視点からいえば、精神分析学・哲学・宗教の間には峻別すべき壁はない。

『カクテル パーティ』の分析に当たってはユング理論によるが、ユン

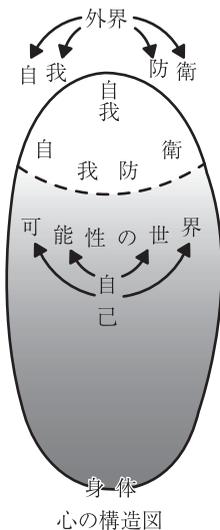
グはすでにのべたように著書においてニーチェへの言及があり、宗教的立場からいえば禅宗の僧道元についても深い理解をもち、坐禅についても彼自身の学問的立場からの分析を行っている。⁽¹²⁾

III

1. 意識・無意識 / 自我・自己

今田準造（先生）は、「サイコアナリティカル英文学論叢」の中で次のようにのべている。「河合氏に依ると「私の知っている私は、ユング心理学では「自我」という。知っている私の底に、未だ不可解な部分がある。それを何処までも追いつめて行くと、そこに「未来の自分」がある。これを意識的な「自我」に対して「自己」という。この無意識の本来の自分に至る一つの道として坐禅がある。」⁽¹³⁾ これはきわめて示唆に富む提言である。

表題の意識・無意識 / 自我・自己についてユングに拠って図示すると下記のようになる。⁽¹⁴⁾ 『カクテル パーティ』の登場人物について、ユ



ングの「心の構造図」に従って分析すると、エドワードは若い独身女性シーリアを愛し、ラヴィニアは若い独身男性ピーターに好意を寄せて体面上は、夫婦として生活している。彼らは「意識の世界」の住人であり、「無意識の自己」に気付いてはいない。心は離れていても夫婦であることに特段の支障もなく、意識の中の自我によって日常生活が営まれている。

しかしこの「自我」はカクテル パーティの場で妻ラヴィーニアの突然の不在（家出）という、表面的な日常生活の平穏を乱す事実遭遇して、夫エドワードの自我は混乱する。彼は言う。

‘Nobody likes to be left with a mystery.’ (*The Cocktail Party* 以下 *C.P.* p.362) ‘I no longer remember what my life is like. I am not quite sure that I could describe her. / If I had to ask the police to search for her.’ (*C.P.* p.364) これに対応する精神科医ライリーの答は、‘You’re suddenly reduced to the status of an object / A living object, but no longer a person.’ (*C.P.* p.362) (既出)である。「無意識の深みに沈んで出口を見つけることもできない状態である。自分自身の無意識領域の自覚とその事実の中での葛藤」しかし心の全体性の把握こそがユングの治療の第一歩といえる。

ニーチェは、「人間は自己のうちに混沌を蔵してはならぬ。しかし、その中より舞う星を産み出しえなくてはならぬ。われあえて言う。一今にしてなんじらはなお混沌を蔵している。」⁽¹⁵⁾ ニーチェにあって、混沌はもとより必然であるが、人間が安住すべき場ではないことを、彼は『ツアラトストラ かく語りき』において一貫して主張する。ニーチェは、生涯闘う哲学者であった。ニーチェの言う「混沌」もまた「無意識」の存在の確認によって認識され得るものである。

宗教の側面からいえば、禅宗は「無意識」を次のように定義する。「無意識というものを端的にいえばこれは明らかに不可思議で、不可解であるから、前科学的というか、非科学的なことになる。しかし、だからといって、我々の意識の限界以外のものであり、我々とは無関係のものだということではない。まったく逆で、実際は我々に最も親しいものなのだ。一中略—そのためには意識の側において特殊の修練が必要となる。そしてこの修練を経て意識が無意識（不識）を意識し得るのである。」⁽¹⁶⁾ ここでも明らかに無意識の意識化が「混沌」からの脱却にとって基本的に必然であり、そのためには、「修練が必須」と説く。この修練とはまさに現在まで確信していた自我意識の虚像に対する認識の深さが求められるし、又自我が崩壊した故に蒙る苦悩・焦燥そして孤独の深淵をくぐりぬけなければ、新しい地平に到達し得ないと説明する。

以上、エドワードのケースについて、「自我の混沌」を精神分析、哲学(ニーチェ) 宗教(禅)の立場から考察を試みた。続いて主たる登場人物、ラヴィニア、シリアについてもふれておきたい。ラヴィニアの場合は一見平穩無事な夫エドワードとの日常の中で自分の中にある不均衡な心の重さに耐え切れずに「家出」という行動に出た。彼女自身、「自我」の中に長年に亘って巢食うように堆積された不満、不平を自分自身で解明できない焦立ち、「無意識の森」に入りこんでしまったといえる。現実の行動としては逆であるが、夫エドワードに呼応するものである。二人とも心の中に違和感を抱えながら辻褃を合わせて暮らして来たことに変りない。一方シリアの場合も、「自我の混沌」の意識化という点ではエドワードやラヴィニアと全く同じであるが、独身の若い彼女がエドワードと恋愛関係にあったという点で「混沌」からの脱出の展開には大きな差が生ずる。つまり、妻の家出という事実直面して、エドワードが、「妻の帰宅」を何よりも望んでいたこと、シリアは「お互いに愛していた」と信じていた相手の突然の裏切りに呆然として、深く傷つき自我は崩壊する。三人三様の自我崩壊の精神状態は、エドワードのセリフに象徴的である。‘There was a door / And I could not open it. I could not touch the handle. / Why could I not walk out of my prison? / What is hell? Hell is oneself, / Hell is alone, the other figures in it / Merely projections. There is nothing to escape from / And nothing to escape to. One is always alone.’ (C. P. p.397) 『荒地』(The Waste Land) では少なくともこの鍵は一回だけ回った。その音が聞こえている。‘I have heard the key / Turn in the door once and turn once only / We think of the key, each in his prison / Thinking of the key, each confirms a prison’ (The Waste Land p.74)

ユングは「意識が絶えずこの無意識に対して自己を構成するその必要性を唱えたのであった。彼にとって、病とはこの意識の一面性であり、それによって無意識からおびやかされる不安状態であり、治療とは再びその両者の軸を気付かせ、それに自己を開くことによって意識をより高次の存

在へと造りかえることである。」⁽¹⁷⁾ といっている。鍵のかかっている部屋 (prison) にいること、ドアがあり鍵の存在を知ること、鍵の回る音を聞いたと実感すること、これらの自覚は従来の自我のより高次の自我の再生の予兆である。

2. 孤独

出口を見出せない混沌とした自我に直面してエドワード、ラヴィニア、そしてシーリアはそれぞれの孤独の極限を経験する。見知らぬ客ライリー (精神科医) はエドワードに言う。

The only thing to do

Is to do nothing. Wait.

(C. P. p.363)

これはエリオットの『四つの四重奏』の

O dark dark dark. They all go into the dark,

The vacant installer spaces, the vacant into the vacant

(*Four Quartets* p. 180)

および

I said to my soul, be still, and wait without hope

For hope would be hope for the wrong thing;

(同上)

と同じ孤独であり、孤独は孤独にじっと耐えるしか出口はない、ということである。ライリーはエドワードとラヴィニアに向かって言う。2人は 'The same isolation' を抱えている、と。(C. P. p.410) そして更に夫妻に 'Go in peace. And work out your salvation with diligence.' (C. P. p.411) と最後に伝える。一方、シーリアはこの深い孤独感の中で 'I just came in desperation' (C. P. p.413) と自分の気持を表現するが、同時に 'I at least have no one to blame but myself.' (C. P. p.413) とも言っている。 'an awareness of solitude' や 'a sense of sin' から逃げるのではなく、正面から

自分に向かい、現実をありのままに受け入れようとする。その上での自我の新しい再生を求めようとする。昨日までの意識の中の自我を否定せざるを得ない現実、厳しい自己分析からの出発である。

ニーチェ (Friedrich Wilhelm Nietzsche) は『ツアラトストラはかく語りき』の「市場の蠅」の中で「孤独」について次のようにのべている。「わが友よ、なんじ孤独の中に竄れ入れよ！われは見る、なんじが権力者たちの喧騒によって聾しい、小人共の螫によって刺されているのを。」又続いて「一切の偉大なるものは市場を去って、名声に背く。古来新しき価値の創造者は、市場と名声をより離れて住んだ。」⁽¹⁸⁾とのべている。ここで「市場」とは一般の人々が無難に（カクテル パーティでいえば、自我の混沌を知らぬが故に一応平穩に）暮らしている社会、蠅はその社会の住人を指す。「孤独」はニーチェにあって「より高い自我」に至るためには、必須の要件であった。ニーチェは既存の権威や道徳にとらわれず、新たな価値を創造しようとする過程の中で、神の存在そのものにも疑念を抱き、「神は死んだ。」という哲理をもとに「超人の理想」という思想を打ち立てた。しかし、これは世の中に受け入れられず、ニーチェ自身の孤独を深め、病とたたかいながら、「ツアラトストラ」という半身ともいえる心の友を創造することで、生を肯定した。『カクテル パーティ』の主人公たちも孤独とは異なった形の孤独ではあったが、その深さの点で、シーリアのそれと通底するものがある、といえるだろう。シーリアは、ニーチェの「遁れよ、わが友。なんじの孤独の中に！われはなんじが毒ある蠅に刺されているのを見る—いざかなたへ、荒々しい強い風の吹くところへ遁れゆけよ！」⁽¹⁹⁾という言葉に象徴される孤独の世界の深みを自ら求めたといえるだろう。

一方、エドワード、ラヴィニアは、**confession** や **emptiness** に心が占められている状態、エリオットを引用すれば、

We are the hollow men

We are the stuffed men

Leaning together

Headpiece filled with straw. Alas! (*The Hollow Men* p.83)

の世界の住人であり、*The Waste Land* でエリオットが言う ‘Unreal City, / Under the brown fog of a winter dawn, / A crowd flowed over London Bridge, so many,’ の大衆の中の孤独である。ロロ・メイの言葉を借りれば、⁽²⁰⁾「孤独の恐ろしさは、自我認識 (awareness of ourselves) を失うのではないか、という不安からでる恐怖である。」又「多くの現代人は、自己の实在感覚をたしかめるためあまりにも他者依存的になってしまったために、他人にたよることなしには、自己の存在の意味が失われてしまうのではないかと案じている程である。」まさにユングの説明する意識の中の自我崩壊への恐怖である。

IV

自己滅却—生と死—

ユングが禅仏教に多大な関心をもっていたことは、鈴木大拙の『禅仏教入門』の独訳に序文をのせたことからわかる。禅仏教では、無意識から意識の中にある自我への働きかけ、そしてより高度な自己形成による新しい意識状態への移行、それにはかなりの緊張、いわば必然的に自己放棄の状態の現出が必要であると考えられる。この状態は、禅僧道元でいえば所謂「身心脱落」の境地にあるといえよう。これこそがエリオットの言う、‘self- surrender’、‘extinction of Personality’ の世界である。道元禅師はその著、『正法眼蔵』の中で次のようにのべている。「諸法の仏法なる時節、すなはち迷語あり、修行あり、生あり死あり、諸仏あり衆生あり。万法ともにわれにあらざる時節、まどひなくきとりなく、諸仏なく衆生なく、生なく滅なし。」⁽²¹⁾つまり、後半は、「すべてのものごとを無我の立場から見るとき、迷いもなく悟りもなく、解脱した人もなく解脱しない人もなく、生

も死もない。」の意である。道元にとっては、絶対的な自己放棄こそが解脱（救い）の道であった。仏道を学ぶことは、解脱の境地を学ぶことであり、それが「坐禅」であった。自らを空にしてひたすらに坐禅する、それが道元のいう「只管打坐」である。

P. S. Sri の次の言葉は示唆に富む。

‘Detachment from self, things and persons seems synonymous with the Christian virtue of humility. It is the only wisdom we can hope to acquire, and it is endless. It means surrendering in His hands, a symbol perfected in death, casting off all pretension to knowledge and possessions, content to be led according to His will.’⁽²²⁾ ここまで考察して来た中で、エリオットの「自己滅却」、ユングの「従来の自我を超えた自我」そして道元の「身心脱落」に人間存在にかかわる大きな共通項を見出すことができる。

「生と死」の問題について、エリオットは彼の数々の詩作品に於いて主たるテーマとして扱っているが、ここでは『カクテル パーティ』でライリーがエドワードに言った言葉を引用する。‘Ah, but we die to each other daily / What we know of other people / Is only our memory of the moments / During which we knew them. And they have changed since then. / To pretend that they and we are the same / Is a useful and convenient social convention / Which must sometimes be broken. We must also remember / That at every meeting we are meeting a stranger.’ (C. P. pp.384-385) エリオットにとって、「時」はすべて「新しい現在」に集約される。従って、このセリフのように ‘we die to each other daily’ である。これは明らかにエドワード、ラヴィニア夫妻にとっての ‘key word’ であり、日常を惰性で（昨日の続きの今日ではなく）生きるのではなく、常に humility をもって努めること、それが混乱した状態で始まったカクテル パーティで終ろうとしていることの意味である。夫妻は自我との葛藤、孤独感の中での苦悩そして ‘self surrender, extinction of personality’ という経路を辿って新しい夫妻として、新しいカクテル

パーティを始めようとしている。一方、シーリアはライリーの提示する2つの道のうち、より神の召命と感じられる道—絶望から生まれる信仰が必要な道—を選んだ。特別志願救護隊員として他のシスターと共に治安も衛生状態も悪いキンカンジャという部落に赴き、志半ばにして暴徒に襲われて死んだ。その死についてライリーは「勝利の死」とのべている。「死」を超えた「生」を選んだ、とエリオットは考える。

19世紀末を生きたニーチェは、繁栄の影にあるニヒリズムの思想を鋭く感じとり、徹底して既存の価値に反旗を翻した。彼が「神の死」を宣言し、「超人の哲学」を確立した所以である。しかし、ニーチェが単なる反動的インモラリストではないことは、彼自身の「自己超克」の主張を見れば明らかである。ニーチェは「強さ」の裏に隠しようのない「弱さ」を、「神の否定」の裏に敬虔な「畏敬」をもっていたのではないか。ニーチェの「生と死」の考え方は次の言葉で説明される。

「すべては行き、すべては還りきたる。存在の車輪は永遠に回転する。すべては死に、すべてはふたたび花咲く。存在の年譜は永遠に経過する。すべては別離し、すべてはふたたび再会する。存在の円環は永遠に自己に忠実である。」⁽²³⁾ ニーチェにとって瞬間—現在は常に「永遠の現在」である。これは、エリオットの「時に対する概念」と強い類似性をもつ。

『カクテル パーティ』は示唆に富む作品であり、登場人物のその後の生き方については、われわれが自分の生を生きる中で、模索し続けていくことになるだろう。エリオットが『四つの四重奏』において、ユングが夢分析において、又道元が説法の中で、それぞれマンダラを描いたように⁽²⁴⁾ ニーチェの思想をユングの視点を加えて分析し、マンダラに昇華させることができるだろうか。エリオット・ユング・道元・ニーチェという偉大な思想家の共通項が確認された時、四者の‘integration’の第一歩ということが出来る。「詩」と「精神分析」と「哲学」と「宗教」と、それらの統合された世界の創出のためには、われわれの不断の努力が不可欠であり、こ

の命題は「永遠の序章」であり続けるのかも知れない。

注

- (1) T. S. Eliot, *Poetry And Drama* (Faber & Faber London, 1950) p.19.
- (2) T. S. Eliot, *The Complete Poems And Plays of T. S. Eliot* (Faber & Faber London, 1969) p.13.
- (3) T. S. Eliot, *op.cit.*, p.362.
- (4) T. S. Eliot, *op.cit.*, p.362.
- (5) T. S. Eliot, *op.cit.*, p.376.
- (6) T. S. Eliot, *op.cit.*, p.378.
- (7) T. S. Eliot, *op.cit.*, p.380.
- (8) T. S. Eliot, *op.cit.*, p.367.
- (9) S. A. リーヴィ 渡辺学訳『精神分析と宗教』（玉川大学出版部、1955）p.200
- (10) 土居健郎『精神分析』（講談社、1988）p.289.
- (11) C.G. ユング 河合隼雄監訳『人間と象徴』上（河出書房新社、1992）p.45.
以降参照
- (12) 湯浅泰雄『ユングと東洋』下（人文書院、1989）p.p.10-11.
- (13) 今田準造「サイコアナリテイカル英文学論叢6号」（サイコアナリテイカル英文学協会、1982）p.2.
- (14) 「自我の図」については河合隼雄 樋口和彦他「ユング心理学 No.134」（至文堂、1978）p.63 及び河合隼雄『カウンセリングの実際問題』（誠信書房、1985）p.62 参照
- (15) F. ニーチェ 竹山道雄訳『ツアラトストラはかく語りき』上（新潮社、2009）p.30.
- (16) 鈴木大拙 E. フロム F. マルティノ 佐藤幸治他訳『禅と精神分析』（東京創元社、1988）p.p.37-38.
- (17) 河合隼雄 樋口和彦他『ユング心理学 No.134』（至文堂、1978）p.10.
- (18) F. ニーチェ 前掲書 p.119.
- (19) F. ニーチェ 前掲書 p.118.
- (20) ロロ・メイ 小野泰博訳『失われし自我を求めて』（誠信書房、1980）p.25.

- (21) 中村宗一 禅文化学院『正法眼蔵』（誠信書房、1968）p.3.
 (22) P. S. Sri T. S. *Eliot, Vedanta and Buddhism* (University of British Columbia Press, 1985) p.109.
 (23) F. ニーチェ 前揚書 p.171.
 (24) 倉橋淑子『サイコアナリティカル英文学論叢』第14号（サイコアナリティカル英文学会、1991）p.9 及び p.15.
 本文に引用した T. S. エリオットの詩、及び詩劇は、*The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot* (Faber & Faber London, 1969) によった。

参考文献

- (1) Calder, Angus. *T. S. Eliot* (The Harvest Press, Brighton Sunnex) 1987.
 (2) Eliot, T. S. *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot* (Faber & Faber London) 1969.
 (3) Eliot, T. S. *Selected Essays* (Faber & Faber) 1969.
 (4) Eliot, T. S. *Poetry and Drama* (Faber & Faber London) 1950.
 (5) Frye, Northrop. *T. S. Eliot* (The University of Chicago Press) 1981.
 (6) Maxwell P. E. S. *The Poetry of T. S. Eliot* (William Clowes and Sons London) 1952.
 (7) Sri P. S. T. S. *Eliot Vedanta and Buddhism* (University of British Columbia Press) 1985.
 (8) Unger, Leonard. *T. S. Eliot* (The University of Minnesota Press) 1970.
 (9) 小津次郎『エリオットの詩劇』（早川書房）1953.
 (10) 深瀬基寛編訳者代表『エリオット全集第2巻』（中央公論社）1981.
 (11) 深瀬基寛編訳者代表『エリオット全集第3巻』（中央公論社）1981.
 (12) 深瀬基寛編訳者代表『エリオット全集第5巻』（中央公論社）1981.
 (13) ブラドブルック. M. C. 高谷 毅訳『T. S. エリオット』（研究社）1956.
 (14) 星野徹『車輪と車軸』（沖積社）1956.
 (15) 土居健郎『精神分析』（講談社）1990.
 (16) ユング C. G. 浜川祥枝訳『人間心理と宗教』（日本教文社）1986.
 (17) リーヴィ S. A. 渡辺学訳『精神分析と宗教』（玉川大学出版部）1955.
 (18) メイ ロロ 小野康博訳『失われし自我を求めて』（誠信書房）1980.
 (19) 湯浅泰雄『ユングと東洋』下（人文書院）1989.
 (20) ユング C. G. 河合隼雄監訳『人間と象徴』上、下（河出書房新社）1992.

- (21) ユング C. G. 高橋義孝訳『無意識の心理』（人文書院）1984.
- (22) 樋口和彦「こころの構造」『現代のエスプリ ユング心理学』に含まれる論文（至文堂）1978.
- (23) 平田武靖「無意識と象徴」『現代思想 ユング』に含まれる論文（青土社）1985.
- (24) 紀野一義『禅』（日本放送協会）1988.
- (25) 禅文化学院編『正法眼蔵』（誠信書房）1988.
- (26) 鈴木大拙『禅と精神分析』（東京創元社）1988.
- (27) 立松和平 五木寛之『親鸞と道元』2010.
- (28) 花山勝友『輪廻と解脱』（講談社）1989.
- (29) 松長有慶編『曼荼羅』（大阪書籍）1988.
- (30) 山田霊林他『禅とキリスト教』（潮文社）1976.
- (31) キェルケゴール 齊藤信治訳『死に至る病』（岩波書店）2010.
- (32) 工藤綏夫『ニーチェ』（清水書院）2003.
- (33) ドゥルーズ・ジル 湯浅博雄訳『ニーチェ』（筑摩書房）2002.
- (34) 氷上英廣『ニーチェの顔』（岩波書店）1979.
- (35) 西尾幹二『ニーチェとの対話』（講談社）1994.
- (36) ニーチェ 竹山道雄訳『ツアラトストラかく語りき』上・下（新潮社）2009.
- (37) ロールズ・ジョン 矢島釣次監訳『正義論』1979.

ヘンリー 8 世造形の意味

—フロイト理論で読む『ブーリン家の姉妹』との比較において—¹

福 島 昇

序 論

1613年、シェイクスピア (William Shakespeare) はリヴァーサイド版によれば、最後の作品であり、最後の歴史劇でもある『ヘンリー 8 世』 (*Henry VIII*) を創作した。他の劇もそうであるが、シェイクスピアのヘンリー 8 世は歴史上のヘンリー 8 世とあまりにも異なっている。歴史上のヘンリーには 6 人の妻 (16 人の妻妾を持ち、男子 26 人、女子 27 人の子をもうけたといわれる) がいるが、『ヘンリー 8 世』には 2 人の妻と 2 人の子供しか登場しない。歴史上のヘンリーはバッキンガム公 (Duke of Buckingham) や王妃アン・ブーリン (Anne Boleyn) や王妃キャサリン・ハワード (Katherine Howard) を始め、7 万人以上もの人々を処刑した暴君であるが、シェイクスピアのヘンリーはそのような残酷な人物ではなく、温厚な一面もみせる国王として描かれている。1534 年、歴史上のヘンリーは「国王至上法」を發布し、自らをイングランド国教会の長に任ずるとともに、ローマ・カトリック教会から離脱し政教分離を果たすが、『ヘンリー 8 世』はこの事実にも言及していない。1522 年、イングランドはフランスとの戦争に突入し、1536 年、アイルランドへの再度の侵入を試み、1541 年、在地貴族の支持を得られないまま、ヘンリーは「アイルランド王」を自称した。しかし、『ヘンリー 8 世』は他の歴史劇と異なり、戦争についてまったく言及していない。これ以外にも、史実にふれていないことがたくさんある。ヘンリーの妾のメアリー・ブーリン (Mary Boleyn)²、王室で一大勢力を誇ったハワード (Howard) 家、国教会の首長としてヘンリーを認めるよう強

要したにもかかわらず、強固にこれに応じなかったジョン・フィッシャー司教 (Saint John Fisher) やトマス・モア (Thomas More) などを断頭台おくりにした件、1517年、心から神を信ずる者は神と直接つながることができる、と贖宥状をめぐるマルティン・ルター (Martin Luther) がカトリック教会を批判した事件 (宗教改革)、ヨーロッパの列強フランス (フランス王フランソワ1世 [Francis I]) とイングランドとの対立関係、バチカン (ローマ法王クレメンス7世 [Clemens VII]) とイングランドとの政治的宗教的対立、1527年、スペイン軍がフランス軍と同盟を結び、ローマ法王の身を拘束した事件 (スペイン軍を指揮したカルロス1世 [Carlos I] (神聖ローマ皇帝としては、カール5世 [Karl V]) がキャサリン・オブ・アラゴン [Catherine of Aragon] の甥で、2人の離婚に反対している)、数え上げたら切りがない。スチュアート (Stuart) 朝の『ヘンリー8世』がテューダー (Tudor) 朝の歴史劇と比べて特異性があるのは、ジョン・フレッチャー (John Fletcher) との共作によるものだという見方があるかもしれないが、本稿はアルフレッド・テニスン (Alfred Tennyson) も指摘するように、フレッチャーの筆は存在するという前提にたって議論する³。フランク・カーモード (Frank Kermode) が主張しているように、『マクベス』 (*Macbeth*, 1606) などと同様、共作が必ずしも不統一をもたらすとは限らないからである⁴。

2001年、フィリッパ・グレゴリー (Philippa Gregory) は『ブーリン家の姉妹』 (*The Other Boleyn Girl*) というセンセーショナルな長編小説を発表した。『ブーリン家の姉妹』は題名が示すように、ブーリン家の姉妹アンとメアリーが主人公であるが、妹のメアリーが語り手という手法を取っている (多くの研究者はメアリーが姉でアンが妹と主張している)。ヘンリーの妾メアリーと妻アンからみたテューダー朝王室についての物語で、言わば、姉妹からみた恋のテューダー王朝絵巻物語 (あるいは恋のクーデターの物語) ともいえる。英米だけで、2008年までに282万部を越すベストセラーとなり、同名で映画化もされ世界中にテューダー朝の大ブーム

を巻き起こした。グレゴリーは歴史小説を得意とする小説家である。そのせいか、『ブーリン家の姉妹』は史実にかなり忠実であり、『ヘンリー 8 世』を理解する上で欠かせない小説である。バッキンガムが処刑される 1521 年春から、アンが処刑され、メアリーが愛する夫ウィリアム・スタッフォード (William Stafford) とその 3 人の子供と一緒に宮廷と決別し、ロッチフォードに戻る 1536 年 5 月までを現存する日記や手紙を元に綿密に復元したドキュメンタリー風の壮大な恋愛小説である。アンのまわりには兄のジョージ・ブーリン (George Boleyn) を含むホモセクシュアルの輪があり、彼女の最後の死産が、魔術を用い倒錯的な性行為 (近親相姦) を行った罪で彼女を断頭台におくる口実をヘンリーに与えたとするリーサ・M・ワーニック (Retha M. Warnicke) の『アン・ブーリンの盛衰』 (*The Rise and Fall of Anne Boleyn*, 1991) の独創的かつ刺激的な説に従っている。

ジークムント・フロイト (Sigmund Freud, 1856-1939) はその著『精神分析入門』の第 18 章「外傷への固着無意識」で、「外傷性神経症はその根底に、外傷を引き起こした災害の瞬間への固着があることを明瞭に示している」(高橋 353-69) と主張しているが、ヘンリーが後継者の王子欲しさに国民に圧倒的な支持のあるキャサリンと離婚し、法王から破門されてまでアンと結婚するのは、(またアンが王子を産みたいがためジョージと近親相姦まで犯すのは) フロイトに由来する (比喩的な意味での) トラウマ (心的外傷)⁵ と関係があるのではないか。

テキストと史実の相違は、ラファエル・ホリンシェッド (Raphael Holinshed) の『年代記』 (*The Chronicles of England*, 1587) を中心に、ジョン・フォックス (John Foxe) の『殉教者列伝』 (*The Acts and Monuments of Martyrs*, 1596) やエドワード・ホール (Edward Halle) の『ランカスター、ヨーク両名家の和合』 (*The Union of the Two Noble...Families of Lancaster and York*, 1550) やジョン・ストウ (John Stow) の『イングランド年代記の概要』 (*Summary of English Chronicles*, 1565) やジョン・スピード (John Speed) の『ブ

リテンの歴史』 (*History of Great Britain*, 1611) などの二次的資料を検討するのが常である。しかし、シェイクスピアは劇的效果を高めるために史実を当然のように変更している。

本稿の目的は5つの裁判⁶、すなわちバッキンガム、キャサリン、枢機卿ウルジー (Cardinal Wolsey)、アン、カンタベリー大司教クランマー (Cranmer, Archbishop of Canterbury) の裁判 (アンの裁判の場は『ヘンリー8世』にはなく、またクランマーの裁判は『ブーリン家の姉妹』にはない) を取り上げ、『ヘンリー8世』と『ブーリン家の姉妹』を中心に比較・検討し、ヘンリー (とアン) の後継者としての王子をほしがる異常なまでの心理状態を精神分析的に究明し、ヘンリー8世造形の意味を明らかにすることである。

本 論

ヘンリー8世造形の意味を明らかにするには『ヘンリー8世』の構造について、その特殊性について解明する必要がある。『ヘンリー8世』が他の史劇と比べ特殊であるのは、その創作年代、作品のジャンル分け、異なる歴史的事実の呈示がすべて真実であるという点などからである。『ヘンリー8世』の副題『すべて真実』 (*All is True*) や次のプロローグの台詞も、『ヘンリー8世』はすべてが真実の劇であると言っている⁷。

THE PROLOGUE

Such as give
Their money out of hope they may believe,
May here find truth too. (*H8* 7-9)⁸

ヘンリー・ウォットン卿 (Sir Henry Wotton) やヘンリー・ブルッテ (Henry Bluett) やジェイ・L・ハリオ (Jay L. Halio) などは『ヘンリー8世』のオ

リジナルタイトルは『すべて真実』であると主張している⁹。さて、『すべて真実』とは一体どういう意味なのか5つの裁判から解明したい。この裁判に『ヘンリー8世』の真実の重層性が呈示されているからである。

まず、最初にバッキンガムの裁判について『ブーリン家の姉妹』と比較しながら検討する。ウルジーはヘンリー8世に次ぐ権力の座を悪用し、政敵バッキンガムを滅ぼすため、バッキンガムの家来の監督官 (Surveyor) に金をつかませ、次のようにヘンリーのご前で証言させる。

SURVEYOR It would infect his speech, that if the King
Should without issue die, he'll carry it so
To make the sceptre his. (*H8* 1.2.133-5)

ヘンリーはキャサリンと結婚し20年たっても王子が生まれないことにあせりと不安を感じているため、バッキンガムを裏切る監督官の台詞を信じてしまう。バッキンガムはウルジーの思わく通り逮捕されロンドン塔におくられる。ヘンリーにはキャサリンとの間の子供としてメアリー・テューダー (Mary Tudor) がいるが、監督官の台詞は、女ではイングランドを統治することはできないといらだっているヘンリーの心理をたくみについている。ヘンリーは監督官に尋ねる。

KING How grounded he his title to the crown
Upon our fail? (*H8* 1.2.144-5)

ヘンリーの台詞に後継者問題に揺れる彼の不安が如実に表れている。R・A・フォークス (R.A.Foakes) は“fail”を「子供を持つことができない、あるいはおそらく死」¹⁰と解釈している。ジョン・マーゲソン (John Margeson) は「世継ぎがなければ」を捉えて、「メアリーの正統性と、そ

れ故に彼の跡を継ぐ彼女の能力に関する懸念がヘンリーを深く悩ませたと主張している¹¹。

バッキンガムは有罪の判決を受け、父親と同じく部下に裏切られた我が身を嘆き、騎士ニコラス・ヴォークス (Sir Nicholas Vaux) に次のように言う。

BUCKINGHAM A most unnatural and faithless service.
 Heaven has an end in all. Yet you that hear me,
 This from a dying man receive as certain:
 Where you are liberal of your loves and counsels,
 Be sure you be not loose;... (H8 2.1.123-7)

バッキンガムは父親と同じく反逆者として断頭台の露と消える。監督官の台詞は真実かもしれないが、死に臨んだバッキンガムが言うように彼が忠誠心を持っていたことも「真実」と思われる。ハリオヤジョン・ドーバー・ウィルソン (John Dover Wilson) が指摘するように¹²、死に臨むと人は真実を語ると信じられていたからである。

しかし他の史劇、例えば『リチャード3世』 (*Richard III*, 1592) では、リチャードは反逆者としてしか描かれておらず、例えば『ヘンリー5世』 (*Henry V*, 1599) では、王位は安定しているようにも思えるが、一兵卒から王の戦争責任を突きつけられたヘンリーは王と一般市民の間にある乗り越えがたい壁を思い知らされる。続く『ヘンリー6世 1部』 (*Henry VI. Part I*, 1592) 『ヘンリー6世 2部』 (*Henry VI. Part II*, 1591) 『ヘンリー6世 3部』 (*Henry VI. Part III*, 1591) も王位はきわめて不安定であり、チューダー朝演劇の特色を成している。

一方、『ブーリン家の姉妹』は有罪の判決をうけたバッキンガムがロンドン塔で処刑される場面から始まる。メアリーはヘンリーがバッキンガム (母方の親戚のおじ) に恩赦を与えていたが、ヘンリーの目的は

廷臣たちの目の前で公爵を処刑し権力を誇示することにある。バッキンガムはヘンリーを次のように批判してしまったからだ。

...the king had no son and heir now, could get no son and heir, and that he would likely die without a son to succeed him to the throne. (*Boleyn 1*)¹³

家臣は口が裂けても言うてはならないことである。

このように、『ブーリン家の姉妹』では対立する二つの呈示がなく、真実の重層性がない。ヘンリーからみたバッキンガム、すなわち反逆者としてのバッキンガムの側面しか描かれていないが、『ヘンリー 8 世』はバッキンガムの弁明も監督官の証言も真実であると描写している。

次にキャサリンの裁判について同様に検討する。裁判はブラックフライヤーズの大広間で行われている。キャサリンはヘンリー、枢機卿カンピーアス (Cardinal Campeius)、ウルジーらの前で次のように身の潔白を主張し、ローマ法王の採決を仰ぎたいと訴える。

KATHERINE In what have I offended you? What cause
 Hath my behavior given to your displeasure,
 That thus you should proceed to put me off
 And take your good grace from me. Heaven witness,
 I have been to you a true and humble wife,
 ...
 Upward of twenty years, and have been blest
 With many children by you. (*H8 2.4.17-35*)

キャサリンはイングランドとヘンリーに尽くし、多くの子供をもうけたといい (6 度妊娠)、2 人の結婚は合法的であると主張する。キャサリンの台

詞は国民の誰もが、ヘンリーでさえもが認める真実であるが、キャサリンはキャンピーアスとウルジーにその主張が無視されると、法廷の場から途中退場する。

しかし、ヘンリーはキャサリンの弁明を聞き入れず、彼女と離婚したい理由を次のように述べる。

KING

I stood not in the smile of heaven, who had
 Commanded nature, that my lady's womb,
 If it conceived a male child by me, should
 Do no more offices of life to't than
 The grave does to th'dead: ...
 Then follows that
 I weightd the danger which my realms stood in
 By this my issue's fail, and that gave to me
 Many a groaning throe. (*H8* 2.4.185-197)

このように、ヘンリーは『聖書』を引き合いに出し兄アーサー・テューダー (Arthur Tudor) の妻と結婚したことが神の怒りを買ひ、王子が産まれなないのだと自己を正当化する。ヨハネ (John) が、“It is not lawful for you to have your brother's wife.” (Mark 6:18) とヘロデ (Herod) に言った一節を見つけたからである。しかし、『聖書』の別の個所には、ユダ (Judah) は長男のエル (Er) が主に殺されると、次男のオナン (Onan) に “Go in to your brother's wife, and perform the duty of a brother-in-law to her, and raise up offspring for your brother.” (Genesis 38:8) と書かれている。ヘンリーは聖書の相矛盾する記述の片方を都合よく利用する。ヘンリーがここまでするのは、キャサリンが流産を繰り返すので、もうキャサリンには王子が産めないという思いがヘンリーを病的に追い詰めたからである。しかし、ヘン

リーの主張もイングランド史というパースペクティブの中で捉えればやむを得ないことかもしれない。なぜならば歴史が教える通り、再婚したいアンは大英帝国の礎を築いたエリザベス1世の母親だからだ。

一方『ブーリン家の姉妹』でも、キャサリンはヘンリーやウルジーらが仕組んだみせかけの裁判であるが、結婚の正統性を堂々と法廷で主張する。

Where have I offended you? I take God and all the world to witness that I have been to you a true, humble and obedient wife. These twenty years and more I have been your true wife, and by me you have had many children though it pleased God to call them out of this world. (*Boleyn* 247)

このように、キャサリンは自分たちの結婚はローマ法王が認可したものであり、なんら恥じるものはないと訴える。しかし、ヘンリーは聞く耳を持たず、結婚は誤りであったと次のように主張する。

I should not have married my brother's wife. Simple as that. And because I married her I have been accursed with her barrenness. God has not given this false marriage his blessing. Every year he has turned his face from me and I should have seen it earlier. The queen is not my wife, she is Arthur's wife. (*Boleyn* 183)

このように、『ヘンリー8世』はキャサリンとヘンリーの対立する台詞をすべて真実と曖昧に表現している。事実の表現の仕方が違っても、それはすべて真実を示すという『ヘンリー8世』の構造が明らかになってくる。しかし、『ブーリン家の姉妹』はヘンリーの利己主義を強調し、キャサリンの言葉にのみ真実を見いだしている。

次にウルジーの裁判について同様に検討したい。キャサリンはヘンリー

と彼女の離婚を企てたウルジーに深い恨みを抱いている。法王が2人の離婚を認可しないのに、ヘンリーとウルジーらが牛耳るみせかけの裁判によって、2人の離婚が正式に決定されたからだ。絶望したキャサリンは、ウルジーの死を知っても、彼女の侍従グリフィス（Griffith）に次のように言いウルジーを批判する。

KATHERINE

He was a man
Of an unbounded stomach, ever ranking
Himself with princes; one that by suggestion
Tied all the kingdom;... (H8 4.2.33-6)

しかし、グリフィスはウルジーを批判せず、彼の「功績」をたたえる。

GRIFFITH

That Christendom shall ever speak his virtue.
His overthrow heaped happiness upon him,
For then, and not till then, he felt himself,
...
Than man could give him, he died fearing God.
(H8 4.2.63-8)

キャサリンはグリフィスの台詞を聞くと心が痛む。グリフィスがウルジーの残した偉大な側面、すなわちカトリックの美德を語るからだ。このように、キャサリンからみたウルジーとグリフィスからみたウルジーの評価はまったく正反対である。どちらが嘘でどちらが真実というわけではない。どちらの主張も事実に基づいていることは、ホリンシェットの『年代記』からも明らかである¹⁴。「真実とは私たちが考えるように事実との一致を必ずしも指さないのであって、事実そのものよりも事実を如何に語るかが

重要である」¹⁵。近松門左衛門の文芸論に「虚実皮膜論」がある¹⁶。芸術は虚と実との境、真実と虚構との微妙な境目に不思議な力がひそむと説いているが、『ヘンリー 8 世』に限らず、シェイクスピアの作品に普遍性と偉大さがあるのは近松の文芸論と相通じるものがあるからだ。キャサリンもグリフィスの台詞を“religious truth” (4.2.74) と言っている。カミーユ・ウェルズ・スライツ (Camille Wells Slight) は言う。“This insistence on truth, I want to argue, refers not simply to the representation of historical characters and events, but to the collision of individual truths.”¹⁷

一方、『ブーリン家の姉妹』では、ウルジーは国庫から金を横領したり、不正な人事を行う反逆者として、ネガティブな人物としてしか描かれていない。あるいは、アンが愛したノーサンバーランド公 (Duke of Northumberland) の子息ヘンリー・パーシィ (Henry Percy) と彼女の結婚を無効にした非情な人物としてしか描かれていない。このように、『ヘンリー 8 世』では、ウルジーに対して相反する 2 つの立場が共に真実として描かれているのに対し、『ブーリン家の姉妹』ではウルジーの負の面だけしか描かれていない。

本来ならば、次にアンの裁判について同様に検討するのであるが、『ヘンリー 8 世』にアンの裁判の場はない。王室のスキャンダルを公にしたくないという遠慮や検閲のせいもあるが、そこにも政治性が強調される 17 世紀の歴史劇の特殊性がある。エリザベス 1 世 (Elizabeth I) はシェイクスピアと同時代人である。偉大な君主エリザベス 1 世の母親アンを非難することはおおいにはばかられたと容易に想像できる。またジェームズ 1 世 (James I, スコットランド王としてはジェームズ 6 世 [James VI]) の長女の名がエリザベス・ステュアート (Elizabeth Stuart) ということも関係しているだろう。アンに深く言及することはチューダー朝の動乱期の恥部に入れることになる。魔女裁判を割愛した最大の理由はヘンリーとアンの関係をイングランド史というパースペクティブの中でとらえたかったからであ

ろう。

一方、『ブーリン家の姉妹』は当時の記録をもとにアンの裁判を克明にあばいているが、その裁判の前にアンとヘンリーの不幸な結婚生活について言及する必要がある。

1533年秋、アンは待望の赤ちゃんを出産するが女の子（エリザベス）であった。アンもヘンリーもショックを受ける¹⁸。ヘンリーは平民の娘を手に入れるためにあれだけ大騒ぎをした結果がこの様だと自嘲する。かつて、多くの人々はヘンリーとキャサリン王妃に敬意を表明したが、今は誰もヘンリーとアンに敬意を払わない。妹のメアリーはヘンリーとアンに対する国民の気持ちを次のように言う。

They could see now that the king was no better than some paltry little mayor of a fat little town, who wanted nothing more than to feather his own nest, and that he was married to a woman who knew desire, ambition and greed and longed for satisfaction. (*Boleyn* 421)

1536年冬、ヘンリーは馬上槍試合で落馬し意識を失う。ヘンリーにもしものことがあればアンの未来は絶望的だ。ヘンリーは一命を取り留めるが、落馬が原因でイングランドの将来に不安を覚える。精神分析的に言えば、跡継ぎの王子がいないヘンリーがトラウマとなる瞬間である。インディペンダントも次のように主張する。

“After the accident he was unconscious for two hours; even five minutes of unconsciousness is considered to be a major trauma today.” Henry may have suffered a brain injury, Dr Worsley says. (*Independent* 18 April 2009)¹⁹

ヘンリーは意識朦朧の中、付き添いのメアリーに “She must give me a son

this time.... I need a boy to hold this country together,...” (*Boleyn* 462) と言うが、ヘンリーが心理的に大きな打撃を受けたのは明らかである。

また落馬の後、メアリーが次のように言うヘンリーとアンの様子にも、2人が後継者問題で心身喪失状態に陥っているのがわかる。

Her face was as white as his. The two of them looked like ghosts, half-dead of their own fear. (*Boleyn* 462)

兄のジョージはヘンリーの落馬の後、アンに “He is in terror of dying before he has made a prince for England.” (*Boleyn* 483) と言うが、ジョージがヘンリーの抑圧された異常な心理状態を読み取っているのは明らかだ。ヘンリーは落馬の後、人格が一変し、彼に敵対する者は片っぴしから処刑するが、その様は暴君そのものである。

BBCの『テューダー王家』(*The Tudors*, 2007-10)のヘンリー8世役リース・メイヤー (Rhys Meyers) も「ヘンリーが今まで経験してきたトラウマは30歳代になると、特に落馬の後雪だるま式に増して行く」²⁰ と言っている。

1536年5月、世紀の魔女裁判が始まる。その一々について詳しく述べる余裕はないが、例えばアンやジョージをはじめアンにかかわった5名、ヘンリー・ノリス (Henry Norris)、ウィリアム・ブレトン (William Brereton)、フランシス・ウェストン (Francis Weston)、トーマス・ワイアット卿 (Sir Thomas Wyatt)、マーク・スミートン (Mark Smeaton) が逮捕される。罪状はアンと関係をもった姦通罪である。アンは魔女として、ジョージはアンとの近親相姦およびフランシス・ウェストンとの男色罪で告発される。全員が有罪で断頭台におくられる。メアリーの夫ウィリアムは彼女に魔女裁判の様子について次のように言う。

Anne is to be charged with seducing the king with sorcery.... Together they are charged with undo-ing the king, making him impotent with spells, perhaps with poison. Together they are accused of being lovers and making the baby which was born a monster. (*Boleyn* 518)²¹

このように、魔女裁判はアンを魔女と断定し、また裁判を陰であやつるヘンリーの精神の異常さをさらけ出す²²。しかし、『ヘンリー 8 世』はアンを批判せず、逆にその美しさと人柄と将来性を絶賛する。3 年後にはアンもまた失脚し、断頭台に送られることを観客は知っているのだが。

最後にクランマーの裁判について同様に検討したい。史実に照らせば、クランマーの裁判はヘンリーではなく、メアリー 1 世(MaryI)が行う。シェイクスピアは演劇的効果をねらって史実のないことを付け加えたり、年代を入れ替えたりする。ここでも、歴史的事象への曖昧な態度がみられるが、それが『ヘンリー 8 世』の特徴でもある。

大法官(Chancellor)とウィンチェスター司教ガードナー(Gardiner)は、アンの両腕であるサー・トマス・ラヴェルとクランマーとトーマス・クロムウェル(Thomas Cromwell)が失脚することを望んでいる。ガードナーがクランマーに“From hence you be committed to the Tower,...” (*H8* 5.2.88) と言うと、クランマーはガードナーに次のように反論する。

CRANMER ...That I shall clear myself,
Lay all the weight ye can upon my patience,
I make as little doubt as you do conscience
In doing daily wrongs. (*H8* 5.2.99-102)

クランマーはクロムウェルとともにヘンリーを支持し、イングランドの宗教改革において重要な役割を果たしている。クランマーはヘンリーの婚姻

無効を認め、ヘンリーがアンと再婚するのを認めるからだ。ヘンリーに忠誠を誓うクランマーの台詞はすべて真実と思われる。

しかし、ガードナーは追及する。

GARDINER My lord, my lord, you are a sectary,
 That's the plain truth; your painted gloss discovers,
 To me that understand you, words and weakness.
 (*H8 5.2.104-6*)

ガードナーはクランマーをはじめ、クロムウェルやアンをルター派の「異端者」として排除したがっているが、カトリックである彼の台詞にも真実がこもっている。このようにクランマーはガードナーと大法官と対立しているが、どちらも立場の違いこそあれ、副題が示すように真実を述べている。

ヘンリーはクランマーにアンとの間に産まれた娘に名前をつけるよう頼む。すると、クランマーはエリザベスと命名し、次のように彼女の将来を予言する。

CRANMER She shall be loved and feared. Her own shall bless her,
 Her foes shake like a field of beaten corn,
 And hang their heads with sorrow....
 God shall be truly known,... (*H8 5.4.30-6*)

シェイクスピアは歴史の暗い面に触れず、エリザベスがイングランドに黄金時代をもたらすと予言する²³。「神の教えは正しく知られ」はカトリックからプロテスタントに大きく舵を切ったイングランドの未来に希望と安心を持たせるためである。ハリオも「神の教えは正しく知られ」を「正し

い宗教(プロテスタンティズム)がはやる」²⁴と主張している。このように、クランマーは立派な聖職者として描かれているが、ヘンリー死後、キャサリンの娘メアリー1世がイングランドとアイルランドの女王になると、カトリックであるメアリー1世はカトリックの復権を掲げプロテスタントのクランマーを処刑する。しかし、史実に曖昧な『ヘンリー8世』はイングランドの真実のためその事実に触れていない。

ヘンリーはクランマーの予言を喜び次のように答える。

KING O lord archbishop,
 Thou hast made me now a man; never before
 This happy child did I get anything. (H8 5.4.63-5)

このように、『ヘンリー8世』はロマンス劇のように、大法官とガードナーとクランマーを和解させ、イングランドが新しく生まれ変わるという希望と期待を抱かせ、幕を閉じる。マージソンが“a man”を「完全な男」²⁵と解釈しているように、ヘンリーの最後の台詞はロマンス劇の『嵐』(*The Tempest*, 1611)のプロスペロー(Prospero)のイメージと重なる。なぜならば、ヘンリーの最後の台詞はロマンス劇のテーマ、すなわち再生、和解、赦しを想起させるからだ。『ヘンリー8世』が16世紀の歴史劇と一線を画する理由はここにもある。フォークスは次のようにヘンリーがプロスペローのような役割を果たしていると言う。

...after he shakes off Wolsey's influence, he becomes, like Prospero, 'a representative of benevolent power acting upon others.'²⁶

このように、『ヘンリー8世』は異なる二つの曖昧な事象をともに真実ととらえ、最後はハッピーエンディングで終わっている。

一方『ブーリン家の姉妹』では、クランマーがエリザベスの未来をたたえたり、イングランドの将来に夢や希望を抱かせたり、ヘンリーがクランマーに感謝したりする場面はない。ヘンリーはクランマーを国教会の確立のために利用することしか考えていないからである。

結 論

「シェイクスピアの活動の前半期はエリザベス1世の時代である。エリザベスが暴力の権化だったことは歴史の教える通りだ。そんな時代背景の中で、歴史劇とはいえ王権を暴力と併存させて描くことは、エリザベスへの隠喩ともみなされかねなかった。

しかし、シェイクスピアは、『ヘンリー8世』を除けばイギリスの王権の歴史を暴力の歴史として創作した。それは王権というものの持つ普遍的な属性である。」²⁷

『ヘンリー8世』は特殊な作品である。歴史劇は王位をめぐる戦争を中心に展開し、王位の不安定さが浮き彫りになるのが常であるが、『ヘンリー8世』だけは王位の座が安定している。チューダ朝史劇では史劇の常として王位は不安定である。チューダー朝史劇が1590年代に創作されたのに対し、スチュアート朝史劇の『ヘンリー8世』がロマンス劇と同じ時期の1600年代に創作されたこととも関係があると思われる。ピーター・L・ラドニツスキイ (Peter L. Rudnytsky)²⁸等は『ヘンリー8世』をロマンス劇として扱っている。すなわち、ロマンス劇のテーマが『ヘンリー8世』に影響を及ぼし、他の歴史劇と異なると主張している。またアレクサンダー・レガット (Alexander Legatt) が言うように、『ヘンリー8世』は他の歴史劇と異なりノスタルジックである²⁹。愛国的ページェントと呼ぶこともできるし、真の歴史劇と呼ぶこともできる。

『ヘンリー8世』はネガティブ（陰）な作品のようにもポジティブ（陽）な作品のようにもどのようにも解釈できる。バッキンガム、キャサリン、

ウルジー、克蘭マーの裁判をみればそのことは明らかである。すなわち、バッキンガムは反逆者とも忠実な家臣ともとれる。キャサリンとの離婚はヘンリーの利己主義のようにも思えるし、アンの娘のエリザベスが克蘭マーの予言通りイングランドを一等国に押し上げ、プロテスタンティズムを安定化させたと解釈すれば、結果として離婚は正しかったとも思える。ウルジーはバッキンガムやキャサリンなどが非難するように、極悪人とも解釈できるが、そのキャサリンが、最後には“Now in his ashes honour” (4.2.75) と言うように善人とも解釈できる。克蘭マーも一部の家臣が言うようにイングランドを毒する疫病のようにも思えるが、ヘンリーが絶大な信頼を寄せるように国教会に欠かせない大司教とも思える。このように、シェイクスピアは登場人物を史実に対して曖昧に描き、作品に普遍性をもたせている。

しかし、『ブーリン家の姉妹』は宮廷の浪費、虚飾、淫乱、スキャンダル、魔女裁判、フロイト理論に照らせば抑圧されたヘンリーの心理描写というイングランドの負の面ばかりが強調されている。メアリーとウィリアムと3人の子供のロッチフォードでのノスタルジックな田園生活とその変わらぬ愛がせめてもの救いになっている。

『ヘンリー8世』は他の史劇との比較からも明らかなように、歴史劇的ロマンス劇、あるいはロマンス劇とさえ名づけてもよい構造になっている。ヘンリーはプロスペローのように劇全体を支配する神のような役割さえ担い、劇を安定させている。そこにヘンリー8世造形の意味がある。

注

- 1 本稿は、サイコアナリティカル英文学会第36回大会（日本大学文理学部 2009年10月3日）で口頭発表した「ヘンリー8世造形の意味——フィリップ・グレゴリー『ブーリン家の姉妹』との比較において」を加筆・修正し

たものである。

- 2 メアリーの子孫にはウインストン・チャーチル、エリザベス王太后、ダイアナ妃、セーラ妃、チャールズ・ダーウィンなど多くの有名人がいる。
- 3 Peter L. Rudnytsky, “*Henry VIII and the Deconstruction of History*,” *Shakespeare Survey* 43 (Cambridge: CUP, 1991), p. 43 参照。
- 4 Rudnytsky, p. 44 参照。
- 5 Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (フロイト、高橋義孝・下坂幸三訳『精神分析入門(上)』東京：新潮社、1977年) 353-369 頁参照。
- 6 河合祥一郎「『ヘンリー 8 世』の王座」日本シェイクスピア協会『シェイクスピアの悲劇』(東京：研究社、1994年) 130-145 頁参照。河合はその卓越した論考で、4つの裁判、特にウルジーとキャサリンの裁判に注目し、シェイクスピアは史実に対し曖昧に描いていると言う。
- 7 *King Henry VIII, the Oxford Shakespeare*, ed. Jay L. Halio (Oxford: OUP, 2000), p.73 参照。Halio は「真実」という台詞をとらえて、*All is True* がオリジナルなタイトルであると言っている。
- 8 引用行数は、*King Henry VIII, the New Cambridge Shakespeare*, ed. John Margeson (Cambridge: CUP, 1990) による。翻訳は、小田島雄志訳『ヘンリー 8 世』(東京：白水Uブックス、1983年) を参照。
- 9 Margeson, p. 64 参照。
- 10 *King Henry VIII, the Arden Shakespeare*, ed. R. A. Foakes (London: Methuen, 1968), p. 33 参照。
- 11 Margeson, p. 82 参照。
- 12 Halio, p. 159 参照。
- 13 引用頁は、Philippa Gregory, *The Other Boleyn Girl* (London: Harper, 2001) による。
- 14 Halio, pp. 179-180 参照。
- 15 河合、132 頁参照。
- 16 武井協三編『江戸人物讀本 近松門左衛門』(東京：ぺりかん社、1991年) 33 頁参照。近松の「虚実皮膜論」は、キーツ (John Keats) の言う “Negative Capability” (シェイクスピア劇の不確かさ、不可解さ、疑惑ある状態) に通じると思える。
- 17 Camille Wells Slight, “The Politics of Conscience in *All Is True* (or *Henry VIII*),”

Shakespeare Survey 43 (Cambridge: CUP, 1991), p. 64 を参照。

- 18 Peggy Phelan, “The Therapeutic Stage/Page: Facts and Fictions about the Dead to Stir the Living,” 28 Sep. 2009 <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.998/9.1.r_smalec.txt> 参照。フィランは、アンも王子が生めないで、ヘンリーがトラウマになったと言う。
- 19 “The jousting accident that turned Henry VIII into a tyrant” *Independent* 18 April 2009.
- 20 Matt Fowler, “Henry VIII Is Back for The Tudors’ Third Season,” 22 Sep. 2009 <<http://tv.ign.com/articles/945/945038p1.html>> 参照。
- 21 Retha M. Warnicke, *The Rise and fall of Anne Boleyn* (Cambridge: CUP, 1989), p.192-3 参照。
- 22 Theresa Smalec, “The Therapeutic Stage/Page: Facts and Fictions about the Dead to Stir the Liv-ing,” 9 Sep. 2009 <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.998/9.1.r_smalec.txt> 参照。テレサはヘンリーの症状を “historical traumas” と言っている。
- 23 Margeson, p. 184 参照。
- 24 Halio, p. 214 参照。
- 25 Margeson, p. 185 参照。
- 26 Rudnytsky, p.45 参照。
- 27 壺齋散人、「シェイクスピアの歴史劇：王権をめぐる闘争」2010年8月28日 <<http://shakespeare.hix05.com/histories1/sp1000.preface.html>> 参照。
- 28 Rudnytsky, p. 44 を参照。
- 29 Alexander Legatt, “*Henry VIII* and the Ideal England,” *Shakespeare Survey* 38 (Cambridge: CUP, 1985), p. 131 参照。

* 本論文は日本学術振興会科学研究費補助金（基盤研究（C））の助成によるものである。

女性の野心的な欲望

——フィクションとしての *The Life of Charlotte Brontë* ——

金丸千雪

(1) はじめに

*The Life of Charlotte Brontë*¹ (以下、*Life* と表記する) は伝記であり、Charlotte Brontë が亡くなってからわずか二年後の 1857 年に出版された。伝記という性質上、事実に忠実に書かれているはずだが、この本が出版されると生前にシャーロット・ブロンテと関わった人々から批判が噴出し、その内容を訂正するようという要求が著者である Elizabeth Gaskell に突きつけられた。関係者の何人かはまだ健在である時点で、伝記が出版されたこともその原因の一つである。その結果、部分的な削除と修正が *Life* の第三版においてなされた。

ここで注目したいのは、作者ギヤスケルは事実の裏付けを取り、慎重にノンフィクションを書くという姿勢を崩す意図はなかったにもかかわらず、*Life* に小説性が含まれている理由である。Linda K. Hughes と Michael Lund は、*Life* においてギヤスケルのブロンテの描き方は、愛すべき友人であり姉妹のような小説家を弁護し救い出すばかりでなく、自己弁護であり自己宣伝となっているとしている (125)。これは伝記に書かれるブロンテと書くギヤスケル、共にヴィクトリア朝期に生きる女性作家特有の欲望と大いに関連する。もともと家父長制社会では妻であり母である存在を家庭の礎にするので、作家という公的な仕事に従事する彼女たちの生き方は一般的に人々から支持されない。女性の自立願望は家庭内での義務の放棄と同等に扱われた時代である。ギヤスケルが危惧したのは、女性の野心的な欲望が表面に出ることだったに違いない。

Life で描かれているシャーロットは忍耐強く、娘として姉として家庭内での義務を従順に果たす。こういった美德は *Life* では入念に描かれているにもかかわらず、世に知られた *Jane Eyre* を創作した功績は、*Life* では二、三行で終わっている。1988 年に出版された Rebecca Fraser による伝記が、一章全体で *Jane Eyre* を扱っているのに比べれば、ギヤスケルの *Jane Eyre* についての言及は不十分と言わざるを得ない。プロンテもギヤスケルも共通して、人一倍強い自立心を持っていたのは確かである。野心的な欲望は当人たちに意識されていなかっただろうが、自立する女性を思考する限りにおいて存在するものである。

本稿では、なぜ伝記 *Life* をギヤスケルは無意識にフィクション化してしまったのかという疑問に、彼女の屈折した欲望を絡めて考察してみよう。ギヤスケルはシャーロットの生涯に起こった出来事を他人事とは思えず、自分の事としてコミットするが、そこに防衛本能と我が身を擁護する欲望が存在することもここで明らかにしたい。

(2) *The Life of Charlotte Brontë* 執筆までの経緯

ノンフィクション作家に課せられた責任を果たすためには、事実の歪曲と隠蔽をしないことが重要だ。それをギヤスケルは十分に承知している。彼女はシャーロットが娘時代に書いた手紙を読み、さらに他者の証言を注意深く選び取り、それらを通してシャーロットの実像を丁寧に浮かび上がらせる努力をする。出来事の日付、場所、意味を正確に記すために、彼女はシャーロットが実際に行った場所、ハワース、ロンドン、コウン、ブリッジ、そして彼女の留学先であったブラッセルズさえも訪問した (Pollard 147)。丹念な資料収集も徹底している。情報の伝達手段が郵便に限定されていた時代であるので、人々が出す手紙の量は現在とは比べものにならない。ギヤスケルは多くの情報を手紙から得ている。彼女はこの執筆のために、およそ四百枚にも及ぶ手紙を読んだと言われている (Further

Letters, 155)。そういった苦労もあり多忙を極めたせい、この作品の執筆中にギヤスケルは体調不良で悩んでいる。情報収集に時間を取られて、いざ原稿を書こうとなると食事をする暇も惜しまなければならなかったからである (Easson 144-145)。原稿を執筆してしまった後になって情報が新たに入ると、元に戻ってまた書き直すという作業の繰り返しは彼女の筆の運びを遅らせている。彼女は次のように述べている。

You ask about my life of Miss Brontë. It is progressing, but very slowly. It is a most difficult undertaking. I have constantly to rewrite parts in consequence of gaining some fresh intelligence, which intelligence ought to have found place at some earlier period than the time I am then writing about. (*Letters*, 407)

とても難しい仕事を引き受けたものだと、彼女は言う。なぜならば、新しい情報を得るたびに、絶えず一部分を書き直さなければならないからだ。それは小説家としてのギヤスケルが、執筆過程で自分の文学的想像力を飛翔させないようにしていることを示している。

こういった書き手側の努力と配慮があつたにもかかわらず、*Life* の細部において主観的な解釈が排除されていない。たとえば、シャーロットの生涯の後半は小説家として進出するが、そこに職業人特有の渴望や嫉妬心は見当たらない。*Jane Eyre* で一躍文学界にデビューしたシャーロットはその成功に続いて、*Shirley* を出版してロンドンに出かける。この旅行は *Life* において、純粹に自己研鑽としてのロンドン見物である。“She saw things rather than persons; and being allowed to have her own choice of sights, she selected the ‘real’ in preference to the decorative side of life” (372-373) という説明の後、ロンドンで見物した建物や具体的な場所が挙げられている。実際のところ、これでは不十分なのである。Fraser の伝記によると、シャー

ロットは出版界の首都ロンドンに行き、出版業界の有力者たちとの交流で作家としての在り方を考え、自分の名前をさらに公に知らしめようとしている。ロンドンで彼女は自分の本の出版を引き受けていた会社の社長 George Smith と交渉したのであり、それをギヤスケルは仕事上知り得ていた。しかし、ギヤスケルにとってシャーロットは職業での成功を切望する野心家の女性ではなく、ブロンテ家で家事に精を出し、父親の世話をする娘であり姉妹たちの面倒を見る姉でなければならなかった。

シャーロットが経済的な自立を果せないで苦しんでいた時でさえも、*Life* は個人的な欲望を抑える素直さと柔和さを持つ娘として彼女を登場させている。シャーロットは時の桂冠詩人 Southy に、自分の書いた原稿を読んでもらい何かの糸口を見つけようとして手紙を書き送る。文学界の重鎮であるサウジイは親切にも、見知らぬシャーロットに返事を出して懇切に説いている。端的に言うと、彼の忠告は、「婦人は文学という危険な職業を選ぶべきではない」に尽きる。それをシャーロットは有り難く受け止め、一時期、素直に文学への道を断念する。この出来事は *Life* では、老いた高名な文学者の親切心と、それに感銘した若い謙虚な女性との美しい心の交流となっている。つまり、ギヤスケルが言わんとするのは、シャーロットにとって文学はあくまでも自活の手段であり、社会的な承認を勝ち得たいといった野心的な欲望とは無関係だということである。別の見方をしてみよう。Spark が描くシャーロットは世に出たいと願い、自分が創作した詩を「文学批評ではなくて是認してもらいたくて」(45) サウジイに送る。Spark によると、サウジイからどんなに快活で礼儀正しい忠告をもらおうと、活字にしようという返事でなければシャーロットは満足しなかったのだ。実際、シャーロットは野心的な欲望からサウジイと接触したのだが、うまくいかなかった。苦渋とディレンマに満ちて、彼女はサウジイにその場限りの言い訳の手紙を出したと言える。

シャーロットの複雑で矛盾に満ちた人間性は隠されたままで、平坦な人

物像とならざるを得ない理由の一つとして、*Life* は彼女の遺族からの依頼で執筆されたという経緯がある。38歳の若さでシャーロットがこの世を去ると、様々な雑誌記事において彼女に関する虚報が流布する。シャーロットの遺族たちはそれらに憤慨し、心を傷つけられていた。『ジェイン・エア』のヒロインが持つ野心的な性格は作者の分身として重なり合い、過激なイメージが現実の作者に適用されたのだ。父親の Patrick は娘の名誉回復を望み、そのためには偏見や誤解で歪められない真の姿を描き出した伝記が出版される必要があると考えた。その時、パトリックは生前に娘と交友があった小説家ギヤスケル夫人を執筆者に決めた。

ここで指摘しておきたいのは、この仕事はギヤスケルが喜んで引き受ける種類のものではないことだ。この伝記を仕上げるには、イギリス国内各地ばかりでなく、シャーロットの留学先であったベルギーまで出かけて取材をしなければならない。それにかかる旅費や礼金は依頼主の負担であるという約束は交わされていない。依頼主は「本の販売でどんなに儲けようと、当然それはあなたのものです。」と、事前に引受人のギヤスケルに通知している (Sanders 85-86)。要するに、著者に対して依頼主からの謝金は一切払われない。売上に従った出版社からの支払い金しか入らないとすれば、ノン・フィクションという手間のかかる分野よりも、ギヤスケルが得意とするフィクションを手がけるほうが得策であり安全である。*Life* を執筆する時点で、すでに彼女は文壇で職業作家という地位を確保して、当時の流行作家 Dickens 自らが編集長となって発行した雑誌『日常の言葉』に、彼女の小説は次々と掲載されている。つまり、彼女には自由に自分の仕事を選べる余裕があり、伝記という未知な分野にあえて踏み込む理由は特にない。これらの困難を承知して、ギヤスケルが執筆に向かったという理由として、美しい女性同士の友情を挙げるのは無理がある。二人は交際していたと言っても、その期間は 1850 年から 55 年までの 4 年 7 カ月に過ぎず、対面したのは合計すると 20 日間程度である。二人の間柄は本当に

深く理解し合えていたのかは疑問だが、確実に言えることがある。それは、ギヤスケルは私生活におけるブロンテを評価していたことだ。

これを示すのが、シャーロットの死を聞いた時に、出版社業界の George Smith に出されたギヤスケルの手紙である。

I cannot tell you how I honoured & loved her. I did not know of her illness, or I would have gone straight to her. It seems to me that her death was as sad as her life. Sometimes, it may be years hence – but if I live long enough, and no one is living whom such a publication would hurt, I will publish what I know of her, and make the World (if I am but strong enough in expression,) honour the woman as much as they have admired the writer. (*Letters*, 345)

ここで分かるのは、依頼が来る前にすでにギヤスケルはシャーロットについて「書く」意志を固めていたことである。「いつの日か何年か先に、私が長生きをして、このような出版で傷つけられる人々が生きていなくなったら、私は彼女について私が知っていることを書いて出版するだろう。」とギヤスケルは表明する。「書いて出版したい」と言う時、ギヤスケルには書くべき内容ばかりでなく書く目的を定めている。明らかに、その狙いはシャーロットにつきまとう偏見や対立の要素を解消して、読者が咀嚼しやすい女性像を提供するところにある。荒々しい知的なフェミニストという押し付けられたアイデンティティを崩し、家庭の義務を果たす女性へと持っていくのは容易ではない。

実際に、ブロンテ姉妹の作品に対する同時代の批評家たちの反応は直接的にしろ、間接的にしろ、ジェンダーの問題と文学との関わりについての提起が多い。それを Sturrock は「批評家たちは “strength”, “power”, “vigor”, “coarseness” という用語を反復した」(118) と述べている。なか

でも、シャーロット・ブロンテについては粗野で、世間的に認められない行為を断行する革新性といった特徴が形成された。家事仕事の得手不得手は女性の人柄や気質を知る手がかりとなるというのが、ヴィクトリア朝の人々の一般的な考えである。学問に精を出す女性は聖域である家庭を軽視し、家族を不幸にする身勝手さがあると思われていた。19世紀半ばの中産階級の女性たちが置かれた状況を知るために、1850年代を代表する出版人の一人であるビートン (Samuel Beeton, 1831-77) が編集し発行した『婦人生活画報』 (*The Englishwoman's Domestic Magazine*) を見てみよう。女性の幸福を紡ぎだしていく礎は「家庭」にほかならないことが強調されて、“Like the olive-tree, said to fertilize the surrounding soil, woman sweetly serves to cheer and adorn life.” (174) と言う。女性は甘美なオリーブの木のように、優しく男性に仕えるべきだという主張は、あくまでも女性は男性の補完物だというジェンダー規範である。換言すれば、女性が職業と関連した所得や地位や社会的資格を求めて男性と競争すること自体、社会常識から逸脱している。サウジィが「文学は女性向きの仕事ではない」とシャーロットに忠告し、彼女がそれに一時期は従ったというのは、性に基づく隔離という社会的な支配の戦略に、彼女が回収されたともいえるのである。この家父長制社会において、日常の言動が強気である『ジェイン・エア』のヒロインは、良い意味でも悪い意味でも国民的な注目を浴びた。フィクションにおけるヒロインとそれを創作した作者を同一だと錯覚する人々によって、作者は受け入れがたい異常な女性として孤立させられる。そして、最悪にもシャーロットに関する誤った憶測は、彼女の死によって訂正される可能性がなくなった。彼女は永遠の嘘と秘密と沈黙の世界に沈められたのである。美德の化身である「家庭の守護天使」を仰ぐ中産階級の読者たちと、威嚇的なイメージを持つ謎の作者との溝は深まったままで交われない。この疎隔の関係を放置せずに、世間とシャーロットとの絆を回復させたいと願い、遺族は彼女の伝記を真剣に求めたのだ。こういう経過を踏まえて、

ギヤスケルは現実と自分自身の欲望にどう折り合いをつけて、描こうとする対象に迫っていったのかを次の章で述べよう。

(3) ギヤスケルの自己同一化

執筆依頼を受けて以来、ギヤスケルは対象者であるシャーロットに対しての理解をさらに深める。それは同時に、対象への求心力を高めていくことになる。なぜならば、ギヤスケルは自分という存在を、無意識にシャーロット・ブロンテという女性であり、作家である人物に投影する。本論でこれから述べる二つの点において、ギヤスケルはとりわけシャーロット・ブロンテに共感している。彼女は *Life* を書き進むにつれて対象者に共鳴していったというほうが正確かもしれない。この二つの点について以下、詳細に説明しよう。

第一に、長女シャーロットの壮絶で、しかも短い一生は、悲劇的な要素が多く含むブロンテ家のストーリーと絡み合ってるまるで小説のようであり、我々の興味をかき立てるには充分である。早くに母親を亡くしたシャーロットは病弱であり、相次ぐ姉妹の病死に遭遇する。苦悩の日々を経て、ようやく彼女は作家として世に出る。続いて、結婚による幸福を手にいれたかのように思えた矢先、彼女は 38 才でその生涯を閉じる。本論 2 章で紹介した手紙に見出せる “It seems to me that her death was as sad as her life.” が示すように、ギヤスケルはシャーロットの生涯を悲劇的に捉えた。とりわけ、ギヤスケルとブロンテ姉妹の共通点は、まだ赤ん坊である時期に母親が亡くなっている部分である。見た記憶のない母親への憧憬の念、そして、それと混じり合った喪失感と孤独感をギヤスケルは容易に想像できるはずである。心理的な影響を受けたギヤスケルであるからこそ、ブロンテ姉妹を強烈に自己に取り込めたのだ。つまり、ブロンテ家の私生活において、ギヤスケルの心情は彼らのそれと密接に繋がりをえた。文学者としての成功という公的な側面からみると、ブロンテ姉妹は勝利者になるのだが、

そこにギヤスケルの関心はなかった。家庭内の不幸の連続で、不完全なまま終わった彼女の生涯が見事であり、そこに美的な解決をギヤスケルは与えようとする。*Life*においてなされているのは、シャーロットの混沌とした経験に言葉を用いて時間的秩序を与え、空間的に限定し、原因と結果を特定し、意味と形をもたせることである。ハウースの牧師館の子供たちは病気で苦しみ、沈んだ短い生涯をやがて終えていく。5才の時に母親を失って以来、シャーロットは次々と喪失の悲しみを味わう。8才になって二人の姉と一緒に教育を受けた寄宿学校当局の怠慢さからくる劣悪な環境が原因で、姉たちは肺病におかされ死に至る。

31才になった年から翌年にかけては、憂いと嘆き、そして激しい絶望感にシャーロットはたびたび襲われている。長男として家族の期待をかけられていた弟ブランヴェルが、酒と阿片の常用で一家を悲嘆のどん底に陥れ、まもなく彼は衰弱し錯乱の末に死を迎える。その直後に妹のエミリーの結核が悪化して、医者診断も彼女は拒否して30才で亡くなる。その悲しみが癒えないうちに、妹のアンも結核で苦しみ、29才でこの世を去る。シャーロットは幼少の頃から母親がいない家庭で主婦としての責任を負い、自らも体調不良に耐えながら、相次いで愛する姉妹たちを失っていく。幻滅、袋小路に直面するたびに、彼女に襲うのは経済的に自立できない未婚女性の苛立ちと閉塞感である。時として、彼女の繊弱な肉体は彼女に心身の均衡を保ち、その精神機能を充分に発揮させるのを許さない。*Life*では、肉体と心理的な抑圧との関係が次のように説明される。

“Painful impressions sink deep into the hearts of delicate and sickly children. What the healthy suffer from but momentarily, and remember long – perhaps with no resentment, but simply as a piece of suffering that has been stamped into their very life.” (107)

「人生の盛り」を過ぎようとしている現在という時間と、「何もしていない」という自責の念が、若き日のシャーロットを打ちのめす。彼女の自立願望は挫折するばかりであり、そのたびに彼女の内面には度々憂鬱と大きな不安の暗流が起きる。何の自立もできずに独身のまま老いて行くのが、いかに恐ろしい人生の選択であるかという心配は彼女を精神的疲弊状態にしていく。姉妹で助け合った、寒村の牧師館での日々への郷愁を、彼女は Nell への手紙で次のように表している。 *Life* において示される彼女の手紙である。

Sometimes when I wake in the morning, and know that Solitude, Remembrance, and Longing are to be almost my sole companions all day through—that at night I shall go to bed with them, that they will long keep me sleepless—that next morning I shall wake to them again, —sometimes, Nell, I have a heavy heart of it. (377)

Solitude, Remembrance, Longing という抽象語によって、シャーロットの心理的な負担は明らかになっている。それらの語句を彼女は擬人化するほど、現実の重みが彼女を圧倒していたのが分かる。体験、すなわちリアリティは言語から構築されるが、姉妹との離別と仕事に就く機会が与えられないことに起因する絶望は、言語のみでは十分に意味を伝えられない。ギヤスケルは豊かな感性の持ち主ゆえに “a heavy heart of it” に圧倒されるヒロインを、世間の同情を集める客体として *Life* で取り扱っている。

第二番目に、ギヤスケルは女性作家としての仲間意識を強めているが、その理由として、文学者としての主体を確立する際に直面する不安定さと疎外感が挙げられる。仕事面での性別隔離が徹底している状況下で、職業作家として自立を試みると外部に敵を持つ可能性が非常に高くなる。シャーロットは実名を隠し、男とも女とも分からないペンネームで『ジェ

イン・エア』を世に問うた。それ以降、彼女は本格的に文壇に登場する。この時点での *Life* の説明は、「それからシャーロット・ブロンテの存在は二つの平行する思潮に分裂するようになる。」であり、そこではシャーロットに課せられた二つの苦闘、すなわち作品を創作する力と家庭内の義務を遂行する努力を指摘する。

Henceforward Charlotte Brontë's existence becomes divided into two parallel currents – her life as Currer Bell, the author, her life Charlotte Brontë, the woman. There were separate duties belonging to each character – not opposing each other, not impossible, but difficult to be reconciled. When a man becomes an author, it is probably merely a change of employment to him. (334)

上記からも読み取れるように、女性が作家になるのは男性の場合と異なると、ギヤスケルが明確に主張する。女性が表現活動に従事する場合、心理的な葛藤を経験するのを避けられて通れない。なぜならば、論理や知性を男性性と結ぶ発想は、古代ギリシア以来のジェンダー・イデオロギーの根幹を支えてきた。Nadya Aisenberg の説明を借りると、これまで女性は実質上、書き言葉には近づけなかった。公的な職業に就くために男性に用意された教育は、女性には無縁であったので、彼女たちと言葉の関係は口誦で日常語であり記録はされない種類のものでしかなかった(105)。ブロンテもギヤスケルも私的領域の家庭に留まる範囲では、主体性を奪われている。一方において、彼女たちは公的な場においては、自己を表現し発表する自律性を堂々と行使する。女性が優秀な男性文学者の真似ごとではなく、自分自身から生まれた言葉で語る姿勢があって初めて、自己発見があり真の文化創造へと近づいていける。女性が有する独創性は二人が共有できる、社会的自我の根幹といえる重要なアイデンティティであるが、それは必ずしも

社会から容認されない。というのも、周囲の承認に頼るように条件づけられてきた女性たちの多くは、男性と同じ条件で独立した収入や評判を就業して得ようとは計画しないし、またそういった欲望も抱かない。受動的な女性は男性の監督と保護を必要とするという考えは18世紀以来、多くのconduct bookの中に披露されてきた考え方で、それは19世紀を通じてさらに定着している。中産階級以上の女性たちが、金銭目当ての仕事に就きたいという野心的な欲望を抱いていたとしても、それはすぐに彼女たちの意識の外に追い出される。Elliotによれば、夫の福祉に貢献する妻というカテゴリーから、排除された独身女性の生き方を考えると慈善事業が好ましいとされた。女性の慈善事業は、女性に課せられた理想的な家庭での仕事の自然な延長であるからだ。つまり、貧民を教育したり、訪問する女性の慈善は、階級間の摩擦を和らげ、社会的な調和を育むと思われた。しかしながら、一方で、慈善事業は野心的な女性がとびつきやすい自立した労働だったので、期待される幸福な家庭を破壊するものという考えがあった(Elliot 4)。

暴力的残虐性としての「男性性」を知の働きとして規定すれば、女性の純潔、道徳的優越、家庭に関わる美德を強調する公の言説を否定するような女性の著者は異常な扱いを受ける。主体性を発揮する女性作家は上品な振る舞いの奥に囲い込まれて、世間から隔離する力で抑圧されても驚くことでない。ここでギヤスケルに付着した情動とは、性的な階層システムの下位に突き落とされる不安と恐怖心であったと推測できる。この恐怖の内容を探るためには周囲の事情をさらに知る必要があり、ここでフロイトの精神分析を参考としたい。フロイトは人間の性的欲望の次元に導入される規則が、実は文化そのものの根幹をなし、それを成り立たせるものであるということを明らかにしているからだ。彼は人間的現実である意味での性本能、ここでは男性の性的放縦について、次のように説明している。疎外された女性が転落すれば、恥辱感が一層強められるプロセスが容易に想像

できる。

He is assured of complete sexual pleasure only when he can devote himself unreservedly to obtaining satisfaction, which with his well-brought-up wife, for instance, he does not dare to do. This is the source of his need for a debased sexual object, a woman who is ethically inferior, to whom he need attribute no aesthetic scruples, who does not know him in his other social relations and cannot judge him in them. It is to such a woman that he prefers to devote his sexual potency, even when the whole of his affection belongs to a woman of a higher kind. It is impossible, too, that the tendency so often observed in men of the highest classes of society to choose a woman of a lower class as a permanent mistress or even as a wife is nothing but a consequence of their need for a debased sexual object, to whom, psychologically, the possibility of complete satisfaction is linked. (185)

「男性が欲するのは、卑猥な性愛対象、つまり倫理的に劣等で審美的考慮払う必要もなければ、それ以外の生活面では自分を知りもしなければ評価することもできないような女性だ」と、フロイトは述べている。新しい産業時代の到来に伴う社会混乱の形で現れた「低級な女」(a woman of a lower class)は、社会の道德体系に対する侮辱として大衆の意識に刷り込まれていく。「男性の性欲は好んでこのような低級な女に捧げられる」という言及の背後に巧妙に隠されているのは、女性が低級に留まると卑しい性愛対象者に仕立て上げようとする人間心理の深層である。ギヤスケルには経済的な困窮に陥って転落するよりも、別の罠に陥る危険性がある。女性職業人が割り当てられた補助的な地位を拒否する時に襲いかかる心理的抑圧について、さらに説明したい。

男性は公的な関係の力を行使することによって、性的に女性と親密な関係になるときでさえも、お互いの関係を男性に好都合のように統制し続けられる。裏を返せば、女性は自分の魅力を男性操縦のために利用することを学び、慎重に計算して行動する。男性の視線を浴びる客体、すなわち男性を優位な位置に譲る女性であれば、人間存在の痛いところに触れられないために、怒りや恐怖は生じない。その反対に、女性が男性と競って自らの主体性を保持し、野心的欲望を捨て去らないとすれば、彼女は正体の見えない不安を抱くことになる。その場合、どのような心理的な負担が女性に与えられるだろうか。とりわけ、労働者階級ではなく中産階級に属する立派な家庭婦人が粗野な下層階級のように扱われることは、没落者でありそこから二度とはい上げられないという含みが入ってくる。制度化された政治的、文化的イデオロギーに寄り添って、家庭内に留まっていた女性は、なお一層に底知れない不安や恐怖を感じる。ギヤスケルの自己保存のセンスは、匿名で小説を書き世に出て、その後は自らをギヤスケル夫人と名乗り続けるところに表われている。家庭という安全地帯で保護された彼女が決してそこから乖離しないのは、世間の威信や権力との直接的な対決を避けるためである。その傾向が*Life*において、シャーロットを「家庭的な女性」というカテゴリーに引きいれている。それを示す例がある。

先に述べたように、*Life* において『ジェイン・エア』を著作したシャーロットの功績はほとんど注目されていない。確かに、ギヤスケルはその本を読んでいたが、内容をどう評価したかは曖昧である。彼女は次のような手紙を残している。『ジェイン・エア』は並々ならぬ本だとは認めた上で、「私はこの作品が好きか嫌いかわからない」と言う (*Further Letters*, 57)。この時、ギヤスケルは初めて手掛けた本格的な小説『メアリー・バートン』が出版される話がうまくまとまって、今後の執筆活動に備え意欲的になっている。当時の話題作である『ジェイン・エア』に対して、プロ作家を目指す者ならば、それなりの感想や意見を持っていてもおかしくはな

い。だが、彼女はそれを明らかにしていない。ユニテリアン派のキリスト信仰を持つギヤスケルの価値観は、国教会派のブロンテ家とは相いれない部分があり、それについては沈黙するという自己防衛策を取ったのではないだろうか。

おそらく、ギヤスケルはヒロインのジェインが成長する過程で発揮される主体性に心理的な違和感を覚えているはずだ。そのせいか、ジェインの怒りという負の感情を、*Life* では説明している。ジェインの反抗心や攻撃性は、学校当局側の怠慢で二人の姉を失った時に受けたシャーロットの心の深い傷、生涯通して持ち続けたトラウマと切り離せないのだと、*Life* を読んで初めて我々は理解できる。

現実の社会に適応しがたいシャーロットの欠点を知るギヤスケルは、彼女が38才で国教会副牧師 Nicholls 氏との結婚に踏み切ったことに最大の喜びの表現をする。「家庭崇拜」に到達する私的領域内、すなわち平和な家庭という慰安の場を彼女が手に入れて、彼女の内にある焦燥感と悲痛は消えていく過程が提示されている。それゆえに、*Life* の解説で最も生彩を放っているのは、シャーロットが作家として世に出た時ではなく、彼女が結婚によって穏やかな性格の持ち主へと変わった時である。次のような語り、“We thought of the slight astringencies of her character, and they would turn to full ripe sweetness in that calm sunshine of domestic peace” (519) によっても示されているように、シャーロットは甘美な優しさがある平和な家庭に組み込まれる。それは、夫なしで生きて自分の才能を生かした活躍をするという野心的な欲望が消えたことを意味する。確かに、野心的な欲望は道徳律による抑制がなければ破壊的な力となって発現する。だが、利他的な愛という形になる場合は、社会を矯正する建設的な力になるはずだと考えるギヤスケルの孤独もまたそこに横たわっている。

(4) おわりに

産業発展の時代は、競争と確信と流動の時代である。すでに精神の自由放任主義は時代遅れとなっており、結束し一体化した国家に向かって、全体の利益のために働く厳格な規制力が人々に託されている。男性たちは商業の競争世界や植民地で富を追求するので、その慰安の場として愛情深い妻が仕切る甘美な家庭が必要だ。ギヤスケルもブロンテも共通して、ヴィクトリア朝文化が規定する社会規範を学習し、「女として」の自我形成を行ったということを忘れてはならない。そこから導かれる彼女たちの深層心理と言え、金銭的な闘争から撤退し保護されたいという欲望であり、温厚な序列意識である。一方において、主体的な自己選択の意思が反映される「書く」行為によって競争し、公的世界への躍進に野心を燃やす。この屈折した野心的な欲望は、論理的には支離滅裂である。

だからこそ、*Life* の結末となるシャーロットがこの世から去った叙述において、非言語的な部分が意味を補う。シャーロットの死を心底悲しみ、悼む人々のなかで焦点が当てられているのは、身分の低い女たちである。公式の会葬者の列からは除外された卑しい身分の女たちは、シャーロットを姉のように慕っていたという真実が明るみにされる。この二人のうちの一人は、結婚に責任を持たない男性から弱みにつけ込まれて誘惑され、捨てられた女性である。もう一人の女は盲目である。労働者階級出身の娘たちの多くは、家事使用人か、女工か、お針子となり家計を助ける。なかでも、暗い火の気のない部屋で一晩中、洋服を縫うお針子は、目の酷使と栄養不足と過労で視力を失うこともめずらしくはない。女性をか弱い、繊細な、飾り立てる者として典型化しておきながら、同時におびたしい数の女性を、炭坑業から売春にいたるまで骨が折れ品位を落す仕事に従事させ、実際にそれに依存していた。この実体を伴う「現実」の社会がギヤスケルの意識の射程に入っている。最後になって、底辺に位置する沈黙の女性たちの登場が「家庭の天使」を是認するメッセージを消し去ってしまう。公

的な場面から完全に分離させられている女性たちは、まったく声を上げていない。しかし、*Life* で描かれる女性たちの日常生活が、生涯で雄弁をふるうことのない人間たちの思いを見事に代弁する。

そもそも語る行為とは、聞く相手に是認してもらうことを目的とする。女性職業人特有の野心的な欲望を当時の人々から察知されると、ギヤスケルもブロンテも世間から受容されない。そこで、ギヤスケルが選んだ方法は、伝達内容をイメージにより変形する。つまり、シャーロットが家父長制度の規範から自由になり、自立への野心的な欲望を文学上で表現したとしても、それはあくまでも想像上でのことであり、実際は家庭内義務を忠実に果たし秩序を守った女性だったと、ギヤスケルは世にアピールした。こうして、すでに著述業を確立していたギヤスケルは言語をさらに現実的な力として、ノンフィクションの *Life* をフィクション化してしまったのである。

注

本稿は第36回サイコアナリティカル英文学会（2009年10月3日、於日本大学）における口頭発表「女性の野心的な欲望：フィクションとしての *The Life of Charlotte Brontë*」を加筆修正したものである。

- 1 作品からの引用文は、初版を収録してある。Alan Shelston, ed., *The Life of Charlotte Brontë* (Harmondsworth : Penguin Books Ltd, 1975) に基づく。訳文はすべて拙訳。なお、中岡洋訳 ブロンテ全集『シャーロット・ブロンテの生涯』（みすず書房、1995年）を参照した。第三版は、The World's Classics 版と、和知誠之助訳『シャーロット・ブロンテの生涯』（山口書店、1980年）を参考にした。

引用文献

- Aisenberg, Nadya. *Ordinary Heroines: Transforming the Male Myth*. New York: Continuum, 1994.
- Beeton, Samuel. *The Englishwoman's Domestic Magazine. The Reprint of the Mid-Victorian Ladies Journal. 1852-56*, Osaka: Eureka Press, 2005. Preface.
- Brody, Miriam. *Manly Writing: Gender, Rhetoric, and the Rise of Composition*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, 1993.
- Chapple J. A. V. and A. Pollard, eds. *The Letters of Mrs. Gaskell*. Manchester : Manchester UP. 1966. 以下、同書からの引用は Letters と記す。
- Chapple J. A. V. and Alan Shelston, eds. *Further Letters of Mrs. Gaskell*. Manchester : Manchester UP. 2003. 以下、同書からの引用は *Further Letters* と記す。
- Easson, Angus. *Elizabeth Gaskell*. London: Routledge, 1979.
- Elliot, Dorice Williams. *The Angel out of the House: Philanthropy and Gender in Nineteenth-Century England*. Charlottesville and London: UP of Virginia, 2002.
- Fraser, Rebecca. *Charlotte Brontë*. London: Methuen, 1988.
- Freud, Sigmund “Introductory Lectures on Psycho-Analysis.” *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. (Part I II III) vol. XI. The Hogarth Press, 1953. (ジグムント・フロイト『精神分析入門』上下、井村恒郎 ほか訳、日本教文社、1999年)
- Gezari, Janet. *Charlotte Brontë and Defensive Conduct: The Author and the Body at Risk*. Philadelphia: University of Philadelphia, 1992.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979.
- Hirsch, Marianne. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1989.
- Hopkins, A. B. *Elizabeth Gaskell: Her Life and Work*. New York: Octagon Books, 1971.
- Hughes, Linda K. and Michael Lund. *Victorian Publishing and Mrs. Gaskell's Work*. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1999.
- Moss, David J. and Hosgood, Chris. “The Financial and Trade Press.” *Victorian Periodicals and Victorian Society*. Toronto : Scholar Press, 1994.
- Pollard, Arthur. *Mrs. Gaskell: Novelist and Biographer*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1965.

- Poovey, Mary. *Uneven Developments: The Ideological Works of Gender in Mid-Victorian England*. Chicago: The Univ. of Chicago, 1988.
- Sanders, Gerald de Witt. *Elizabeth Gaskell*. 1929; New York: Russell and Russell, rpt. 1971.
- Spark, Muriel. and Stanford, Derek. *Emily Brontë: her life and work*. London: PeterOwen Ltd, 1953.
- Sturrock, June. "Literary women of the 1850s and Charlotte Mary Yonge's Dynevor Terrace" *Victorian Women Writers and the Woman Question*. (ed.) Nicola Diane Thompson. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- Wilks, Brian. *Charlotte in Love: The Courtship and Marriage of Charlotte Brontë*. London: Michael O' Mara Books, 1998.

Othello における handkerchief の network 性に関する一考察

上 滝 圭 介

William Shakespeare (1564-1616) の *Othello* は 1601 年から 1604 年にかけて初演され、1622 年の Q1 出版後、翌 1623 年出版の F1 に収録された。副題に the Moor of Venice とあるように、Venice 公国に仕える Moor 人の将軍 Othello を主人公に据えた物語で、主だったプロットは Giraldi Cinthio (1504-73) の *Hecatommithi* (1565) に取材している。本論では、小道具である handkerchief の役割に注目し、最初に *Hecatommithi* における handkerchief の設定を Shakespeare がどのように翻案したのか確認してから、*Othello* における handkerchief の設定を分析する。その後 Sigmund Freud (1856-1939) の object loss や Jacques Lacan (1901-81) の手紙のテーゼ、そして Slavoj Žižek (1949-) の network といった見方をもとに、作品構造における handkerchief の精神分析的位相を考察したい。なお作品中に散見される napkin の語を handkerchief と同義語として扱うことをお断りしておきたい。この使いわけはおそらく韻律の調整のためと思われる。

それでは Arden 版、第 2 シリーズ所収の英訳を参考に *Hecatommithi*¹ と *Othello*² の繋がりを見ていく。*Hecatommithi* は印刷媒体の散文物語で、少なくとも数日間にわたる物語であり、わずか 2 日間の出来事を描いた劇媒体の *Othello* と大きく異なる。また Othello は Moor、Iago は ensign、Cassio は captain としか表記されず名前がないのに対し、Desdemona だけは Disdemona と表記されている。主だった筋は *Othello* のそれと大差ないが、結末部分は ensign が追い詰められていくさまが描かれており、復讐譚の性質が強いようである。細部はもちろん異なるのだが、Disdemona についての “..., and I greatly fear to become an example to children not marry against the

wishes of their parents.” (244) との性格描写、Emilia に相当する ensign の妻についての “The wife of the ensign who knew everything...” (244) との説明、“..., the captain was one evening leaving the house of a strumpet with whom he had been diverting himself, ...” (244) といった Cassio にあたる captain の動向などは、そのまま *Othello* に受け継がれていると見てよいだろう。

では *Hecatommithi* で handkerchief はどのように扱われているのだろうか。

例えば *Hecatommithi* の “that handkerchief which you [Moor] gave her [Desdemona] when you married her” (243) という記述は、*Othello* の “I gave her such a one, ’twas my first gift.” (III.iii.437) との台詞に符合しており、また Emilia による “I am glad I have found this napkin, / This was her first remembrance from the Moor.” (III.iii.294-5) との台詞や “What handkerchief? / Why, that the Moor first gave to Desdemona, / ...” (III.iii.311-2) との台詞にも符合する。このように両作品に共通して男から女への贈り物として描かれているのだが、細かな扱いはもちろん異なる。例えば handkerchief の柄について作中唯一触れている “Have you [Othello] not sometimes seen a handkerchief / Spotted with strawberries, in your wife’s hand?” (III.iii.437-8) との Iago の台詞がある。ではこれに符合する描写が *Hecatommithi* にあるかということ、“which [handkerchief] had been worked in a most subtle Moorish manner” (242) との描写があるだけで、strawberry 柄という指定はないようである。J. C. クーパーの『世界シンボル辞典』の「Strawberry イチゴ (苺)」の項を参照すると「【キリスト教】においてイチゴは、心義(ただ)しき人、善行の報い、聖霊の結ぶ実、をあらわす」³とあるように、なるほど、*Othello* は求婚の証、もしくは結婚の記念として Desdemona に strawberry 柄の handkerchief を贈ったのだから、嘘偽りのない夫婦生活を願う思い、妻の chastity を願う思いを、Shakespeare はこの小道具に込めたのかもしれない。

handkerchief の柄と同様に、handkerchief が騒動を引きおこし、不貞の証拠となっていく過程も両作品に共通しているのだが、細部はまた異なる。

ensign が Disdemona から handkerchief を掠めて captain に罪を被せる経過が次のように語られる。

.... He [ensign] had a little girl of three years old who was much loved by Disdemona and one day when the poor lady was visiting this villain's house, he took the little girl in his arms and put her on the lady's lap. She took her and pressed her to her breast, while the trickster, who was surpassingly nimble-fingered, took the handkerchief from her girdle so cunningly that she did not notice it at all and then left her, quite happy. Disdemona, unconscious of what had happened, went home and, busy with other thoughts, did not notice the missing handkerchief. But when, a few days later, she looked for it, but could not find it, she was afraid that the Moor might ask her about it as he often did. The scoundrelly ensign, having picked the right moment, went to the captain and with his rogue's cunning left the handkerchief at the head of his bed. (242)

Iago は Emilia に handkerchief を盗ませたが、ensign は3歳の娘を出汁^{だし}にして自ら盗みをはたらく点が両作品の相違である。Emilia が handkerchief を拾得する *Othello* のプロットは悪者夫婦の葛藤を描くためとも考えられるが、劇という媒体で幼女を登場させるには制約もあっただろう。一方では、寝台の枕もとに handkerchief を放っておき、Cassio もしくは captain を陥れるやり方が両作品に共通している。

つづいて、*Othello* の4幕1場にあたり、handkerchief を巡っての Cassio と Bianca の口論を、Iago に誘導された Othello が目撃してしまう場面を見てみる。

Now the captain used to have a woman in his house, who did wonderful

embroidery on linen cambric, who, seeing the handkerchief and learning that it belonged to the Moor's lady and was to be returned to her, set about making one like it before it was restored. While she was making it, the ensign noticed that she was standing by a window and could be seen by anyone who passed by in the street. He then drew the attention of the Moor to this, who was now firmly convinced that the honest lady was, in fact, an adultress. (244)

ここで初登場となる「刺繍の上手な女」の役どころはおおむね Bianca にあたると見てよいだろう。「刺繍の上手な女」は自ら複製を作成しようとするが、Bianca は Cassio に “Sweet Bianca, / Take me this work out.” (III.iv.179-80) と頼まれる。ところで handkerchief の複製のアイデアは、Bianca だけでなく Emilia にも引き継がれたようだ。Emilia は Desdemona の落とした handkerchief を拾いあげ “I'll have the work ta'en out / And give't Iago” (III.iii.290-1) と呟く。Emilia のこの台詞は、プロットに対してはさほどの効果もないようだが、鑑賞者に対して handkerchief に施された印象的な strawberry の図案を印象付ける効果を狙ったものだろうか。さらに、建物内で縫製作業中の「刺繍の上手な女」を目撃させるやり方は大きく変更され、*Othello* では Cassio と Bianca が handkerchief のことで言い争うところを、Iago に連れられた Othello が目撃するかたちになる。これは煩雑性と冗長性を伴う場面転換を避けるべく、痴話喧嘩の場面を案出したと考えるのが妥当だろう。

このように、*Hecatomithi* にも充分効果的な handkerchief のアイデアが認められるが、Shakespeare はそれを換骨奪胎し、より劇的で巧妙なプロット構成を行っている。

つづいて *Othello* における handkerchief の設定を確認する。

handkerchief の初登場は、癩癩もちの Othello が頭痛に苦しむのを

Desdemona が介抱する場面である。一連の悲劇を回避するには、ここで handkerchief を捨てるか、もしくはこのとき失くしたことを思い出すかしなければならなかったのだが、その後の言動から推して両者ともにこの場面のやりとりを失念しているようである。handkerchief をさしだす妻に夫は “Your napkin is too little. / [*She drops her handkerchief.*] / Let it alone.” (III. iii.291-2) と言う。handkerchief が夫婦にとって大切な記念品であることは周知の事実であるにもかかわらず、発作に見舞われた夫は妻に “Let it alone.” と命じる。この台詞の効果については単純に「夫が妻に指示したので handkerchief はすておかれる」と解釈できるが、同時に「妻は床の handkerchief を拾わねばならないと考えたが、夫の指示に従った」という解釈や、「妻は夫の発作を気遣うあまり handkerchief に気がまわらず、結果的に夫の指示に従った」という解釈も可能と思われる。いずれの解釈を採用するにしても、“Let it alone.” と言われ無言で従うような貞淑なる妻としての姿勢や、床に落ちた思い出の品よりも夫の容態を気遣う優しさが垣間見える。また「Desdemona の手から handkerchief が落ちる」というト書について、演出によっては「Othello が Desdemona を振り払う」という振付もありうるだろう。またさらに「発作中の Othello が正気を保って発言したか」という問題や、「発作の緊迫感のなか、ふたりとも handkerchief にまで気がまわらなかったのではないか」「Desdemona は Othello と handkerchief の両方を気遣うべきではないか」という問題も当然浮上する。このように、夫婦が handkerchief の喪失をどのように認識していたのか判断しにくいのだが、ふたりがそろって大切な handkerchief をおきざりにしてしまうというこの行為は、不穏な前途を暗示しているかのようである。

Emilia は Desdemona の世話係として従軍しており、表面上は良好な主従関係にあるにもかかわらず、夫のいいなりになり、一時的であれ場当たりのであれ、また Desdemona が handkerchief の紛失、盗難に気づいていないにせよ、handkerchief を盗んでしまう。Emilia はそれを Iago に “What

handkerchief? / Why, that the Moor first gave to Desdemona, / That which so often you did bid me steal.” (III.iii.311-3) と言って手渡す。夫に「盗んだのか」と訊かれた Emilia は “she let it drop by negligence / And, to th’advantage, I being here, took’t up.” (III.iii.315-16) と言い訳する。これらの台詞には、罪の自覚と夫に対する全幅の信頼が見え隠れしている。小悪党の妻もやはり小悪党というところだが、夫婦の主従関係のために Desdemona との主従関係を蔑ろにしたツケがまわり、終幕で口封じのために夫に刺殺される。Emilia は終幕でも善意の人を装うが、*Hecatommithi* に “The wife of the ensign who knew everything...” (244) とあるように、夫の企みを分かっていたのである。

Othello が handkerchief の出所を語る場面がある。

OTHELLO That handkerchief
 Did an Egyptian to my mother give,
 She was a charmer and could almost read
 The thoughts of people. She told her, while she kept it
 'Twould make her amiable and subdue my father
 Entirely to her love; but if she lost it
 Or made a gift of it, my father's eye
 Should hold her loathed and his spirits should hunt
 After new fancies. She, dying, gave it me
 And bid me, when my fate would have me wive,
 To give it her. I did so, and – take heed on't!
 Make it a darling, like your precious eye! –
 To lose't or give't away were such perdition
 As nothing else could match. (III.iv.57-70)

handkerchiefにまつわるこのような謂れを Desdemona が知っていたかどうか、つまり Othello はこの台詞以前に Desdemona に聞かせていたのか、それともこの台詞で初めて語ったのか、それは定かではない。しかし遅くともこの段階では Desdemona はこの handkerchief の挿話を知っていることになる。妻に対する疑惑が深まるこの時点でこの挿話が挟まれるのはどういう理由か。この挿話を知らずとも、handkerchief 紛失事件は Desdemona にとって緊急事態なのだが、この挿話によってある種の切迫感が高まる。Desdemona はおそらく不貞を働いておらず、また他の男と密通する素振りもないかのように描かれているので、女の Egyptian からの言い伝えに対する切迫感というよりは、handkerchief が夫の亡母の形見であるという事実に対する切迫感である。また Othello にとっては、handkerchief を失った妻からはっきりとした弁明がなく、疑念はさらに根深く切実なものになっていく仕掛けである。

ところで、Iago の悪巧みを知った Othello は “I saw it in his [Cassio] hand, / It was a handkerchief, an antique token / My father gave my mother.” (V.ii.213-5) と嘆く。この台詞は先程の Egyptian による挿話と矛盾が生じるが、信じがたい事実が次々暴露され、嫉妬と勘違いから Desdemona を殺めてしまうという状況下で、Othello は動転してしまい、このように言い間違えたのではないだろうか。これはおそらく無意識に起因する発話行動の失敗と思われるので、Freudian slip (フロイト的言い間違い) の類と考えられる。ただし、あくまでも Othello が Egyptian の挿話について真実を述べたとしての話である。女である Egyptian が男である father に変換されてしまったのは、Egyptian が語った挿話が「その handkerchief を所持している女に男は従う」という女性優位の内容だったからかもしれない。Othello の男性優位の思想、つまり Lacan の言うような無意識下の Noms-du-Père (父の名) が影響し、このような slip が発生したのではないだろうか。

slip についてもう一ヶ所を見ておきたい。4 幕 1 場で、handkerchief の

模様を写す、写さないを巡って Cassio と Bianca が口論しているところを Othello は物陰から目撃し “By heaven, that should be my handkerchief!” (IV. i.156) と眩き、Iago に “Was that mine?” (IV.i.171) と訊く。英語特有の会話表現の約束事も確かにあるだろうが、her handkerchief とともに Desdemona’s handkerchief とも言っていない点に注目したい。Othello は handkerchief を Desdemona に贈ったのだから、その所有者は Desdemona であってしるべきだが、この Othello の一連の代名詞の用法は、「紛失前までは handkerchief を所有していた」という無意識の発露、また handkerchief の暗喩として「Desdemona を所有していた」という無意識の発露とは考えられないだろうか。所有物である Desdemona の喪失、その所有の証である handkerchief の喪失とは、Freud の言う object loss (対象喪失) の状態ではないだろうか。Desdemona の弁明を聞きいれず、妻の所持品にすぎない handkerchief の所在に拠り所を求めてしまう危うい fetishism も垣間見える。話が進むにつれて、「喪失してしまうのではないかという不安」が「喪失してしまったという不安」に性質が変化していく。開幕直後の Othello の安定した精神状態は徐々に変調をきたし、ついには object loss の状態に陥り、fetishism や slip、勘違いや勘繰り、嫉妬や焦燥を招いてしまうのである。

さて Cassio は、枕もとに落ちていた handkerchief を不審に思いながらも、その strawberry 柄を気に入り、Bianca に手渡して模様を写しとるよう頼み込むが、テキスト上はそれ以後に handkerchief の移動はなく、終幕まで handkerchief の持ち主は Bianca ということになる。しかし、この移動が成立しているのかどうか、判然としない。Casio は Bianca に handkerchief を一時的に預けたいのだが、対する Bianca が口で嫌といいながら受けとるのか、迷っているのか、別のことで苛立っているのか、拒否してつきかえたのかが、台詞やト書にはっきりとは示されないからである。

BIANCA Let the devil and his dam haunt you! What

did you mean by that same handkerchief you gave me even now? I was a fine fool to take it – I must take out the work! A likely piece of work, that you should find it in your chamber and know not who left it there! This is some minx’s token, and I must take out the work? There, give it your hobby-horse; wheresoever you had it, I’ll take out no work on’t! (IV.i.147-54)

表面上は別の女の存在を疑い、handkerchiefを強く拒絶しているようだが、甘えてじゃれあっているようにも読める。詰まるどころ、このあたりの曖昧性は、ふたりが軍人と娼婦であることと、拾得物である handkerchief の出所が不明なことの2点に起因しているのだろう。

その後、Iago は handkerchief の一件だけでなく、さまざまな悪知恵を働かせ、Othello らを貶めようとするが、ついに終幕で悪事が露見する。そこで handkerchief は事件の決定的な証拠として台詞に現れはするが、小道具として現物が登場することはもうない。

ここまで *Othello* における handkerchief に関する台詞を概観したが、ここからはプロット全体における handkerchief の効果を分析し、結論に向かいたい。

Lacan に “a letter always arrives at its destination”⁴ という有名なテーゼがある。このテーゼは、*Écrits* の巻頭に収録されている 1956 年の講義を纏めた “Seminar ‘The Purloined Letter’” の主題となっており、Lacan は Edgar Allan Poe (1809-49) の連作短篇の1つ “The Purloined Letter” (1845) に登場する手紙を分析しながら、精神分析理論に基づく自説を述べている。例えば手紙が間違った宛先に届いても、あるいは配達途中で紛失しても、差出人は手紙を投函したことになり、受取人は手紙を受け取ったことになると言う。身に覚えのない手紙を受け取った者も、差出人不明の手紙を受

け取った者も、手紙の受取人、手紙の所有者たりうるし、印字の滲んだ書面や、屑籠の底の未開封の封筒についても同様のことが言えるようである。Lacan はたまたま Poe 作品の手紙を好例として示しているにすぎず、手紙のようにことばが記されていない物体、例えば花であっても、食べ物であっても、万年筆であっても同様のことが言える点も了解できるだろう。Poe 作品中で、手紙はその所有者によって性質を変化させていくけれども、その小説世界における性質、これは象徴的性質とかあるいは登場人物たちの無意識といってよいと思われるが、そういった小説世界全体における手紙の性質は所有者によって変化しない一貫したものと Lacan は考える。「所有者によって手紙の性質は変化する」というのは次のような場合分けの発想である。手紙に記された文言をネタにして、王家を揺るがすスキャンダルを巻き起こすこともできるが、巻き起こさないこともできる。手紙に記された文言を理解する者もいれば、誤解する者もいるし、理解できない者もいる。手紙を本来の所有者に届けることもできるが、届けないこともできる。このように所有者の捉え方次第で手紙の重要性は千差万別なのである。対して「小説世界全体における手紙の性質は変化しない」というのは、手紙をことばと無縁の単なる物体として捉えると、手紙という物体には、ことばによる認知を超越した唯物性や象徴性とも言うべき性質が備わっており、小説世界全体においては、その性質は一定で普遍的なものである。そして、手紙がその役割、記号表現にともなう *l'instance de la morte* (死の審級) を果たすとき、つまり *Symbolique* (象徴界) から *Réel* (現実界) へと向かうとき、物語が終わる。Lacan が言わんとしているのは要するに、物語における物体の移動が、物語の人物関係やプロットを構築していき、その物体の移動が作り出す個々の人物の感情や行動、ことばを介した考え方や意識などではなく、その物体の移動が作り出す人物たちの関係性や物語構造にこそ注目すべきということではないだろうか。

そのような *l'instance de la morte* を経た *Symbolique* から *Réel* への流れを

Žižek は次のように嘔み砕いて説明してみせた。

The motif of fate has brought us to the very brink of the third level, that of the Real; here, “a letter always arrives at its destination” equals what “meeting one’s fate” means “we will all die.” A common pretheoretical sensitivity enables us to detect the ominous undertone that sticks to the proposition “a letter always arrives at its destination”: the only letter that nobody can evade, that sooner or later reaches us, i. e., the letter which has each of us as its infallible addressee, is death. We can say that we live only in so far as a certain letter (the letter containing our death warrant) still wanders around, looking for us...⁵

“a letter always arrives at its destination” のテーゼは “one can never escape one’s fate” (19) や “we will all die” (25) と換言できるとしている。そして、事件の発端であり、その証拠たりうる手紙自体に curse の属性があるのではなく、そのような属性が手紙の移動によって作りだされた network にこそ見出せる点を、登場人物たちは誤解してしまうと言う。

... Here, we encounter again the mechanism of imaginary (mis)recognition: the participants in the play automatically perceive their fate as something that pertains to the letter as such in its immediate materiality (“This letter is damned, whosoever comes into possession of it is brought to ruin!”)—what they misrecognize is that the “curse” is not in the letter as such but in the intersubjective network organized around it.⁶

手紙自体の悲劇性ではなく、手紙の作りだす network のそれに気付かなければならないのだろう。

Othello に戻り、筆者は handkerchief を Lacan のいう手紙と捉えたいのだが、そのまえに、この手紙とは別の手紙について補足しておきたい。4 幕 1 場で *Othello* のヴェニス帰還を通達する手紙と、5 幕 2 場終盤の Iago 断罪の後、とってつけたように登場する 2 通の手紙のことである。後者は一連の惨劇の証拠、それも 4 幕 1 場の手紙や handkerchief とは違い、法的物証となりうるものである。良心的鑑賞者であれば「この手紙の存在がもっとはやく発覚していれば」と嘆息することだろう。しかし *Othello* はそもそも 2 通の手紙の存在を知る由もなく、劇中盤から handkerchief という手紙のほうに翻弄されながらその手紙に妻の不貞の証拠を求めた。作劇法の観点においても、上記の 3 通の手紙には味付け程度の効果しかなく、これらの手紙に関する箇所を削除して前後の台詞を調節したとしても、プロットの整合性も娯楽性もほとんど損なうことはない。ゆえに、この 2 通の手紙は登場人物たちにとっても、またプロットにとってもさして重要なものではなく、作品世界の network を構築しているともいいがたいのである。

Othello の悲劇性は handkerchief に由来すると考えられるだろう。しかし、Lacan や Žižek に倣うなら、handkerchief 自体が悲劇的なのではなく、それはあくまで悲劇的なものなのであり、ほんとうに悲劇なのは handkerchief が作りだす network のほうである。前述のとおり *Hecatomithi* における handkerchief は Moor から Desdemona、ensign、captain、「刺繍の上手な女」の順で移動していくのに対して、*Othello* では *Othello* から Desdemona、Emilia、Iago、Cassio、Bianca の順で移動していく。細部はさておき、決定的な相違は Emilia を介して handkerchief が移動する点であり、そのようにプロットを変更することで Emilia に悲劇性が付加されているのである。handkerchief の所有者となった 3 組のカップルには終幕で死にゆくか、生き延びるか、という点で異なる結末が用意されている。handkerchief という象徴の移動によって構築された network により、全員が handkerchief の所有者であり、届け先であり、差出人たりうるのだが、Desdemona は

Othello に扼殺され、その Othello は自刃し、Emilia は Iago に殺害され、中盤までは劇世界を掌握する l'Autre（絶対的他者）と目された Iago でさえもその陰謀は瓦解し、死刑を宣告され舞台を降りてゆく。では Cassio と Bianca についてはどうか。handkerchief にあしらわれた貞淑の strawberry をどう見るのか。両者は悲劇に巻き込まれたのか。両者は network に組み込まれたといえるのか。

“The Purloined Letter” の結末部で、手紙は名探偵役の Dupin から警察の手に売却されることでその役目を終えた。同様に *Othello* でも 5 幕をもって handkerchief は役目を終える。死にゆく人物たち、すなわち Othello、Desdemona、Iago、Emilia に対する効果は、各人に対する死の宣告をもって l'instance de la morte を通過し、handkerchief の意味は Réel に至り停止する。けれども Cassio も Bianca も生存しているため、この両名については handkerchief の意味は Symbolique に留まりながらも持続していると思われる。handkerchief の作りだした network は部分的に存続しているのである。中盤から Iago の奸計に翻弄され、酔って傷を負わされ、危うく身を持ち崩すはめに陥った Cassio だが、終幕で Othello の後釜に任ぜられる。そしてそのそばに Bianca が寄りそっていることだろう。この悲劇的結末のなかで、このような Cassio と Bianca の関係に救いを求めたいところだが、死んでいく登場人物と同様に handkerchief という手紙を受け取ってしまった両者に、死んでいく登場人物たちと同様の悲劇性や、無意識下の不安に由来する脆弱性を見てしまうのもまた仕方がないことなのかもしれない。

注

- 1 Shakespeare, William. *Othello*. (Ed. M. R. Ridley. London: Methuen, 1958) 参照。
- 2 Shakespeare, William. *Othello*. (Ed. E. A. J. Honingmann. London: Cengage Learning, 1997) 参照。

- 3 クーパー, J. C. 『世界シンボル辞典』 (岩崎宗治、鈴木繁夫訳) 東京:三省堂, 1992. p. 260.
- 4 Lacan, Jacques. *Écrits: The First Complete Edition in English*. (NY and London: W. W. & Norton Company, inc., 2006) p. 30.
- 5 Žižek, Slavoj. *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*. (NY and London: Routledge, 2001) pp, 24-25.
- 6 *op. cit.*, p. 20.

メルヴィルのメタフィクション『ピエール』

——偽りのキリスト、ダーク・マザー、ホーソン——

佐々木 英 哲

序

ハーマン・メルヴィル (Herman Melville [1819-91]) が作品『ピエール』 (*Pierre; or, The Ambiguities* [1852]) の執筆に勤んでいたさなかのことである。心理学的にも興味深い二つの事件が発覚する。⁽¹⁾

一件目は、メルヴィルがナサニエル・ホーソン (Nathaniel Hawthorne [1804-64]) と邂逅したことに関わる事件である。メルヴィルは先輩作家に宛てた書簡のなかで臆面もなく愛を告白する。「ホーソン、君は一体どこから来たのか？ 何の権利があって命の水が入った僕の瓶を口にするのか？ 僕が瓶に両唇をあてる時、見よ、僕の唇は君のものになっている。」 (to Hawthorne [17?] Nov.1851) ところが二人の交際が頂点に達したと思いきや相手のホーソンがメルヴィルから離れていき、二人の関係は急速に熱が冷めてしまうのである。

注目すべきもう一件は、次男をもうけたメルヴィルが出生申請書の母親名を記す欄に妻の名ではなく、誤って自分の母親の名を書いてしまったという事件である。つまりエディプスを再燃させた事件である。ハーマン・メルヴィルとその妻エリザベス (Elizabeth) との間に次男スタンウィックス (Stanwix) が誕生したのは *Moby-Dick; or, The Whale* (1851) (『白鯨』) を世に出して4日後のこと、おそらくは『ピエール』執筆に着手して数ヶ月経った時のことと思われる。メルヴィル自身も次男であったせいだろうか、メルヴィルはまさにフロイトの言うエディプス・コンプレックスをこの時、再発させたのである。それではメルヴィルが書き誤った問題の出生

申請書を確認してみよう (Miller 88)。

父親名	ハーマン	母親の旧姓	マリア
父親の出生地	ニューヨーク		
母親の出生地	オールバニー		

もちろん正しくは母親の旧姓を記す欄では、エリザベス・ナップ・ショー (Elizabeth Knapp Shaw) とし、その出生地はボストンと記すべきところだ。フロイトに従うならば、言い淀みとか言い間違いなどは話者の隠された無意識の発現に他ならないから、この事件は作品『ピエール』の筆運びを辿っていく上で示唆的である。つまりこの事件は無意識の構築される場であり無意識の機能する場である家族の深みに、作家が嵌まり込んでいくサマを象徴的に映し出しているのだ。メルヴィルがホーソーンの子ソフィア (Sophia) に宛てた手紙 (8 Jan. 1852) を読んでみよう。「奥さん、もう海水の入った碗を贈ることはしません。今度お勧めしたい杯とは、搾りたてのミルクをその場で入れた碗ですから。」作家は小説の舞台を「海」(mer [メール]) から「母親 (mère [メール])」／女性の領域 (とされた「家族」の場) に移してみせる。

そういえば前作『白鯨』には次作『ピエール』の伏線となるような描写が成されている。語り手イシュマエル (Ishmael) が 114 章で、中産階級女性が受け手送り手となったセンチメンタル文化の所産である感傷的な「家族」を切望するかのような口吻を洩らしているのだ。「船が落ち着く最後の港はいったいどこにあるのだろうか？ いったいどこに孤児の父親がいるのだろうか？ 私生児を生んだ母親は、その私生児を生む時に命をおとす。僕たちはそのような私生児だ。」イシュマエルは捕鯨船ピークォッド (Pequod) 号が沈んだ後に、行方不明となった 12 歳の息子を探すガーディ

ナー（Gardiner）が船長を務める捕鯨船レイチェル（Rachel）号に救われるが、レイチェルとは旧約のエレミヤ書で行方不明となった子供達を捜す母親ラケルに由来する。ならば自分自身12歳で父を失ったメルヴィルは、『白鯨』の後日譚として『ピエール』を描き、そのなかで母親と息子との関係を捉え直そうとしたものと推察してもおかしくない。

作品『ピエール』が作者メルヴィルによる物語空間への積極的な介入を受け、小説の成立プロセスを白昼に曝すメタフィクションの形を採っている以上、小説内の人物ピエールと作者であるメルヴィルとは互いに並行関係にあるわけだから、前者の母メアリーと後者の母マリアも同じ関係にある。よってピエールとメルヴィルの二者には同一の心理ダイナミズムが発動していることになる。冒頭で述べたような二つの事件、①メルヴィルがホーソンに捨てられた事件、②そのメルヴィルがエディプス・コンプレックスを発症した事件、この二件の結節点に、メタフィクショナルな小説『ピエール』が位置している事実を想起すれば、次の仮説を打ち立てることができはしまいか。つまり①「(メルヴィルの)母」——あるいは「(ピエールの)母」としてもよいが——と②「ホーソン」とは、メルヴィルの心理に影響力を行使する点で相似的であり、①と②が相乗的に機能して作者メルヴィルを衝き動かすことになったのではあるまいか、という仮説である。そこで本稿では三つの心理メカニズム——①作中人物のピエールが母親メアリーの掌の上で躍らされたメカニズム、②作者メルヴィルが母親マリアから乳離れするのを困難にさせたメカニズム、③メルヴィルが先輩作家ホーソンに対して生涯に渡って愛執の念を抱くに至ったメカニズム——これら三つの心理メカニズムを統一的に解釈し説明を施すことで、先の仮説の真偽のほどを検証してみたい。まずは、家／母を捨て偽りの神／父に挑戦状を叩きつけると嘯く主人公の青年ピエールが、実は家／母の圏域に留まり続けたことを確認してみたい。

1. 家族を離脱するピエールへの疑念

青年ピエールは、ギリシャ時代から続く探求譚のヒーロー、つまり家族のもとを離れ、真理を追究するヒーローとは程遠い。伝統的探求譚の定石では男性のヒーローが勇気、知的優越性といったポジティブな属性を備えている。たとえばオデュッセウス (Odysseus) はキルケー (Kirke) やカリユプソー (Kalypso) のような魔女の性的誘惑から如才なく逃れることになっている (Garcia 30)。探求を成し遂げた英雄が求めていた知識を獲得し、その英雄に絶対的信を置く従順な女性を娶ることは、お決まりのコースとなっていて、御多分に洩れず今日のフェミニスト達はそこに批点を打ってかかる。しかしクシアな一面をもち、敢えて隠そうともしなかったばかりか、逆に前面に押し出そうとさえしたメルヴィルの描く作品の場合、伝統的な探求譚ジャンルに押し込めるわけにもいかず、フェミニスト達の批判もお門違いとなる。その証拠に旧約聖書にて王妃イゼベル (Jezebel) にほだされて、イスラエル王国にバル (Baal) 神崇拜、偶像崇拜、悪魔崇拜をもたらした暴君アハブ (エイハブ) (Ahab) 国王を思い起こしてみるがよい。なにせアハブ国王の名前を継ぐ人物たるや、作品『白鯨』の捕鯨船ピークォッド号で独裁的権力を振るい、挙句の果てに自滅するエイハブ船長に他ならないのだから。また、作品『ピエール』の主人公の青年ピエールを思い起こしてみるがよい。父親不詳の素性怪しき娘で旧約聖書に於けるアハブ国王の妃イゼベル (Jezebel) の名を彷彿させる響きをもつ名前のイザベル (Isabel) なる女性により破滅の途をたどるのが、ピエールその人なのだから (野島 124-25, 140)。つまりエイハブもピエールもギリシャ探求譚の英雄性・男性性を言祝ぐヒーローとは似ても似つかない存在なのである。家族を捨て「セルフメイド・マン (Self-Made Man)」になったつもりでピエールについて言えば、男性中心的エマソンの「自己信頼 (Self-Reliance)」の題目を唱えることが関の山である。伝統的意味での男性性・英雄性と同一視可能なエマソンの自己信頼とは、ピエールの場合、むしろ

自己欺瞞の代名詞となっているのではなからうか？

ここでエマソン（Ralph Waldo Emerson [1803-82]）の標語である「自己信頼」がどのように受容されたのか、つまり19世紀前葉のハイブラウ文化の担い手であった中産階級知識人社会で、「自己信頼」なるモットーがどのように政治的言説として流通したのかを振り返ってみることにしよう。「自己信頼」（1830）の一節は、このようになっている。「父よ、母よ、妻よ、兄弟よ、友人よ、私は生れてこのかたあなた方と暮らしてきた。しかし、今後は真理の側に私は身を置こう。これからは天の法に従うのみ。……家族内で定められた自分の役割を果たしていくことには変わらないが、今までとは違ったまったく新しい作法に従っていく。」（154）

ところが後述するように、エマソンのマニフェストは人々をして文字どおり親や家族を捨て、家族に代わる共同体を建設する方向に走らせたようだ（Weinstein 174）。その遠因としては、エマソンを受容する下地をジョナサン・エドワーズ（Jonathan Edwards [1703-58]）が整えていたことがあげられる。ここで下地とは第1次第2次リバイバル運動のことで、エドワーズがその道筋をつけることになった信仰復活運動が相当する。もともとエドワーズは経済的繁栄から不道德な生活に陥った人々に鉄拳を振り落とすつもりで説教を書いたわけだが、その結果は本人の意図と別の方向に進んでいった。つまり1734年頃から独立戦争（1775-83）まで続く第1次リバイバル運動をエドワーズが準備したのはよいとしても、彼の説教は宗派を超えて人々を糾合し、独立を叫ぶアメリカン・ナショナリズムを培うことになったのである。エドワーズの影響はナショナリズムに留まらない。1795年頃から1830年代にかけて起きた第2次リバイバル運動で、ニューイングランドから北西部に移住する通路となっていたニューヨーク州中西部では、「焼き尽くされた地帯」（Burned-Over District）と呼ばれるほどに激しい運動が起き、従来の社会制度から独立したユートピア・コミュニティが、雨後の筍の如く続々と建設されたという。これはナショナリスティッ

クな「独立」運動に変容したエドワーズの信仰復興運動と、エマソンが訴えた（精神的）「独立」とが継ぎ合わされた所産である。そして一部の人々は文字通り血縁家族を捨て、フランスの共産主義運動家シャルル・フーリエ（Charles Fourier [1772-1837]）の理論を実践に移すべく原始共同体的実験農場を開いたのである。

フーリエは、共同体構成員の間で生産物収穫物を平等に分配すべしと提案し、家族を否定し自由恋愛を容認するという先鋭的な思考を組み入れた実験農場を立ち上げた人物としても知られている。マルクスにかかれば空想的社会主義と一笑に付されるのが「落ち」だろうが、19世紀のアメリカではフーリエの実験農場が多数設立されたのは事実である。『若草物語』（*Little Women*, 1868）の著者ルイーザ・メイ・オールcott（Louisa May Alcott）の父親で資本主義的社会での生活能力は皆無であったと言われるエイモス・ブロンソン・オールcott（Amos Bronson Alcott）が興して失敗したユートピア的コミュニンのフルートランズ（Fruitlands）しかり。一夫多妻制を敷いたカルト集団のオナイダ・コミュニティ（Oneida Community）しかり。ジョージ・リプリー（George Ripley）が主宰し、作品『ブライズデイル・ロマンス』（*The Blithedale Romance* [1852]）に於いてホーソンが歪んだ家父長主義の内情を暴露したブルック・ファーム（Brook Farm）しかり。このようにフーリエの実験農場を開いた者達、すなわちエマソン哲学の実践者達の行為は眉唾ものであった。翻って作品『ピエール』に立ち返ってみれば、フーリエ主義者同様、ピエールのエマソンの自己信頼に基づく（自己信頼と見紛う）家出を敢行し、世捨て人の集まったコミュニンである「使徒教会」に加わるピエールの行為が、怪しげな自己欺瞞に見えてきたとしても不思議ではあるまい。

II . 神格化するピエール

「天が生んだキリストが誕生する。彼は地上の人間の親をもたず、あら

ゆる地上の人間の絆を撥ね退け切り裂いてしまう。」(106) これはピエール自身と思しき語り手が気炎を上げて大口を叩く場面である。「ピエールの自己犠牲的な愛は神聖な源から生れいずる」として、天上的愛を地上的愛よりも上位に位置づけるピエールの姿に対してヘンリー・マレー (Henry Murray) は賛辞を惜しまないが(460)、果たしてピエールは天上的愛の指令に従って動いているのだろうか? なるほど、寺田建比古やウィリアム・デリングガム (William B. Dillingham) のようなモダニスト的解釈に従えば、グノーシス神学でいう悪神デミウルゴス (Demiurge)、不完全で罪深い人間を含め悪に満ちた地上の世界を創造した偽りの神デミウルゴスに、公然と反抗する英雄がピエールでありエイハブである、とする解釈も成立するだろう。なるほど結婚前に別の女性と付き合った今は亡きピエールの父親については、次のように仰々しく記されていた——ピエールの心奥には靈廟があり、そこには彼の父の「大理石の等神像」が安置されていた、と。しかも、その像は「汚れなく、曇りなく雪白で、清澄の気に満ちていて、ピエールの愛してやまない、人間の完全美と善の化身」であり、「この靈廟を詣でるとき、ピエールは若い命の満ち満ちた思念と信仰のすべてを捧げつくすのだった」(44)、とある。したがって後に権威を失墜するこの父は、偽りの神であるデミウルゴスなのかもしれない。そのような父を神の座から引き摺り降ろすのだから、ピエールは新たに生を受けたキリストなのかもしれない。しかしながらマレーや寺田の言うように、家族あるいは家族に類する者達との絆を断ち切ったと自負するピエールは、天上界に向かったのだろうか? 天上界を目指すとか目指さないとか言う以前に、ピエールは地上の係累から、つまり彼を取り巻く家族、とりわけ母親メアリー・グレンディニング (Mary Glendinning) から精神的情緒的独立、エマソンの独立を果たしていたのだろうか?

理神論を経てロマン主義が頂点を迎えたアメリカの19世紀中葉と言えば、エイハブによって代表される神に抗う人間中心主義が開花した時代で

あり、そのような時代にあつてメルヴィルも神や権威でなく人間性を賛美したという解釈が成立しないわけでもない。とは言いつつも逆に、時代精神はあくまで補助的なパラメータの役割を果たしているに過ぎない、という解釈を棄却することもあながち不可能ではあるまい。なぜなら前述したようなロマン主義的時代精神の磁場から離れた圏域にいても、自己の行為を正当化し自己を絶対視する独善的自意識を抱く者は必ずや存在するはずだから。時代精神により翻弄されたか否かはさておき、キリストの生まれ変わりをも僭称するピエールは、独善的自意識過剰なナルシストだったのではなからうか？

フロイト精神分析学派のグランベルジュ (Béla Grunberger) とスミルゲル (Janine Chasseguet-Smirgel) は、独善的自意識／ナルシズムについて、以下のように概括する (264-66)。①個人レベルでいうならば独善的自意識、集団レベルでは社会における支配的集団の提示する政治的イデオロギー——それらは、えてして善悪二元論の形をとりがちで、絶対善を追求し悪に対して宣戦布告をする傾向にある。②ナルシズムに基づく政治的イデオロギーは、自由とか民主主義の存在を容認することができず、それ自体のうちに暴力と全体主義の萌芽を含んでいる。⁽²⁾

以下の手順としては、このグランベルジュとスミルゲルの説を踏まえつつ、1999年に小説『ピエール』をもとに映画化した『ポーラX』(Pola X)を暫定的に参照枠として据え、その後作品『ピエール』に立ち戻り、ピエールが独善的自意識過剰なナルシストなのかどうかを見極めることにしたい。

メルヴィルに私淑した『ポーラX』の監督はアメリカ人の母をもつフランス人レオ・カラックス (Leos Carax [1960-])。舞台はフランス・ノルマンディーとパリ。そこに1990年代のユーゴスラヴィア紛争を背景に取り込み、現代風に設定状況をアレンジしている。映画では原作のイザベル (Isabel) をそのままイザベル (Isabelle) として登場させるが、映画タイト

ルのように別名をポーラXとして捉えることもあながち不可能ではない。⁽³⁾ ファミリー・ネームの部分がXとして伏せられていること、これはファミリー・ネームを継ぐことを認める父親が不在であることの証であり、ポーラが私生児であることを意味する。あるいは父権的体制へのポーラ（イザベル）による抵抗を意味するかもしれない。ちょうど、1960年代キング牧師（Martin Luther King, Jr.）を指導者とする公民権運動が十分な成果を上げなかったことに苛立ち、暴力とイスラム神学に訴えて白人父権体制に挑戦しようとした黒人運動家マルカムX（Malcolm X）が、自分のファミリー・ネームは白人から押し付けられたものとして、それを名乗ることを潔よしとせず、ただ単にXとして押し通そうとした歴史的事実も脳裏を掠める。それも無理からぬこと。ポーラ／イザベルは、マルカムX同様、イスラム教徒である可能性も高いからだ。なんとなれば先述したとおり、映画はイスラム教徒根絶を目論むキリスト教徒によるエスニック・クレンジングなる民族浄化の嵐が吹き荒れたユーゴスラヴィア紛争を背景としているからだ。外交官であった亡き父親が、おそらくは結婚前に赴任していたユーゴスラヴィアでもうけた私生児だと推察されるイザベルは、戦場となったユーゴスラビアからフランスに脱出してきた不法移民であり、パスポート不所持の廉でフランス当局に連行されそうになる。イスラム過激派のマルカムXがアメリカ社会にとって厄介な存在であったと同様に、ポーラ／イザベルはフランスのメインストリームにとっては目障りな存在として映る。異教徒と思しき黒髪をしたポーラ／イザベルは白人キリスト教国フランスでは不可触賤民にも等しく、実際ホームレスとして鉄道トンネルで雨露をしのぐ生活をしているのだから。

次に「十二使徒教会」について原作と映画を比較する。原作『ピエール』で、頼みの綱であった従兄弟グレン（Glendinning Stanly）に部屋の提供を拒否されたピエールとイザベルは、かつて教会（使徒教会）として使われていた建物の一室を確保する。その一方、映画『ポーラX』では、ほとんど時

代錯誤的で重厚な機械が稼働する古びたレンガ作りの工場の倉庫のような部屋にピエールとイザベルは宿を求める。その工場は高い壁で囲い込まれ、鍵のかかるがっしりした扉に守られた敷地に建っている。敷地内は閉鎖空間だ。構内では家畜が飼われ女性や子供の姿すら窺えるから、自給自足のカルト集団、あるいは19世紀アメリカの共産主義的な実験農場を連想させる。工場で機械を動かす者達は当然の事ながらブルーカラー労働者となるが、その労働者達がロックを大音響で奏でるシーンがスクリーンに映し出される。ここで目に入るのはロック・ミュージックを指揮する男で、グループを統率すると思しき男である。この男を中心にエレキ・ギターやドラムを担当する者達が、自分達の魂を譲り渡してしまったかのような何か陶酔した表情を浮かべ、外見こそ華奢なこの催眠術師（メスメライザー）のような指導者に恭順の意を示している。ここで否が応でも目につくのが指導者を含めメンバー達が金髪碧眼であることだ。さらに映写機が回ると射撃訓練の場面となり、ここまで見せつけられると、工場労働者であり閉鎖空間に集団自給自足生活を営む彼らが、社会転覆的、革命的行動を起こそうという目論見を抱いていることが、透けて見えてくる。

思えば19世紀の集団自給自足の実験農場ブライズデイル・コミュニティやオナイダ・コミュニティは性的放埒を極めた団体であり、ヴィクトリア朝的道德を奉じるプチ・ブル達が眉を顰めるような団体であった。もっとも、オナイダ創始者のノイズ（John Humphrey Noyes）に言わせれば、放埒ではなく、優生思想に基づく性の管理であつたらしいのだが。ともあれブライズデイルにせよオナイダにせよ、社会に背を向けた団体であることで共通する。一方、映画『ポーラX』に登場する怪しげな団体も反社会的の団体である。ただ、こちらはブライズデイルやオナイダよりも過激な極左武装テロリスト集団である。彼らが閉鎖空間に身を置き外部世界から自らを遮断していることからわかるように、プロレタリアートを偽装する彼らは独善的行動様式に則って動いている。正確を期すならば、独善的行動

をとるように無意識のうちに強いられている。誰によってか、と問われれば、先ほどのロックの指揮者によって、国家社会主義労働党ナチスの指導者たるヒトラーを連想させる人物によって、と答えるのが妥当であろう。

ここで原作『ピエール』に立ち返るならば、映画『ポーラX』で社会転覆を夢想するロッカー達に対応するのが、「使徒教会」に集う芸術家気取りの社会不適応者達になるだろう。そして、これらの独善主義者集団で指導にあたるヒトラー紛いの人物には、作品『ピエール』で、あからさまな政治性こそ見せはしないものの不審極まりないカリスマ的人物のプリンリモン (Plinlimmon) が呼応するだろう。ならばプリンリモンに当惑しつつも私淑するピエールもまた、独善主義、自民族中心主義に染まっていることが暗示されよう、という図式が導きだされる。このロジックからすれば、サドル・メドーズの館で母と息子であるのに互いに「姉よ」、「弟よ」と呼び合いながら暮らしていた時と、腹違いの姉と出奔した時とで、ピエールのポジショニングは本質的にはなら変わっていないことが判明しよう。ピエールが最初に居た場所は女性を中心とするセンチメンタル文化圏／家族領域である。そこは余所者や異質な者を排除することで同質性を担保する自閉空間である。一方、プリンリモンを筆頭とする使徒教会の住人達が築き上げていた集団も閉鎖空間である。したがってジプシーのように豊かな黒髪をなびかせ (the jettiest hair [118])、オリーブ色の肌をもつという (her dark, olive cheek [46])、非白人的な身体的特徴をもつイザベルの側から事態を見遣るとすれば、黒人兵を率いてインディアンを駆逐した祖父をもつピエールが、母の館から異母姉イザベルのもとに居場所をスライドさせ、使徒教会で二人が共棲したところで、実質は何も変わらず、イザベルがピエールの犠牲になるのも必然の定めであった、ということになる。⁽⁴⁾

ちなみにイザベル／ポーラの名は聖パウロと響き合う。聖パウロはかつてキリスト教徒を迫害した熱心なユダヤ教徒であったが、回心後はもっとも敬虔なクリスチャンとして異教徒に布教をし、異教徒への布教に積極的

でなかったペテロ（伝語名ピエール）を叱責した人物として知られる。このパウロに至ってキリスト教が普遍的な世界宗教へと歩み出したという歴史的事実を思い起こすならば、異教徒を迎え入れることに対し乗り気でなかったペテロに由来する名をもつピエールが、独善主義的自民族中心思考の持ち主であることを、映画『ポーラX』／小説『ピエール』は示唆することになる。換言すれば、ピエールは独善的自意識過剰なナルシストである、と示唆されているのだ。

さて自民族中心主義という思考停止状態にドイツ国民が陥ったのがヒトラーのカリスマ的パワーのせいであったとすれば、ピエールは誰のパワーに主体性を奪われ操られたのだろうか？その人物は映画ではロックの指揮者であり、原作ではプリンリモンであった。既に述べた通りである。ではロック指揮者／プリンリモンにピエールが傾いていく運びをつけたのは何だろうか？そこにどのような条件が整っていたのだろうか？プリンリモン以上に強い影響力をもっていたのは誰だろうか？

III. 偽りの聖処女メアリー

19世紀センチメンタル文化に浸った有閑（中産）階級の家庭領域を中心に据えた作品『ピエール』は、アメリカニストのマイラ・ジェーレン（Myra Jehlen）が指摘するように（185-226）、アメリカン・ドメスティック・イデオロギーで染めあげられている。ドメスティック（家庭の）領域での主役は何といっても女性達であることは既に定説になっている。メルヴィルの女性描写の在り方にはバイアスがかけられているとして伝統的フェミニズムの論客であるジュディス・フライヤー（Judith Fryer）などは批判しているが、今日のフェミニスト、たとえばウィルマ・ガルシア（Wilma Garcia）などは逆にメルヴィルが父権神話に批判を浴びせていると肯定的な評価を下している。ここでガルシアが言及する神話で、『ピエール』の作品空間内に繰り拡がる神話とは、強力な母親と、影の薄いというより既

に亡くなって久しい父親、そして両親に忠実な息子の三人が構築するエディプス神話劇の謂いである。

エディプス神話が繰り返し掘られるなかで、青年ピエールの心理を思いのままに操ることができたのは誰か？男性か女性か？男性としたら息子と同名の父親ピエール・グレンジングとなるのだろうか、その可能性は低いものと思われる。『ピエール』ではエリック・J・サンドクイスト (Eric J. Sundquist) が指摘するとおり (166)、エイハブのようないわば父／神の権威が、母／女神、いや暗黒・地獄の母／*Mater Tenebrarum* の権威で置き換えられるジェンダー配置がなされているからだ。では *Mater Tenebrarum* に相当するのは誰であろうか？イザベルだろうか？なるほどイザベルと暮らすことでピエールは今まで見えなかった母親のナルシズムとプライドを嗅ぎ知ることになるものの、マイケル・ロジン (Michael Rogin)、ジリアン・ブラウン (Gillian Brown)、プリシラ・ウォルド (Priscilla Wald) 達がいみじくも指摘するように、今までの母親の像が虚像であったことに気がついたとしても、ピエールはそれ以上先に進んではない。詳しくは後述するが、ピエールの心理的成熟が母親におし留められた形になっている以上、ピエールの主体性を奪い、彼を意のままに操ることができるメアリーこそが *Mater Tenebrarum* である可能性が高い、と判断してもよさそうだ。

この未亡人メアリーは小作人達や教区の牧師に向かって、大地主としての、また地方の名家としての威光を傘に着た「もの言い」をし、次のような場面では男性的父権の権威の象徴を身につけたりもしている。「メアリーの誇り高き眼は昔の指揮官 [義父ピエール・グレンジング大佐] が手にしていた杖に向かった……彼女はその杖を持ち上げ上下左右に振ってみた。それから動きを止め、参謀官のように手の中に握り締めた。いまや彼女は將軍の娘のようだ。いや、実際にそうだったのだ。」(20) マイケル・ロジンやジョーゼフ・アダムソン (Joseph Adamson) の指摘を参考にしつつ結論を先取りすれば、メアリーは自らに輝きをもたらす権威の象徴ファ

ルスを求めたのである。メアリーは権威の発動を三人の男達に求めた。①亡き義父ピエール・グレンディニング大佐に。②亡き夫で同じ名のピエール・グレンディニングに。③そして三代同じ名の続く息子ピエール・グレンディニングに。三人の男達の権威を我が物にするとは、家父長的な装置を逆用することである。母親でありかつ父親的母亲と化すことでジェンダー的には逸脱した存在となる代償を払うものの、メアリーは自らの居場所を保持したのである。

上記の①は既に言及したので、以下②と③を例証したい。このとき目を向けたいのが、応接間に架けられた亡き夫ピエール・グレンディニングの絵、つまり妻メアリーの欲望が可視化した夫の肖像画である。この肖像画はメアリー・グレンディニングがお抱えの絵師に特注して描かせたもので、絵のなかで夫は野望とか欲望とか闘争心などといったワイルドな男性性が削ぎ落とされて中性化された形になっている。そもそも19世紀中葉と言えば女性を中心とするセンチメンタル文化が全盛の時代であり、「家庭の天使（ドメスティック・エンジェル）」たる主婦としての女性が、夫や息子のワイルドな男性性を洗練しなければならない、とする言説が流布していた。その言説が肖像画として具現化しているのだ。おそらくは俗受けするロマンスグレーの紳士として描かれたキッシュに他ならない肖像画の父を、息子は神の似姿であるかのように買い被る。母は息子を子供の状態に留め置き、息子にエディプスを刷り込む。自分は母として摂政的立場を確保し、息子から父権的権威を譲り受ける。これがメアリーのピエールに対する愛の本質である（Higgins and Parker）。メアリーとピエールの事例は、脱構築派の精神分析学者ドゥールーズ（Gilles Deleuze）とガタリ（Felix Guattari）が、著書『アンチ・オイデプス』で説くような、親が息子にエディプスを「意図的に」発症させる典型的なケースとなっているわけだ。

さてメアリーの強みは、女性を中心とするセンチメンタル文化に乗り、当時のキリスト教文化を手元に手繰り寄せることだ。アン・ダグラス（Ann

Douglas)によれば、社会的政治的に当時の牧師と女性（中産階級家庭の主婦）は一見したところ無力であったという観点から並置可能だと論じるが、『ピエール』においても無力な牧師が描かれる限りではダグラスの論考をなかば裏打ちする。ここで、無力な牧師とはもちろんフォールスグレイヴ（Falsgrave）に他ならない。牧師フォールスグレイヴの布教活動はメアリーの資金的援助がなければ、到底、成り立たず、それを重々承知している牧師は、メアリーに異を唱えることはしない。一方メアリーは牧師を手玉にとり、キリスト教的教義を矮小化し換骨奪胎してしまう。ピエールの母親は、その名メアリーが示すとおり、カトリック教徒によるマリア崇拜を連想させ、実際メアリーはアメリカの地でマリア崇拜を逆用する。確かに19世紀中葉のアメリカは、形骸化したとはいえピューリタニズムを温存させており、飢饉でアメリカに大挙して押し寄せスラム街の住人となったカトリック教徒であるアイルランド系移民達を、邪険に扱った。しかしカトリック社会での聖母マリア崇拜は、ピューリタンの地であるアメリカで潰えたわけではなかった。産業資本主義化の胎動期にあった当時のアメリカでは、家庭の女性をドメスティック・エンジェルとして聖別する中産階級イデオロギーが幅を利かせていたから、その延長線上にマリア崇拜があったとしてもおかしくない。この機運に乗じてピエールの未亡人である母親メアリーは、処女マリア・聖母マリアとしてピエールの上に君臨し、ピエールにエディプス神話を差し向け、ピエールは自らを「天〔処女マリア〕が産んだキリスト」（“the heaven-begotten Christ”）(106)として定めることになる。

さて精神分析学でキリスト教、マリア崇拜をどう理解しているのか確認するため、先のグランベルジュとスミルゲルとを引き合いに出してみたい(79-80)。「キリスト教においては、息子が父よりも大きな位置を占め、その宗教に自分の名をかぶせている。母が姿を現し、不合理なもの——奇跡や神秘——が最大の重要性をもつようになる。……キリスト教は、父親を

打ち負かさないうで、奇蹟的に空想的家族物語を実現したナルシズム的青年の宗教である。」ナルシズムを助長するキリスト教に対し、グランベルジュとスミルゲルは、さらに続けて手を緩めず切り込みを凶る。「キリスト教は、掟をすべて廃止し、地上の秩序を拒否し、人間を現実から追い出し、ナルシズムの次元にすっぽりはめこんで、人間の本質を完全に变える。」ここでメルヴィルに立ち返れば、とどのつまり作品『ピエール』とは、「ピエールの母親／未亡人メアリー／偽りの聖処女マリア」が「息子ピエール」のナルシズムを増幅させ、息子ピエールをして、天が生んだキリストが誕生する、と宣言させた家族ロマンスとして解釈できはしまいか。

IV. イマーゴとしてメルヴィルを呪縛するダーク・マザーとホーゾン

以上から判明したのは、ピエールが母メアリーの掌の内に置かれたままであり、主体性、自律、エマソンの自己信頼、天によって生を受けたキリストなどといったポジティブな徳目を持ち得なかったという事実である。亡き父親が母親に神聖視されている「母親が中心」の「父権的」家族の放つ磁力から逃れるために、母親のもとを離れたつもりでいたピエールは、父親はおろか母親の影響力からも逃れることができなかった。心理学の用語を借用して事態を説明すると、ピエールの内部で母親メアリーがイマーゴと化しているためピエールは母親から逃れようもなかったのである。念のためイマーゴなるタームをコフート (Heinz Kohut) に従い定義しておく、イマーゴとは幼い時期に形成され、成年時を過ぎても保持されるイメージ、愛する人 (親) の心的イメージの謂いとなる。そのイメージは理想化される場合が多いと言われる。

ピエールのようなエディプス・コンプレックスに囚われた青年にとっては、ダーク・マザーに抵抗し乳離れをするよりも、家父長制家族・家父長制社会に抗して異議申立を主張する形をとるほうが、ずっと「サマ」にな

る。古典的なエディプス・コンプレックスの図式に従い、人生をエディプス神話劇もどきの物語にしたほうが塩梅がよいわけだ。ところが精神分析的に見立てると、単なる異議申立は父親との直接対決を回避する退行にはかならず、結果的に理想的な「養母」ではなく「暗黒の母」(Mater Tenebrarum)としてのネガティブな母親像に青年は遭遇する。「暗黒の母」とは手当たりしだい貪り喰うサディスティックな母親として、あるいは過剰な食べ物を無理やり子供に食べさせ窒息させる母親としてイメージされる。ちなみに「貪り喰う」とは何を意味するのか。構造主義文化人類学者のレヴィ・ストロース(Claude Lévi-Strauss)によるアフリカ部族の調査では、殺してはならぬ神聖なトーテム——トーテムとは部族の祖先と関わりのある動物として表象されるが——その「トーテムを喰う」という言葉と、「近親相姦」という言葉は、共に姉の生殖器という意味をもち関連が深いとのことである。つまりトーテムとインセストは部分的に重なり合うのだ。ならば『白鯨』のなかで神／トーテムの位置にある鯨を解体するというカニバリズムと、母親と息子とで「弟よ」「姉よ」と呼び交わし、なれの果てに異母姉と偽装結婚する『ピエール』のインセストとは、サンドキストが指摘するように連続性があることが判明する。「貪り喰う」というイメージを惹起する二つの作品、『白鯨』と『ピエール』とが、女性をターゲットとした文化、商品を大量消費する(貪り喰う)ことを是とする資本主義文化のもとで描かれたというのも、単なる偶然の一致ではない。

問題は、母親像が貪り喰うイメージを併せ持つにしても、そのイメージは抑圧され、母親像の理想化された部分だけがイマージとして青年の超自我(スーパー・エゴ)を牛耳るため、その青年にとって自己の内部で母親イマージと折り合いをつけることが困難になる、ということである。苦肉の策として青年は貪り喰うサディスティックな「暗黒の母」(の像)を外部世界に投影する。近代資本主義の時代を生きる青年であれば、「暗黒の母」を大量生産・大量消費の社会に投棄する。ここで注目すべきは、多くの女

性作家をスターダムに祭り上げた消費社会にピエール／メルヴィルが参入を拒否されたという事実である。セレブとなった女性流行作家の作品を大量に出版する市場社会に、「貪り喰う暗黒の母」のイメージを投棄して呪詛することで、売れない男性作家としてピエール／メルヴィルは溜飲を下げることもできたのかもしれないが、そうは問屋が卸さなかった。後述するがホーソンのせいである。

作品『ピエール』は小説の成立状況を克明に説明するメタフィクションな色彩を色濃く帯びていて、物書きを目指す青年ピエールは作者メルヴィルを反映する。ここでピエールから作者に焦点を移すために、ハバーストロー（Charles J. Haberstroh, Jr.）の穿った発言にしばし耳を傾けたい——「メルヴィルの内部に潜み不安に慄く幼児が、少々控えめ気味の（おそらくは当惑した）ホーソンの膝に飛び乗って来た」（66）。このハバーストローの評言が示唆することは、15歳年上で既に国民的作家としての評価を固めていた先輩ホーソンが、メルヴィルの内部で神格化された親イマーゴの位置に据えられてしまったことである。メルヴィルは“Hawthorne and His Mosses”（1850）のなかで先輩作家を英文学の巨匠シェイクスピアに譬え、最大級の賛辞を惜しみなく注いでいるが、これはメルヴィルにとってホーソンが絶対的存在であったということの証左である。繰り返すが、親イマーゴは幼年期に形成され、その時、子供にとって親は全治全能で神にも等しき絶対的存在として映り、そのまま脳裏にこびりついてしまうという。そして、ホーソンは親イマーゴ（の代替的イメージ）としてメルヴィルに、生涯、つきまとう。

結

サンドキストの言うように（150）、『白鯨』の語り手イシュマエルはエイハブ船長に理想の父親イマーゴを求めた一方で、筋骨隆々なのに女性的繊細さを持ち合わせ、ベッドを共にしたクイーケグ（Queequeg）に

母親イマージを見出した。次の作品でピエールはジェンダー的に逸脱した父親的母親で女王然たるメアリー（偽りの聖処女マリア）のうちに、（括弧付きの意味で）「理想の」親イマージを無意識のうちに見出そうとした。作者メルヴィル自身はどうか。気質的にも外見的にもジェンダー不詳と言って過言ではなかった美形のホーソンに、父親的かつ母親的なイマージを求めたのではなからうか？同様の指摘は心理学からアプローチするアダムソン（Joseph Adamson）も行っている。しかしグロリア・アーリッヒ（Gloria C. Erlich）やフレデリック・クルーズ（Frederick Crews）がいみじくも指摘するように、父親を失った息子として作品空間と実人生でエディプスの葛藤を続けたのが作家ホーソンであったとすれば、こともあろうにそのホーソンにメルヴィルは自分の保護者的親イマージを求めたことになる。皮肉にも、メルヴィルは実像とかけ離れた虚像をホーソンにダブらせようとしたわけである。とすれば、メルヴィルの内部に根を張った親イマージは、ホーソンという増幅器を通してメルヴィルへの支配力を一層、強化する。このときホーソンはメルヴィルのもとを去り、メルヴィルは二度に渡って保護者に捨てられた形になってしまう。最初に保護者から「捨てられた」のは、メルヴィルが12歳の時のこと。それは父が他界した時のことであった。古傷は癒えないままトラウマとして固定する。メルヴィルの内部では、孤児が不在の保護者を求めるのと同じ心理が発動するようになる。父を失い二十年を経た後、メルヴィルはホーソンに保護者の姿を求めた。そこにホモエロティシズムが被さってくるから事態は複雑の度合いを増す。ちなみにメルヴィルの父はホーソン同様に美形であったという。

精神疾患を負った患者は過去の心的外傷に起因する精神状態に幾度となく退行し立ち戻る、と言われている。1876年、既にホーソンが亡くなって13年、作品『ピエール』刊行後から24年も経ているというのに、メルヴィルはホーソンへの愛執の念を断ち切れなかった。その姿は長編詩

『クラレル』(Clarel, 1876)で、ホーソーンをモデルとしたと思しき内気な巡礼者ヴァイン(Vine)に思いを寄せる青年クラレルが洩らした言葉に垣間見ることができよう。「男と男の間でプラトニックな精神的抱擁にとどまり肉を否定することは、愛を否定するに等しい」(2.27.125-28)、と。『クラレル』刊行後、メルヴィルは16年生き続け、『ビリー・バッド』(Billy Budd, 1924)では死をもって未完のまま筆を置くことになるが、ここでもホーソーンの幻をひたすら追い求めることになる。この件については、筆者は別稿で述べた。⁽⁵⁾

まとめよう。少年時代に父親を亡くし母親に心理的に支配され続けたメルヴィルは、作品『ピエール』以降も、自分を捨てたホーソーン、母親イマーゴ／父親イマーゴ、双方に重なり合うホーソーンを執拗に追い求めた。ここに至って作品『ピエール』は、母親による影響力とホーソーンによる影響力とが緋い交ぜになった相乗作用の所産としての第一作目の作品である、とする仮説が確認できたように思われるが、いかがだろうか。

注

- (1) 本稿は第28回日本ナサニエル・ホーソーン協会全国大会シンポジウム「ホーソーンとメルヴィル——解けぬ呪縛」(2009年5月30日)の発表原稿に加筆修正を施したものである。翻訳は坂下昇訳『ピエール——あるいはアンビグエィティーズ』第9巻『メルヴィル全集』(国書刊行会、1981)を参考にし、必要に応じて変更を加えた。
- (2) ここでイメージされているのはナチス・ドイツである。集団心理のダイナミズムを説明しようとする二人の精神分析家グランベルジュとスミルゲルがユダヤ系であることを割り引くとしても、ナチスがイメージされるのは当然であろう。
- (3) Pola とは *Pierre ou les ambiguïtés* の頭文字で、X とは 10 番目の草稿 (Rainer)。
- (4) 一見したところ無関係に見えるアメリカの領土拡張主義とドメスティック

(家庭の)・イデオロギーとは、その実、共鳴関係にあったようだ。ピエールの祖父が活躍したアメリカ独立戦争から時代は下るが、アメリカの領土拡張(帝国)主義についてエイミー・カプラン(Amy Kaplan)はポストコロニアリズムの見地から以下①~③のように指摘している——①ドメスティック・イデオロギーが、他なる(フォーリン)者を排除することで家庭(ホーム)の親密性を高めた。②一方、帝国主義は、ハワイのような海外(国(ホーム)の外)で異人種という他なる(フォーリン)者を管理し搾取した。③よって、両者は表裏一体となる。

(5)以下を参照。拙論「黄昏のMelvilleに忍び寄るHawthorneの影」。

参考文献

- Adamson, Joseph. *Melville, Shame, and the Evil Eye: A Psychological Reading*. Albany: State University of New York Press, 1997.
- Brown, Gillian. *Domestic Individualism: Imagining Self in Nineteenth-Century America*. Berkeley: U of California P, 1990.
- Carax, Leos. *Pola X*. Dir. and Adapt. *Pierre; or, The Ambiguities*. By Herman Melville. Perf. Catherine Deneuve, Guillaume Depardieu, and Katerina Golubeva. 1999.
- Crews, Frederick. *The Sins of the Fathers: Hawthorne's Psychological Themes*. 1966. rpt. Berkeley: U of California P, 1989.
- Dillingham, William D. *Melville's Later Novels*. Athens: U of Georgia P, 1986.
- Douglas, Ann. *The Feminization of American Culture*. New York: Doubleday, 1977.
- Emerson, Ralph Waldo. *The Portable Emerson*. Ed. Carl Bode. New York, 1981.
- Erlich, Gloria Chasson. *Family Themes and Hawthorne's Fiction: The Tenacious Web*. New Brunswick, NJ: Rutgers' s UP, 1984.
- Fryer, Judith. *The Faces of Eve: Women in the Nineteenth Century American Fiction*. New York: Oxford UP, 1976.
- Garcia, Wilma. *Mothers and Others Myth of the Female in the Works of Melville, Twain, and Hemingway*. New York: Peter Lang, 1984.
- Jehlen, Myra. *American Incarnation: The Individual, the Nation, and the Continent*. Cambridge: Harvard UP, 1986.
- Haberstroh, Jr., Charles J. *Melville and Male Identity*. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1980.

- Higgins, Brian and Hershel Parker. *Critical Essays on Herman Melville's Pierre*, or, The Ambiguities. Boston, Mass.: G.K. Hall, 1983.
- Melville, Herman. *Correspondence*. Ed. Lynn Horth. Evanston, Ill.: Northwestern UP; Chicago: The Newberry Library, 1993.
- . *Moby-Dick; or, The Whale*. Ed. Harrison Hayford. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1988.
- . *Pierre; or, The Ambiguities*. Evanston, Ill.: Northwestern UP; Chicago: The Newberry Library, 1971.
- . *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land*. Eds. Harrison Hayford et al. Evanston, Ill.: Northwestern UP; Chicago: The Newberry Library, 2008.
- Miller, Edwin Haviland. *Melville*. New York: Persea Books, 1975.
- Mueller, Monika. "This Infinite Fraternity of Feeling": Gender, Genre, and Homoerotic Crisis in Hawthorne's Blithedale Romance and Melville's Pierre. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1996.
- Murray, Henry A. "Introduction" and "Explanatory Notes." *Pierre; or, The Ambiguities*. 1949; rpt. New York: Hendrics House, 1962. xiii-ciii, 429-504.
- Rainer, Peter. "Pola X." *New York Magazine*. September 11, 2000. Online 2 April 2009.
- Rogin, Michael Paul. *Subversive Genealogy: The Politics and Art of Herman Melville*. Berkeley: U of California, 1979.
- Sundquist, Eric J. *Home as Found: Authority and Genealogy in Nineteenth-Century American Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1977.
- Wald, Priscilla. "Hearing Narrative Voices in Melville's Pierre." *boundary 2* 17.1 (1990): 100-132.
- Weinstein, Cindy. *Family, Kinship, and Sympathy in Nineteenth-Century American Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- カブラン、エイミー 『帝国というアナキー——アメリカ文化の起源』 増田久美子 訳、青土社、2009。
- 倉塚 平 『ユートピアと性——オナイダ・コミュニティの複合実験』 中央公論社、1990。
- グランベルジェ、B スミルゲル、J・C 『「異議申し立て」の精神分析』 岸田秀 訳、南想社、1985。
- コフォート、ハインツ 『自己の分析』 近藤三男 他訳、みすず書房、1994。

- 佐々木英哲「黄昏の Melville に忍び寄る Hawthorne の影：辞世の書 Billy Budd
——クイア・リーディングの試み——」『国際文化論集』39（2009）：57-84.
- 寺田建比古『神の沈黙——ハーマン・メルヴィルの本質と作品』、沖積舎、
1982。
- ドゥルーズ、ジル フェリックス・ガタリ『アンチ・オイデプス：資本主義と
分裂症』市倉宏裕 訳、河出書房新社、1986。
- 野島秀勝『迷宮の女たち』、河出書房、1996。
- メルヴィル、ハーマン『ピエール——あるいはアンビギュイティーズ』第9
巻『メルヴィル全集』、坂下昇 訳、国書刊行会、1981。

触れられぬ愛

——*Absalom, Absalom!*におけるローザの視線——

有働牧子

ウィリアム・フォークナーの *Absalom, Absalom!* は、彼自身の代表作であるばかりでなく、アメリカ文学史においても、極めて重要で突出した位置を占める作品である。リチャード・グレイ (Richard Gray) はアメリカ南部に関する文章の中で、“Readings of the South are just that, readings; for better or worse, they involve selection and abstraction, a figuring and, in the purest meaning of that word, a *simplifying* history.” (5) と解説しているが、この *Absalom, Absalom!* という作品もその例に漏れず、複数の登場人物たちが同一の過去について、言うなれば好き勝手に (自身の解釈や偏見を躊躇なく織り込みながら) 語り明かしている。つまり、紡ぎ出される彼らの語りは、“both *out of the past and of it*” (Gray, 11) というような様相を呈しているのである。しかしながら、同時に、フォークナーはあるインタビューの中で “There is no such thing as *was*—only *is*. If *was* existed, there would be no grief or sorrow.” という考えを表明している。ここで浮かぶのは、何故存在しないはずの過去を巡って悲しんだり、それを語ることでまた改めて創造しようとしたりしなければならないのかという疑問である。そもそも、それが本当に存在しないのであれば、悲哀はもとより、それに意識を注ぐことすらあり得ないはずではないか。

果たして、この作品の登場人物たちが見つめ、語り明かすことで創造した過去、ひいてはその行為自体、どのような意味を持つのであろうか。そしてそれは、フォークナー自身の根本的な思想を表していると言っても決して過言ではないであろう上述の発言と、どのような形で合致するのか、

あるいは、しないのか。本稿では、そのようなことを明らかにすべく、作品における語りの発端を担っているローザ・コールドフィールドに特に焦点を当て、精神分析的に考察していく。

1. ローザとボン—“touch”の不在—

作中で “She [Rosa] was born in 1845, ...at a time when...the family wanted only peace and quiet and probably did not expect and maybe did not even want another child” (46) と説明されていることから分かるように、ローザは不遇の子供時代を送っていた。望まれずに生まれてきた子供は当然のようにして、親からの確かな抱擁、すなわち、そのありのままの存在の肯定とでも言うべきものを享受できずに、何かしっくりこない、“awkwardness” につきまとわれた人生を余儀なくされていたのである。

...this small body with its air of curious and paradoxical awkwardness like a costume borrowed at the last moment and of necessity for a masquerade which she did not want to attend.... (51)

そして、彼女と同じようにボンもまた不遇な子供であった。その様子は作中で次のように表現されている。

...where he had been created new when he began to remember, new again when he came to the point where his carcass quit being a baby and became a boy, new again when he quit a boy and became a man, between a woman whom he had thought was feeding and washing and putting him to bed and finding him in the extra ticklings for his palate and his pleasure because he was himself, until he got big enough to find out that it wasn't him at all she was washing and feeding the candy and the fun to but it was a man that

hadn't even arrived yet, whom even she had never seen yet, who would be something else beside that boy.... (245)

ボンは、「彼とは無関係の何か別のもの」を見つめていた親の元に育ち、そのせいで一つのフェーズからまた次のフェーズへと、その都度新しく脱皮するようにして移ろい生きることを余儀なくされていた。つまり彼もまた、親から「彼自身」として愛を持って世話をされ、抱擁してもらえぬまま、一向に安定しない不安定な人生を送らざるを得なかったのである。

また、この引用部においてとくに注目すべきは、“finding him in the extra ticklings for his palate and his pleasure because he was himself”の部分である。ここでは、彼を彼自身として認め、喜ばせるはずであった親の愛の表現として、“ticklings”（触覚を刺激すること）という身体的な言葉が用いられている。そういえばローザもまた、彼女に無関心な親のせいで“awkwardness”を呈した身体、ないしは次のような事態に見舞われていたのであった。

...the small slight child whose feet, even when she would be grown, would never quite reach the floor even from her own chairs, the ones which she would inherit nor the one's—the objects—which she would accumulate as complement to and expression of individual character, as people do, as against Ellen who, though small-boned also, was what is known as fullbodied.... (51)

ローザのこうした悲しき浮遊感は、この引用部においてのみならず、そもそも作品の冒頭でまず強く印象づけられている (“...sitting so bolt upright in the straight hard chair that was so tall for her that her legs hung straight and rigid ...clear of the floor with that air of impotent and static rage like children's feet....”

[3])。事ほど左様に、彼女にあてがわれた椅子は、彼女にとって、先に挙げた「出席したくもない仮装パーティのための衣装」と同様にちぐはぐなもので、「個人の補足あるいは表現」と言えるような類のものではなかった。こうした描写は、彼女をありのままに抱きしめてくれるような存在の徹底的な不在を強調するためのものだと思なすことができる。親の愛の不在が“ticklings”の不在として身体的に表現されていたボンの場合と同じように、ローザの場合も、その不幸が、早くに生まれて親の愛を享受できていた姉エレンのように“fullbodied”にはなれないこと、そしてそれ故にふらふらとして地に足の着かないまま生きざるを得ないということによって表現されているのである。

このように見てくると、この作品においては「愛 = “touch”」という等式が成り立つように思われる。事実、先述したような揺らぎのうちに決して幸せとは言えない人生を歩んでいたボンは、いつからかただひたすら“the physical touch”を求めようになっていた。

Because he knew exactly what he wanted; it was just saying of it—the physical touch even though in secret, hidden—the living touch of that flesh warmed before he was born by the same blood which it had bequeathed him to warm his own flesh with, to be bequeathed by him in turn to run hot and loud in veins and limbs after that first flesh and then his own were dead. (255)

実の父親であるサトペンが自分を息子だと認めてくれること (= “it”)、つまり、彼自身の存在の温かい抱擁ないしは肯定をもたらすそれが、ここでもまた“ticklings”と似たような意味の“the physical touch”という言葉で置き換えられている。人を何者かにならしめて安定へと導いてくれる最たるものは、親から子へと代々受け継がれていく血であることは疑いよう

もなく、そうであるならば、自分が享受できずにいる愛とは、概念など及びもしない肉体的なものに違いないとボンは考えたのである。彼のこのような考えは、戦火の中、ヘンリーに向かって次のように発言していることにもよく表れている。

Only there is something in you that doesn't care about honor and pride yet that lives, that even walks backward for a whole year just to live; that probably even when this is over and there is not even defeat left, will still decline to sit still in the sun and die, but will be out in the woods, moving and seeking where just will and endurance could not move it, grubbing for roots and such—the old mindless sentient undreaming meat that doesn't even know any difference between despair and victory, Henry. (279)

このように、彼の肉体主義ないし肉体崇拜とでもいうべきものは、見ていられるこちらが痛々しくなるほど徹底している。愛というものに無縁であったボンのこうした考え・渴望は、決して浅薄なものではなく、絶望の一步手前でかろうじて見出された希望の光であった。お金だけは思い通りになったおかげで、愛以外のものならほとんど何でも手に入れることが出来ていた彼は、大学生の頃、その周囲に次のような印象を与えていたという。

...this man handsome elegant and even catlike and too old to be where he was, too old not in years but in experience, with some tangible effluvium of knowledge, surfeit: of actions done and satiations plumbed and pleasures exhausted and even forgotten. So that he must have appeared, not only to Henry but to the entire undergraduate body of that small new provincial college, as a source not of envy because you only envy whom you believe to be, but for accident, in no way superior to yourself: and what you

believe, granted a little better luck than you have had heretofore, you will someday possess; not of envy but of despair: that sharp shocking terrible hopeless despair of the young.... (76)

このような描写からも窺い知れるように、ボンの言う “the physical touch” とは、絶望の淵にかりうじてぶら下がっているか細い綱のようなものだったのだ。いつその深淵に落ちてもおかしくないが、彼は必死にそれにしがみつこうとしている。だからこそ、我々はその様子に痛々しさを覚えるのであり、彼と学び舎を共にしている若者たちに至っては、いかにも若者らしく、大学という場にそぐわず絶望の淵にある彼に陶醉しつつ、翻って我が身のぬるさに絶望するのである。しかしながら、その最後の頼みの綱として見出されたサトペンもまた、彼が望むものを与えてはくれなかった (“...saw face to face the man who might be his father and nothing happened—no shock, no hot communicated flesh that speech would have been too slow even to impede—nothing” [256])。しがみついた綱は儚く引き裂かれ、ボンは結局、まるで自らの意志であるかのようにして非業の死を遂げ、深淵へと落ちていったのである。

一方で、ボンと同じような境遇で育ったローザはというと、いつからか彼とは違う考えを持つようになっていた。ローザはボンのように自分に欠けているものを求めてはいなかった。そして次のように独白するのである。

I who had learned nothing of love, not even parents' love—that fond dear constant violation of privacy, that stultification of the burgeoning and incorrigible I which is the meed and due of all mammalian meat, became not mistress, not beloved, but more than even love; I became all polymath love's androgynous advocate. (117)

一向に与えてもらえなかった「愛」を、ローザは単に求めていなかったばかりか、それを指して「盲目的にかわいがってたえずプライバシーを侵し、不屈な自我の芽をつみとってしまう、全哺乳類に当然支払われるべき報酬」であると、皮肉っぽく述べているのだ。そうして、欠如した「愛」を追求することなく、それどころか「愛以上のもの、博識たる愛の両性具有の擁護者」となったローザを支えていたのは次のようなものであったという。

A picture seen by stealth, by creeping (my childhood taught me that instead of love and it stood me in good stead; in fact, if it had taught me love, love could not have stood me so) into the deserted midday room to look at it.
(118)

ボンは揺らがない安定を夢見て“touch”としての愛を求めていた。ところが、ローザの場合は違っているのだ。両親の愛に見放され、彼らの姿をドア越しに窺うしかなかった彼女は、愛を求めるのではなく、その代わりに、自分を放り出した世界を外から密かに忍び足で盗み見ることに確かな支えを得て、ここまで生きてきたというのである。つまり、彼女を“good stead”と言うにも吝かではないほど彼女たらしめていたのは、身体的刺激ではなく視覚的刺激だったと言える。別の箇所でもローザは次のように語っている。

That is the substance of remembering—sense, sight, smell; the muscles with which we see and hear and feel—not mind, not thought: there is no such thing as memory: the brain recalls just what the muscles grope for: no more, no less.... Ay grief goes, fades; we know that—but ask the tear ducts if they have forgotten how to weep. (115)

ローザもまたボンと同じように概念ではなく身体的な面を重視していた。とは言え、その中でも二人はそれぞれ異なる方向へと、すなわち、ボンが“touch”という《接触感覚》(メッツ、121)を求めるようになった一方で、ローザは“sense, sight, smell”のような《遠隔感覚》(メッツ、121)に没頭するようになったのである。そういえば彼女は、ついに現れた希望の光とばかりに熱狂的に入れ込んだボンに関しても、エレンらの話に聞くだけで、その姿に直に触れることは終ぞなかったのであった(“Miss Rosa never saw him; this was a picture, an image.” [58])。

ここで、この作品の執筆当時、フォークナーは、並行してハリウッドでの脚本書きの仕事をしていたという事実が思い出される。というのは、上のようなローザの姿を見て連想されるのが、いみじくも、映画館で映画(a moving picture)を見る観客のそれだからである。映画研究家クリスチャン・メッツは、映画を視姦的体制のものとして捉え、その固有性を「見つめられる対象の不在」(メッツ、125)に求めている。例えば舞台などの芸術形態もまた視姦的構図を持っているにはいるが、そこでは見つめられる対象は現実には、観客と同じ空間の中に存在している。しかし映画の場合、見つめられる対象(映像)は、スクリーンという、「現実の舞台とは異なる別の舞台、不在性の舞台」(メッツ、125)に落とされた“影”に過ぎず、物理的かつ徹底的に不在である。それ故、この場合の窃視者は、他の視姦的行為にあっては多かれ少なかれ必ず存在しているはずの「他者との現実のコンセンサス」(メッツ、129)を徹底的に欠いており、したがって映画鑑賞という行為は群を抜いて「許されざる観淫症」(メッツ、129)の趣を呈するまでになるのだ。これはあの、子供が「原光景」を目にする時の様相そのものである。

観客にとって、映画はすぐそこにありながら、決して手の届かないあの《他所》で展開している。すなわち、両親がもつれあっている

あの場所である。子供はそれを見ているが、両親は映画の場合と同じく、見られているの知らず、子供を一人ぼっちのまま放っておく。子供は一切参加を許されぬ、ただ見つめるだけの存在である。
(メッツ、130)

このようにして、映画館の暗闇に放り出され、しかも、「客席の空間とは本質的に異質なものであり、もはや意志を通じあうことはない」(メッツ、130) ような、絶対的に他者であるスクリーン上の空間を前にした観客は、ほかに為す術もなく「自分自身に同一化する」(メッツ、101)。この自分自身とは、「純粋な知覚行為だけを行う存在(覚醒、警戒としての存在)、被知覚対象が知覚されるのに必要な条件としての存在である。つまり、観客は、すべての《そこに存する》(il y a) に先立つ一種の超越的主体に自己を同一化するのである」(メッツ、101)。このメッツの言う「超越的主体」こそ、先の引用部でローザが言っていた「愛以上のもの、博識たる愛の両性具有の擁護者」にほかならないのではないだろうか。自分を放り出した世界の知覚者であるローザは「いかなる点でも、被知覚対象に参加することはない」が、逆にそのためにこそ彼女は、「いわば全知覚者〔全能者〕」とも言えるのである(メッツ、99)。つまり彼女は、親の愛を知らず、そのために世界から放り出されていることを逆手に取るようにして、「すべての《そこに存する》(il y a) に先立つ一種の超越的主体」ないしは「博識な愛の擁護者」として、自己を定義するようになったのである。

ここまでくれば、彼女とその世界との間の距離はもはや悲壮なものでも克服すべきものでもなくなる。言うまでもなく「窃視者は、対象から自分を永遠に隔てるような亀裂を、空間の内部に故意に作り出す。すなわち、自分自身の不満足そのもの(これこそ、彼が窃視者として必要としているもの)をわざと作りあげるようにする」(メッツ、122) からである。ローザは後に、主人であるサトペンが亡くなった後の屋敷へ忍び込み、中に潜

んでいたヘンリーを発見するも、その後3ヶ月もの間何もせずにいたことがあった。そのことに関するシュリーヴの次のような解説は十分的を射ていると言えよう。

Do you suppose it was because she knew what was going to happen when she told it, took any steps, that it would be over then, finished, and that hating is like drink or drugs and she had used it so long that she did not risk cutting off the supply, destroying the source, the very poppy's root and seed? (299)

シュリーヴが言うように、ローザにとって、ヘンリーの存命が公のものとなり、それによって彼が自分と同じ現実の空間に入り込み、関わってくることは、窃視者／全知覚者としての自分の生涯の終わりを意味することにほかならなかったのである。

2. 我々はどこから来て、どこへ向かうか

果たして、ローザが語り始めると、クエンティンは次のような印象を受けるのであった。

It (the talking, the telling) seemed (to him, to Quentin) to partake of that logic- and reason-flouting quality of a dream which the sleeper knows must have occurred, still born and complete, in a second, yet the very quality upon which it must depend to move the dreamer (verisimilitude) to credulity—horror or pleasure or amazement—depends as completely upon a formal recognition of and acceptance of elapsed and yet-elapsing time as music or a printed tale. (15)

この中に“logic- and reason-flouting quality of a dream”という記述があるが、既述のようにローザは隔たった地点から不在の対象を見つめて語っているのだから、紡ぎ出されるものがあたかも夢のようにフィクショナルなのは当然である。しかしこのことは、何もローザに限ったことではない。読めば明らかであるが、そもそもこの作品は、サトペンに纏わる奇怪で恐るべき一連の出来事を秩序立てて整理し、現実的に解明していく類のものではない。もしそのような作品であるならば、この *Absalom, Absalom!* のように、複数の語り手が同じ出来事をそれぞれに、しかも、各々の解釈や偏見をあけすけに持ち込みながら語ることは意味がなくなる。このことに関して、語り手の一人であるクエンティンの次のような独白が印象的である。

Yes. Maybe we are both Father. Maybe nothing ever happens once and is finished. Maybe happen is never once but like ripples maybe on water after the pebble sinks, the ripples moving on, sprading, the pool attached by a narrow umbilical water-cord to the next pool which the first pool feeds, has fed, did feed, let this second pool contain a different temperature of water, a different molecularity of having seen, felt, remembered, reflect in a different tone the infinite unchanging sky, it doesn't matter.... (210)

この部分に如実に表れているように、語り手たちは皆、水面に広がる波紋のようにほとんど不可抗力のうちに、先の引用にあったような、「一瞬で完全に現れ」たり、「見る者を簡単に信じ込ませ」たり、「音楽とか印刷された物語のように受け入れられ」たりする語りを、たとえ他の者の繰り返しになろうともそれぞれに志向しているのだ。しかもその語りは、当初の衝撃（小石、事実）から離れて「異なる水温、異なる分子、異なる調子」のもとに繰り返されても何ら問題はなかった。言い換えれば、現実性や正確さを超越して“影”から“影”を創出させるような作業だったのである。

...the two of them [Quentin and Shreve] creating between them, out of the rag-tag and bob-ends of old tale and talking, people who perhaps had never existed at all anywhere, who, shadows, were shadows not of flesh and blood which had lived and died but shadows in turn of what were (to one of them at least, to Shreve) shadows too.... (243)

こうした“影”こそ、彼らをどうしようもなく駆動させて止まないものであった。それは、物語論研究の第一人者ジェラルド・プリンスに従って言えば、「諸事情の時間的なたんなる連鎖ではなく階層的な連鎖」（プリンス、174）を提示するような、「始め、中、終わりからなる全体的な構造」（プリンス、173）を持つ「物語」^{フィクション}なのである。そのことは、作品の登場人物ら全てに共通しており、その物語の主人公であるはずのサトペンでさえ例外ではなかった。

...he telling it all over and still it was not absolutely clear—the how and the why he was there and what he was—since he was not talking about himself. He was telling a story. He was not bragging about something he had done; he was just telling a story about something a man named Thomas Sutpen had experienced, which would still have been the same story if the man had had no name at all, if it had been told about any man or no man over whisky at night. (199)

主人公である男がたとえ誰でもない者であろうと物語に変容をきたすことがないのは、それが事実ではなくフィクションとして語られているからにほかならない。フィクションであるからこそ、「どのようにして、なぜ、そこにいたのか、そして彼は何者であったのか」という秩序ないしは事実

関係など度外視されて当然なのである。このように、この作品の登場人物たちは悉くそうしたフィクションに執着し、それを語り尽くそうと躍起になっているのだが、じつのところ、こうした執着はごく普遍的なことである。というのも、ラカンの理論に従って言えば、人間は皆、かつてほかでもないフィクションによって祝福され、そのために以後もずっとそれに呪われたようにして生きるほかない生き物だからである。

その祝福は鏡像段階において訪れる。この現象が現れるのは、およそ生後6ヶ月～18ヶ月頃のことであるが、その時点では身体的に未熟である子供は、眼前に現れた或る像を自分のものとして「こおどりしながら」引き受け、自らに変形を生じさせる。

私が鏡像段階 (*state du miroir*) と名づけたものは、情動力を発現する重要さをもつものですが、主体はこの力動をとおして最初のみずからを自分自身の身体の視覚的〈ゲシュタルト〉と同一視するのです。このゲシュタルトは、それ自身の運動性がまだ著しく調節がとれていないのに比べれば、理想的な一体性であり救いのイメージでもあります。このゲシュタルトは、最初の六ヶ月の間の、先天性の生理学的早熟の神経的ならびに体液的な徴しをおびている、子供の器官内部的ならびに外界関係的な不調和と結びついた、本来的な窮境のすべてによって、価値を高められています。(ラカン、152)

こうした分析からラカンが引き出したのは、「心像による最初のあざむき (*captation*)」(ラカン、151)であり、ここにおいて「重要な点は、この形態がいつまでも自我 (*moi*) という審級を、社会的に決定される以前から、単なる個人にとってはいつまでも還元できないような虚像の系列のなかへ位置づけるということ」(ラカン、126)であった。我々の出発点となっているこのような虚像ないしは視覚的ゲシュタルトとしての鏡像は、作中の

人物らが固執する物語と非常に似通っている。というのは、共にフィクションナルであるということはもちろん、ゲシュタルト的であるという点から言っても、物語もまた常に全体性を志向するものであり、しかも、より物語性の高い物語とは往々にして、「全体がそれを構成している諸部分の総和以上になっていて、しかも内容的に等価ではなくむしろ異なっている」（プリンス、174）ものだからだ。

このことを踏まえて考えれば、我々の願望が向かうべきところは、否、向かうよう宿命づけられているところは、ボンが求めていた“the physical touch”ではなく、ローザを支えていた“A picture seen by stealth”のようなものに違いないのである。すなわち、《接触感覚》を満たしてくれる“touch”とは真逆に位置するような、あるいはそれを裏切って屹立するような、外在的かつ視覚的（＝遠隔的）ゲシュタルト、ないしはフィクションに違いないのである。

因みに、サトペンの出現に関するローザの語りに耳を傾けるクエンティンは、次のようなイメージを抱いている。

Then in the long unamaze Quentin seemed to watch them overrun suddenly the hundred square miles of tranquil and astonished earth and drag house and formal gardens violently out of the soundless Nothing and clap them down like cards upon a table beneath the up-palm immobile and pontific, creating the Sutpen's Hundred, the *Be Sutpen's Hundred* like the olden time *Be light*. (4)

サトペンはまるで「音無き無」から暴力的に突出してきたかのように、言ってみれば嘘のように、“the design”としての“Sutpen's Hundred”（ないしは“Sutpen's One” [136]）を一挙に創出したのである。その様子は、かつて神が「光あれ」と言ってこの世界を創出したかのものであるとも言える

し、映写機からの光を受けてスクリーン上に一挙に映像が浮かび上がるかのようであるとも言えるし、あるいは、先に説明した「鏡像」の如く、「不十分さから先取りへと急転する一つのドラマ」（ラカン、129）であるとも言えるだろう。このような面から見ても、サトペンを巡って繰り返される語りは、かつて人を「本来的な窮境」から救いだしてくれた統一的な「イマーゴ」を再び自分自身へ送り返すための試みだと見なすことができる。登場人物たちは皆それぞれに、かつての祝福に突き動かされ、それに呪われたようにして、サトペンの周囲を巡りながら、しかし決してそれに直に触れることなく（たとえ触れたくとも、彼はすでに死んで過去になっているのだから）、ぐるぐると語り明かしているのである。

3. 触れられぬ愛を見つめて

以上述べてきたことを踏まえるならば、クエンティンとシュリーヴの語りに関する次のような描写は、至極納得がいくものであろう。

“And now,” Shreve said, “we’re going to talk about love.” But he didn’t need to say that either, any more than he had needed to specify which he he meant by he, since neither of them had been thinking about anything else; all that had gone before just so much that had to be overpassed and none else present to overpass it but them, as someone always has to rake the leaves up before you can have the bonfire. That was why it did not matter to either of them which one did the talking, since it was not the talking alone which did it, performed and accomplished the overpassing, but some happy marriage of speaking and hearing wherein each before the demand, the requirement, forgave condoned and forgot the faulting of the other—faulting both in the creating of this shade whom they discussed (rather, existed in) and in the hearing and shifting and discarding the false and

conserving what seemed true, or fit the preconceived—in order to overpass to love, where there might be paradox and inconsistency but nothing fault nor false. (253)

彼らの語りの行為は、焚火をおこすために枯葉をかき集めるようなもの、言い換えれば、生と死を一度に現前させるべく過去を収集するような行為であった。なぜなら炎は、その元となっている諸々の焼失（死）を糧としながら立ち上り、動き続ける（生）ものだからだ。さらに付け加えるならば、炎は絶対に見る者の“touch”を寄せ付けない、究極的に外在的なものである。やはりここでも連想せざるを得ないのはあの「鏡像」であろう。それは我々の出発点である生と死の溶解する場所、すなわち、主体が自分自身の身体と同一視する（その存在、生をもたらす）ものであると同時に、「外在性においてのみ主体に与えられる」（ラカン、127）がゆえに「自己疎外する同一性」（ラカン、129）（自己の死を意味する）と呼ばれるあの鏡像である。やはりクエンティンらも、表面的ではなく本質的な意味において、ボンではなくローザと同じ道の上を歩んでいたのだ。彼らは鋭くも、こうした《遠隔感覚》としての視線ないしは収集行為の果てにこそ、自分たちの存在の源がある（they...existed in）ことを感じ取っていたのである。父の語りに耳を傾けるクエンティンに関して“he could see it; he might even have been there. Then he thought *No. If I had been there I could not have seen it this plain*”（155）という描写があるのも、そのことをよく表している。

また、引用部にあるように、彼らの語る行為の中にあっては、どちらが話しているのかなど取るに足りないことであったという。これもまた、その目的からしてみれば当然のことであるのは言うまでもなく、そこにおいては主体も客体も必要ない、否、あってはならないのである。なぜなら、既に何度も述べてきたように、かつて我々が鏡像段階において「こおどり」したのは、それを客体と識別するよりも先に主体として引き受けた

からであり、それによって、あり得べき主体をあっさりとその客体に明け渡してしまったからだ。因みに作中の “His [Quentin’s] childhood was full of them; his very body was an empty hall echoing with sonorous defeated names; he was not a being, an entity, he was a commonwealth” (7) という記述も、そのような状況を描写したものだと見なすことができる。また、クエンティンとシュリーヴが語りながらしばしばその対象の中に溶け込んでいっているように描かれているのも、同様の描写だとみなすことができるだろう (“Because now neither of them was there. They were both in Carolina and the time was forty-six years ago, and it was not even four now but compounded still further, since now both of them were Henry Sutpen and both of them were Bon, compounded each of both yet either neither” [280])。

そして、重要なのは、先の引用における “neither of them had been thinking about anything else [but love]”、あるいは “in order to overpass to love, where there might be paradox and inconsistency but nothing fault nor false” という記述である。既に説明したように、ローザは欠如した「愛」の追求を否認することで、視覚という《遠隔感覚》を手に入れたかのように描かれていた。しかし、その視線が受け継がれるようにして、クエンティンとシュリーヴが同様の遠隔刺激に没頭するようになったとき、ついにそれは “some happy marriage of speaking and hearing” という、主体と客体の幸福な溶解 (= 愛) をもたらすものとして描かれることになった。つまり、欠如した愛の追求を否認せざるを得なかったローザが選んだ道の先にもまた愛はあるのだと、否、じつはそれこそが人間に特有の愛なのだ、明かされることになったのである。それは、フィクションを土台とした結合であるために「矛盾はあるかもしれない」が、反対に、フィクショナルであるからこそ「欠陥や誤りの一切ない」(そもそもその次元を超えている) 愛である。

4. 結び

最終的にローザが手中にしたのは、ほかでもない“actual”さであった。彼女は、クエンティンを引き連れて押し入ったサトペンの屋敷で、人知れず生きながらえていたヘンリーを目の当たりにしたのである。そしてその後長くないうちに彼女は病に倒れ、死に絶えたわけであるが、それを受けてコンプソン氏は、クエンティンに宛てた手紙の中で次のように書いている。

Surely it can harm no one to believe that perhaps she has escaped not at all the privilege of being outraged and amazed and of not forgiving but on the contrary has herself gained that place or bourne where the objects of the outrage and of the commiseration also are no longer ghosts but are actual people to be actual recipients of the hatred and the pity. (301-2)

ここでコンプソン氏が書いているように、ローザが手に入れた“actual”さは、屋敷で目の当たりにしたヘンリーのことを指しているとは言え、それまでの「特権」からの解放、すなわち、それまで彼女が「全知覚者」として執着していた世界（フィクション）からの離脱として見なすべきではない。そうではなく、一見フィクションとは対極にあるかのようなこの“actual”さは、見つめられる対象が見つめる側の思いの正当な受け手となる「境地」、すなわち、フィクションを究極まで突き詰めることで辿り着いた、いわば“フィクションの極北”として捉えるべきであろう。

コンプソン氏は続けて次のように書いている。

The weather was beautiful though cold and they had to use picks to break the earth for the grave yet in one of the deeper clods I saw a redworm doubtless alive when the clod was thrown up though by afternoon it was

frozen again. (302)

過去もフィクションも、一見したところじつに遠く隔たっていて、もはや生氣さえも感じられないような代物である。しかし、「亡霊」のごとき過去に固執しながら物語（フィクション）を紡ぎ出し、最終的に先に説明したような“actual”さを体感したローザのように、そこから、凍りついた土の中に潜むミミズのような「生」を見出すことは可能なのである。なぜなら、既述のように、じつは我々はもともとそのような遠隔性とフィクション性のうちに産声を上げたようなものだからだ。フィクション映画を論じる中で、メッツは次のように書いている。

いちおうどんな人でも、自分は《信じてなんかいない》と言うだろうが、実際には、まるで見事にだまされた人がいるかのように、いかえれば、本当に《信じて》しまった人がいるかのように、すべては運んでいくのだ。（あるいはこういったらいいのかもしれない。つまり、あらゆるフィクションの後ろに、第二のフィクションがあると。物語の中での出来事は、架空のことである。これが第一のフィクション。しかしだれも皆、その出来事が本当のことであると信ずるふりをしている。これが第二のフィクション。もうひとつ、第三のフィクションというものもある。心のどこかで、その出来事が本当に本当のことであると信じているのに、だれでもそれを正直に白状しようとしなないことである。（146）

存在しないはずの過去に執拗に目を向けながら語り続けた登場人物たちは皆、人間にとっての「本当に本当のこと」は常にフィクショナルであるという信念を心のどこかに抱き続けていたのかもしれない。そのような意識のもとで見出されるべくして見出されたのが、フィクションと同じように

遠く、心許ない過去だったのである。

フォークナー自身の考えをそのまま反映したようなジュディスの言葉が印象的である。

...it would be at least a scratch, something, something that might make a mark on something that was once for the reason that it can die someday, while the blocks of stone cant be is because it never can become was because it cant ever die or perish.... (101)

例えば我々にとって「石」が絶望的に“is”を、「生」を持ち得ないのは、死ぬことも消え去ることもできないが故に“was”になることができない、すなわち、生きた我々から遠く隔たることができないからなのである。事ほど左様に、我々の生は死あるいは悲しき遠隔性と密接に結びついているのであり、本稿の冒頭で挙げておいたように「“was”などなく、“is”があるだけだ。もし“was”が存在するなら、悲哀は存在しないだろう」とフォークナーが述べたのは、“was”（死）と“is”（生）のこのような分かち難さ、そしてそれ故の悲しみを表しているのである。触れられぬ愛に絶望し、しかし内心ではそれに憧れるようにして、あらゆる意味で遠い世界に眼差しを向けながら物語を紡ぎ続けてきたローザが目当たりにし、そして我々に見せてくれた“actual”さとは、人間の生の最果てであると同時に根源なのである。

引用文献

- Faulkner, William. *Absalom, Absalom!* New York: Vintage Books. 1986.
- Gray, Richard, and Owen Robinson. eds. *A Companion to the Literature and Culture of the American South*. Blackwell. 2007.

- プリンス、ジェラルド 『物語論の位相:物語の形式と機能』 遠藤健一訳 (松柏社、1996年)
- メッツ、クリスチャン 『映画と精神分析:想像的シニフィアン《新装復刊》』 鹿島茂訳 (白水社、2008年)
- ラカン、ジャック 『エクリ I』 宮本忠雄、他訳 (弘文堂、1972年)

SYNOPSIS

'Ego-Confusion' and 'Extinction of Personality' in *The Cocktail Party* —Preface to Philosophical and Religious Approach—

Toshiko Kurahashi

The theme of the paper is to study 'Ego-Confusion' and 'Extinction of Personality' in the case of Edward, Lavinia and Celia, main characters in *The Cocktail Party*.

Based on C. G. Jung's theory, Zen priest 'Dogen' and Friedrich W. Nietzsche are also referred to.

SYNOPSIS

Comparing Shakespeare's *Henry VIII* with Philippa Gregory's *The Other Boleyn Girl* in Light of Freudian Theory

Noboru Fukushima

The purpose of this article is to compare Shakespeare's *Henry VIII* with Philippa Gregory's *The Other Boleyn Girl* in light of Freudian Theory through an analysis of five trial scenes to be found in the above-mentioned works.

Historians often say that Henry was a tyrant because he had more than seventy thousand people killed including two of his wives, Anne Boleyn and Katherine Howard, but in Shakespeare's *Henry VIII*, King Henry is depicted as gentle and sympathetic. History usually teaches us that Henry hated Anne and her baby girl, Elizabeth, because Anne had been unable to give him a male heir. In Shakespeare's play, however, Henry loves Anne and Elizabeth. And, what is more, unlike what history asserts, the play has Cranmer, Archbishop of Canterbury, predict that Elizabeth will be a great queen. Therefore, Shakespeare's attitude is ambiguous.

In *The Other Boleyn Girl* that is based on History, King Henry marries six times and has two of his wives beheaded. During the witch trial, the court decides that Anne is a witch who committed incest with George, her brother. From Freud's viewpoint, Henry is suffering from a trauma because he has no male heir. Historically speaking, his trauma is healed when Jane, his third wife, has a son, Edward.

Why did Shakespeare describe Henry in contradiction with History? Shakespeare often changed the course of History in his plays. As the Prologue of *Henry VIII* shows, Shakespeare wrote theatrical truth on the stage for universality.

SYNOPSIS

A Woman's Ambitious Desires: *The Life of Charlotte Brontë* as a fiction

Chiyuki Kanamaru

The Life of Charlotte Brontë has been established as one of the finest biography. Not long after Charlotte died, Mr. Brontë invited Elizabeth Gaskell to write about his daughter's life. Gaskell accepted it and read many letters, and interviewed villagers and servants. The strain of her work on the *The Life of Charlotte Brontë* was enormous because she needed to research every aspect of the Brontës.

In her day, strength and self-discipline were qualities which represent as masculine virtues. England was already beginning to emerge as the greatest imperial power and workshop of the world. These changes created all kinds of problems. First of all, to have written with sympathy of a woman author who has ambitious desires was an act of courage. Victorian people thought it a good thing to be "Angel in the house". Under the influence of such a view, this biography emphasizes Charlotte, a daughter in domestic sphere. In fact, it is Charlotte the suffering woman rather than Currer Bell the successful author who attracted Gaskell's attention.

Moreover, Gaskell as a novelist has ambitious desires to seek the favour of her readers. She knows Charlotte's ambitious desires to be a well-known novelist, but ignores it, for she is responsible for producing a picture of Charlotte that is acceptable by people at that time. Consequently, there are inaccuracies in this biography. Gaskell's complex desires lead her to tell Charlotte's life as a fiction to save Charlotte's place from the severe criticisms of the world.

This paper concentrates some forms of inner conflict between domestic women and the public writers, for the effects of this work fall with impact on the Brontës and Gaskell herself. A part of the psychoanalytic works of Freud provides a useful framework for this work. The writing subject, the written object, and the act of writing constitute a text. Following the way in which Gaskell and the life of Charlotte interact with one another, we can reconsider this work as a fiction.

SYNOPSIS

A Study on Networking of the Handkerchief in *Othello*

Keisuke Kamitaki

William Shakespeare's *Othello* has its own property, "handkerchief," which is essential to its plot. There are the differences or modifications between Gerardi Cinthio's *Hecatommithi* and *Othello*, and the adaptation enables *Othello* to get more catastrophic. Quotations from Sigmund Freud, Jacques Lacan, and Slavoj Žižek reveal its mechanism. Tragedies among characters come not from the handkerchief but from the network organized by it. Through the cursed network, Othello, Desdemona, Iago, and Emilia were dead on the final act. To find Cassio and Bianca beside them still alive, we can speculate upon the tragic network for those six. Behind the final curtain, the meaning of the handkerchief gets to stop for the dead, but it goes on for the alive on the other side.

SYNOPSIS

Melville's Domestic Metafiction, *Pierre; or, The Ambiguities*: Mock-Christ, Mater Tenebrarum, and Hawthorne

Eitetsu Sasaki

In *Moby-Dick* (1851), Herman Melville arranged to have Ishmael rescued by the whaler named Rachel, the biblical maternal figure weeping for her children. Thus, Ishmael lives on, to narrate what he witnesses on the whaler *Pequod*. In his next fiction, *Pierre* (1852), the author has Pierre, the implied narrator, take over Ishmael's role and more deeply explore the domestic [mother-centered] sphere. The form of *Pierre* as a self-referential metafiction allows me to hypothesize that the grip of the mothers —the author's mother Maria Gansevoort Melville and Pierre's mother Mary Glendinning— induces both men to write and behave self-righteously. Nathaniel Hawthorne's abandonment of Melville while Melville wrote *Pierre*, more specifically, the traumatizing effects this abandonment had on Melville, allows me to further hypothesize that the maternal influence was maximized just at the moment when Melville's putative lover Hawthorne left him. While examining these hypotheses, I have attempted to elucidate that the driving forces of the two (implied) writers [the author Melville and the disguised narrator Pierre] are the imagoes of the mothers [Maria and Mary], and to prove that both imagoes, the mothers' and Hawthorne's, are interchangeable in the author's psyche.

SYNOPSIS

Untouchable Love

—The Gaze of Rosa in *Absalom, Absalom!*—

Makiko Udou

William Faulkner's *Absalom, Absalom!*, published in 1936, is composed of the plural narratives about the Southern past by the different characters. All these characters urgently create the past as a story. However, Faulkner himself said in an interview, "There is no such thing as *was*—only *is*. If *was* existed, there would be no grief or sorrow." Can they correspond to each other: the characters' behavior toward the past and the author's idea that there is no *was*?

In this paper, aiming at revealing what the "was" is not only for the characters but also for human beings in general, I mainly used the psychoanalytical theory by Jaque Lacan for support. Then, it became clear that the key to the correspondence of the characters and the author's idea is the remoteness. In other words, we in the very first place gained our lives ("is") through an remote image ("was").

執筆者紹介

イギリス文学

學術論文 倉橋 淑子 元 昭和女子大学教授

學術論文 福島 昇 日本大学 生産工学部教授
大学院 文学研究科兼任教授

學術論文 金丸 千雪 愛知文教大学 人文学部教授
大学院 国際文化研究科教授

學術論文 上滝 圭介 日本大学 非常勤講師

アメリカ文学

學術論文 佐々木英哲 桃山学院大学 国際教養学部教授
大学院 文学研究科教授

學術論文 有働 牧子 熊本県立大学 非常勤講師

サイコアナリティカル英文学協会

(昭和49年7月20日創立)

サイコアナリティカル英文学会

(昭和58年4月1日改称)

初代名誉会長 大槻 憲二

第2代名誉会長 (初代会長) 今田準造 (創立者)

第3代名誉会長 望月満子

1. 代表者：〒861 - 8068 熊本市清水万石 2 丁目 5 - 34

小園 敏幸 TEL 096 - 344 - 6047

事務局：〒861 - 8068 熊本市清水万石 2 丁目 5 - 34

サイコアナリティカル英文学会

事務局代表 小城 直子

TEL 096 - 232 - 5344

E-mail: okojon3.14159@iwk.bbiq.jp

ホームページ <http://wwwsoc.nii.ac.jp/psell/index.html>

2. 役員

任期3年 (平成20年4月1日～23年3月31日)

顧問：山本 昂

会長：小園 敏幸

副会長：倉橋 淑子、林 暁雄

常任理事：倉橋 淑子、小園 敏幸、島村 馨、新熊 清、

関谷 武史、林 暁雄、湯谷 和女、横田 和憲

(会計監査)、吉津 成久

理事：会田 瑞枝、金丸 千雪 (会計監査)、木原 範恭、

木村 保司、倉橋 淑子、小城 義也、小園 敏幸、

島村 馨、新熊 清、関谷 武史、林 暁雄、

湯谷 和女、横田 和憲、吉津 成久

運営委員：金丸 千雪、木村 保司、小城 直子、鈴木 孝、

水田真紀子、湯谷 和女、横田 和憲、渡部 和子

論叢編集委員：倉橋 淑子、小園 敏幸 (編集長)、吉津 成久

事務局：小城 直子

サイコアナリティカル英文学会会則

第1節 総 則

第1条 本会は、サイコアナリティカル英文学会という。

第2条 本会は、本部を会長の本務校又は自宅に置く。
事務局については、別途理事会において決定する。

第2節 目的と事業

第3条 本会は、精神分析学の立場から、英米の言語及び文学を研究することを目的とする。

第4条 本会は、前条の目的を達成するために、次の事業を行う。

1. 学術研究会、講演会
2. 会誌の発行
3. その他、本会の目的を達成するために必要な事業

第3節 会 員

第5条 本会の会員は、次の通りとする。

1. 本邦大学課程またはそれに準ずる教育を受けたもので、本会の目的に賛同する者を会員とする。会員は維持会員および一般会員で構成する。維持会員は会員の中の有志とする。
2. 本会に功績のあった者で会長が役員会に諮って推挙する者を名誉会員または賛助会員とする。

第6条 本会に入会を希望する者は、所定の申込書を事務局に提出し、役員会の承認を得なければならない。

第7条 会員は、本会の開催する学術研究会に研究発表をすることができる。

第8条 会員は所定の会費を納入しなければならない。

第9条 会費を2年以上滞納した場合、原則として自然退会とみなされる。

第10条 年会費は維持会員1万円（内5,000円は寄付）、一般会員5,000円。但し、大学院生は2,500円とする。

第4節 運 営

第11条 本会には役員として会長1名、副会長2名、会計監査2名、常任理事その他の理事及び運営委員・論叢編集委員若干名を置き、尚、名誉会長・顧問を置くことができる。

第12条 理事会は原則として年1回の定期開催とし、必要に応じ、運営委員の出席を認めることができる。

第13条 常任理事会は会長の招集により随時開催することとし、そこで決定したことは理事会の決定と見做す。

第14条 常任理事会においては必要に応じ、運営委員の出席を認めることができる。

第15条 会長は役員会において、会員中から推挙によって定められる。

第16条 副会長及び会計監査は会長が役員会に諮って、理事の中から選定される。

第17条 理事及び運営委員は会員の推挙による。

第18条 役員任期は3年とし、重任を妨げない。

第19条 本会の経費は年会費、寄付金その他を以って賄う。

第20条 本会は年1回の総会を開く。総会においては、学術研究会を開催し、会員の研究業績の発表及び討議を行う。その他役員会の決定、年会費の決定、事務会計の報告等を行う。

第21条 本会則の変更は、役員会の審議を経て総会に提出され、総会出席者の3分の2以上の賛成を得なければならない。

補 則 本会則は昭和49年7月20日より施行する。

昭和49年12月 1 日	第 1 回大会	改正
昭和51年12月 5 日	第 3 回大会	改正
昭和52年12月 4 日	第 4 回大会	改正
昭和53年12月 3 日	第 5 回大会	改正
昭和54年12月 1 日	第 6 回大会	改正
昭和55年12月 6 日	第 7 回大会	改正
昭和57年12月 4 日	第 9 回大会	改正
平成 3 年11月 9 日	第18回大会	改正
平成 8 年10月19日	第23回大会	改正
平成 9 年10月 4 日	第24回大会	改正
平成12年 9 月30日	第27回大会	改正
平成14年10月 5 日	第29回大会	改正
平成16年10月 5 日	第31回大会	改正

『サイコアナリティカル英文学論叢』 投 稿 規 定

1. 投稿論文は未発表のものであること。
2. 内容は精神分析学の立場から、英米の言語及び文学を研究した論文であること。
3. 原稿（論文及び英文シノプシス、書評）は全て、パーソナルコンピューターによること。審査用として、プリントアウトしたものを4部（コピー可）提出し、英文によるシノプシス（200語程度）4部を添付すること。（書評の場合、英文シノプシスは不要である。）
4. シノプシスには英文のタイトルとローマ字による執筆者の氏名を記入すること。
5. 論文の注は尾注とする。脚注は認めない。
6. 論叢発行の際に、執筆者には抜刷30部が送られる。
7. 原稿の採否および掲載の時期は編集委員会が決定する。
8. 執筆者は編集委員から採用の連絡があり次第、フロッピーディスクを提出すること。尚、フロッピーディスクの返送を希望する場合は返送用封筒（郵便切手添付）を同封のこと。
9. 採用論文の執筆者は論叢の印刷費用の一部として、原稿用紙35枚以内の場合には、3万円以上の寄付をすること。原稿用紙36枚以上50枚までの場合には4万円以上の寄付をすること（51枚以上は認めない）。但し、大学院生は原稿用紙35枚以内とし、1万円以上の寄付をすること。書評は原稿用紙10枚以内とし、1万円以上の寄付をすること。
10. 原稿の締め切りは2月末日とする（厳守のこと）。

サイコアナリティカル英文学会の 図書出版に関する規定

(目的)

本学会を世に広めることと、執筆者の業績に貢献するため。

(規定)

1. 精神分析学の立場から英米の言語や文学を研究していること。
2. 審査は、編集委員が査読する。場合によっては、編集委員の他に、特別に1、2名の審査員を依頼する。
3. 執筆者は学会に迷惑をかけない。
4. 執筆者は、ある程度の利益があった場合には、学会にその一部を寄付する。
5. 印刷会社については執筆者が直接交渉する。
6. 執筆者から要望があれば、学会は印刷会社の紹介などを行い、可能な限り執筆者のサポートをする。
7. 執筆者は学会に完成本を1冊献呈する。

編集後記

2011年（平成23年）3月11日午後2時46分ごろ、三陸沖を震源とする大地震があり、気象庁は13日、東日本大震災の地震の規模を示すマグニチュードが、詳しい解析の結果、9.0だったと発表した。特に宮城県、岩手県、福島県では、大津波による壊滅的な被害を受け、更に東京電力福島第一原子力発電所の事故で制御が困難な危機的状况が続いているそうである。天変地異の猛威と脅威を改めて認識する。被害を受けられました方々には、衷心よりお見舞い申し上げます。

こういう時期に『サイコアナリティカル英文学論叢』第31号の編集をしなければならないことに、非常に違和感を覚える。しかし、執筆者と編集委員、そして校正委員のご協力により、第31号は予定通り年度内に発行することができそうである。

尚、今号からは、副題として「一英語・英米文学の精神分析学的研究一」を付け加えることになりました。

今号の執筆者は、イギリス文学では倉橋淑子先生、福島昇先生、金丸千雪先生、上滝圭介先生の4名、アメリカ文学では佐々木英哲先生と有働牧子先生の2名である。

執筆者について、掲載順に簡単にご紹介をさせていただきます。

倉橋淑子先生は本学会の副会長で、長年に亘り編集委員として投稿論文の査読をされ、今号からは、更に校正委員としても重責を果たしておられます。

福島昇先生はシェイクスピアに関する著書以外に、異文化に関する著書も沢山出版されており、本学会の重鎮であられることを誰もが認めるところであります。

金丸千雪先生は北九州市立大学で学位を取得され、Elizabeth Gaskellに関する著書を何冊も出版され、現在は愛知文教大学に勤務し、本学会の理

事でもあります。非常に真面目な方で、フロイドの精神分析を随分勉強しておられます。

上滝圭介先生はシェイクスピアのみならず批評論についても、非常に勉強されており、積極的に学会に出席し、本学会大会で研究発表をし、『論叢』にも何度も論文が掲載され、本学会の新進気鋭の学徒であります。

佐々木英哲先生については、私は先生の投稿論文を何度か査読させていただいたが、先生が実に真摯な方であられると認識しております。校正に関しても、先生が本当に真面目で几帳面な方であることを実証しております。正に「文は人なり」です。

有働牧子先生は研究と教育に非常に意欲があり、William Faulkner の著作もきちんと精読をして、作品分析をしているように見受けられます。我田引水ではありますが、私が熊本県立大学に勤務していた時に、文学部および大学院で有働先生の指導をしました。今号からは、校正委員としてご協力いただいております。

今号は6本の学術論文を掲載しましたが、その何れも人の道をも示唆しており、サイコアナリティカル英文学会に相応しい内容と文体を湛えております。

是非、ご高見を賜りたく、よろしくお願い申し上げます。

最後になりましたが、『論叢』第31号に投稿された論文は倉橋淑子先生、小城義也先生、吉津成久先生、小園の4人で査読しました。校正は、執筆者と校正委員4人（有働牧子先生、倉橋淑子先生、小城直子先生、小園）で行いましたことを付記します。

編集長 小園敏幸

サイコアナリティカル英文学論叢

—英語・英米文学の精神分析学的研究— (第31号)

発行者 サイコアナリティカル英文学会
会長 小園 敏幸

編集委員 倉橋淑子・小園敏幸(編集長)・吉津成久

印刷所 (株)啓文社 〒861-3102 熊本県上益城郡嘉島町下六嘉 1765
TEL 096-368-8100 FAX 096-369-2677

発行所 サイコアナリティカル英文学会
本 部：〒861-8068 熊本市清水万石2丁目5-34
小園 敏幸 TEL 096-344-6047 FAX 096-344-6047
事務局：〒861-8068 熊本市清水万石2丁目5-34
サイコアナリティカル英文学会
事務局代表 小城 直子
TEL 096-232-5344
E-mail: okojon3.14159@iwk.bbiiq.jp

ホームページ: <http://wwwsoc.nii.ac.jp/psell/index.html>
郵便局の青色の「払込取扱票」について
口座番号: 01500-9-28949
加入者名: サイコアナリティカル英文学会

平成23年3月発行

