

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 32 号

The Journal of Psychoanalytical Study  
of English Language and Literature

No.32

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. **Katherina! Bianca!** どうしてそんなことになったの?  
—— 姉妹を精神分析的に見る —— .....1  
小城 義也
2. *Richard III* に見る個人と社会  
—— 中世・ルネサンス・近代・現代の時代精神 —— .....29  
松山 博樹
3. *Light in August* における孤独と永遠  
—— ジョー・クリスマスを中心に —— .....45  
有働 牧子
4. SYNOPSIS .....85
5. 執筆者紹介 .....89
6. サイコアナリティカル英文学会会則 .....91
7. 『サイコアナリティカル英文学論叢』 投稿規定 .....94
8. 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 .....96
9. 編集後記 .....97  
小園 敏幸

## SYNOPSIS

- 1 . Katherina! Bianca! What Makes You Do So? .....85  
Yoshiya Kojo
- 2 . The Individual and Society in *Richard III* .....86  
Hiroki Matsuyama
- 3 . The Isolation and the Eternity in *Light in August* .....87  
—Focusing on Joe Christmas—  
Makiko Udou

# Katherina! Bianca! どうしてそんなことになったの?

## —— 姉妹を精神分析的に見る ——

小城 義也

イタリアの学術都市パドヴァの裕福な商人 Baptista には、Katherina と Bianca の 2 人娘がいる。次女の Bianca は眉目秀丽で従順、物腰も柔らかいので、彼女を嫁にくれと男たちが邸にやってくる。一方、長女の Katherina は粗暴で口やかましいというので、だれも相手にしない。決まって姉の方から仕掛ける言い争いでは、Baptista は必ず Bianca の肩をもつ。『じゃじゃ馬馴らし』<sup>1</sup>の姉妹はこのような設定である。シェイクスピアの劇の大半は厳密に言えば、彼のオリジナルではなく、その元となる「材源」があるといわれる。そして、この劇もその例に漏れない。しかし、そのことが、かえって彼の巧みなドラマツルギー、深い洞察力を知る格好の機会を提供してくれている。この劇の特異性は、姉妹の「材源」が異なることである。すなわち、姉の Katherina は西洋古来の「ガミガミ女」の伝承から、妹の Bianca はギリシャ・ローマの喜劇に由来する *Supposes* という作品に基づいている。

小論の目的は、シェイクスピアが創造した 2 人の姉妹の言動に、Freud の理論を援用することで、今なお観客の共感を呼ぶキャラクターをより深く理解することである。この試論に示唆を与えてくれたのは Culpeper<sup>2</sup> である。彼は古今の（劇を含む）文学作品の登場人物の性格作り（非）言語的表現を分析した。その 1 つ ‘An approach to characterization: The case Of Katherina in Shakespeare’s *The Taming of the Shrew*’ で『じゃじゃ馬馴らし』の 5 幕 4 場 — かつての「じゃじゃ馬」Katherina が「夫に従うのが妻の勤め」と Bianca たちに説教する場面 — で、「果して Katherina は

彼女自身、この説教の内容に納得しているのかどうか」を判断するには、劇全体、とりわけ2幕1場の *Petruchio* との丁々発止の「機知合戦」が手掛かりになると述べている。このやり取りは最後の ‘obedience speech’ と並ぶ、この劇の見せ場である。内容的にも前者が「ああ言えばこう言う」風の、「じゃじゃ馬」を彷彿とさせるのに対して、後者は単純に家父長制擁護と受け取られかねない様相を呈している。*Culpeper* は上の2つの場面以外からも抜粋して、結論を導いている。「あくまでも個人的な結論だ」と控えめだが、Context の重要性を再認識させられる堅実な手法である。そこで小論では、*Culpeper* 本人と、他の研究者の見解、さらには、劇の演出家、俳優たちの見解も参考にしながら結論を出したい。

*Katherina* が *Petruchio* と結婚するまでの顛末が『じゃじゃ馬馴らし』のメインプロットだとすれば、*Bianca* と *Lucentio*、ある未亡人と *Hortentio* の結婚までの展開がサブプロットである。

メインプロットの方は、古代ギリシャ・ローマ以来、そして *Chaucer* の *Merchant’s Tale* (Epilogue) にも出てくる、「反抗的で、口やかましい女」にまつわる民間伝承の話である。そのような女性は社会の秩序を乱す異分子とされ、結婚しても反抗的な妻を従順にさせる（じゃじゃ馬ならし）ことは、夫を含むコミュニティの責務だった。この考え方は、キリスト教の教え（夫唱婦随）に沿うものとされ、シェイクスピアの時代でも健在だった。「口やかましい女」への手荒な扱いについては『じゃじゃ馬たちの文化史』<sup>3</sup>に詳しい記述がある。また、‘Punch-and-Judy show’ も夫が妻にやたら暴力を振るっていた時代の名残かもしれない。『じゃじゃ馬馴らし』でも、暴力シーンを売り物にする演出が増えるにつれ、読者、観客の中から、「女性軽視」だという批判が高まり、その後、夫婦の睦まじさを前面に出したり、‘obedience speech’ が終わった *Katherina* に（なんちゃって風の）ウィンクをさせたり、さらには、『じゃじゃ馬馴らし』の後日談ともいえる、*John Fletcher* の『じゃじゃ馬ならしが馴らされて』とを連続上演

することで、男尊女卑のカラーを薄めようとする演出、家庭と社会に見放された Katherina と精神的に疲弊した Petruchio が互いに慰めあうという演出まで出てきた。

他方、サブプロットには、材源の扱いを自家薬籠中のものとするシェイクスピア一流の技が発揮される。材源とされる Gascoigne の *Supposes* はシェイクスピアの初期の作品『間違いの喜劇』<sup>4</sup>同様、Plautus の *Farce* を定本にしている。その話の特徴は「勘違い・取り違え」であるが、劇が展開するにつれ、真相があきらかになり、happy end を迎えるというパターンも他の喜劇と共通している。ここでは *Supposes* 所収の挿話について、『じゃじゃ馬馴らし』の Cambridge 版の Introduction の一節を引用する。

Shakespeare took over the whole narrative of intrigue and misunderstanding as well as some stock characters (the ingenious servant Tranio, the elderly suitor Gremio), but characteristically he altered the effect by telling the story in chronological order (beginning with Lucentio's first sight of Bianca, instead of plunging in just before the crisis as all his classical and Renaissance predecessors do) and giving greater importance to Bianca and to the romantic feelings associated with her. He increased the confusion by giving Bianca an extra admirer in Hortensio but he omitted the final twist to the story whereby the elderly suitor (whose motive all along has been to replace his lost heir) turns out to be the father of the witty servant (Tranio) – perhaps because he had recently used a very similar ending in *The Comedy of Errors* <sup>5</sup>

シェイクスピアが材源に手を加えたことで、特に注目したいのは（筆者による）下線部である。Bianca (*Supposes* では Polynesta) を淑やかで、清純、従順な女性として描き、すでにいる 2 人の求婚者に加え、Padua に勉学の

ためやってきた青年、Lucentio (*Supposes* では Erostrato) まで一目で虜にしてしまう。父親の Baptista は、先の 2 人の求婚者、Gremio と Hortentio の執拗な自己売込みに対し、「長女の Katherina が嫁がない以上は、Bianca を嫁にやるわけにはいかない」と拒絶し、逆に Katherina との縁談を持ちかける。2 人は「いくら持参金を積まれてもあんなガミガミ女はごめんだ」と歯牙にもかけない。そのやり取りを聞いていた Katherina も「こちらこそ願ひ下げ」と息巻く。シェイクスピアは合計 3 人の求婚者を用意し、Bianca (=望ましい女性) 対 Katherina (=忌まわしい女性) の構図をより鮮明にする。ところで、Katherina が嫁ぐまでは、Bianca の結婚はありえないという Baptista のことばを、時代を超えた父親の娘への心情として素直にとりたいたし、そういう面もあるのだろうが、彼に「Gremio か Hortentio かどうか」と言われ、Katherina が 'I pray you, sir, is it your will / To make a stale of me amongst these mates?' (I.1.57-8) と反発しているところを見ると、彼は高値がつきそうな Bianca の結婚のほうに心が傾いていると思ってしまう。

上述のように対照的な姉妹はどのような家庭環境で育ったのか、父親しか出てこないのか、母親はいつ死んだのか、乳母は? 等々、言及がないだけに、読者・観客は様々な思いをめぐらしたくなる。これも、シェイクスピアのドラマツルギーの一部なのだろうか。小論では、登場人物だけの家庭だったという前提で、劇の展開から浮かび上がってくる、姉妹の関係、彼らの言動に伺える心理が、現実の人物同様、精神分析の対象になりうるのかをみていきたい。

ともあれ、Bianca と結婚したい 3 人の男たちは、障害となる Katherina の結婚相手を探すため、一時休戦して知恵と金を出し合う。そこへ折りよく、Petruchio (メインプロットの一部) が Hortentio (サブプロットの一部) を訪ねてくる。父を亡くしたばかりの彼は、家督を継ぎ、一家をもちあげる使命があり、その力になってくれる「伴侶」を探しに Verona

から Padua へやって来たのである。ここでいよいよ、材源を異にする二つのプロットが本格的に絡まり始める。Hortentio にとって旧友 Petruchio の話は渡りに船、「だめもと」で Katherina のことを話す。話がまとまれば、自らと Bianca との縁談に一步近づくからだ。ここで、シェイクスピアは Hortentio に、この縁談が Petruchio に益するといいいながらも、友情と良心の呵責からとも思える、*'And yet I'll promise thee she shall be rich, / But thou'rt too much friend, / And I'll not wish thee to her'* (I.2.62-3) という科白を言わせている。Petruchio は「金持ちでさえあればどんな女性でもかまわない」とうそぶく。この言葉から、Petruchio は物欲の固まりだと思ってしまうようになるが、Hortentio から *'Her only fault—and that is faults enough... / Is that she is intolerable curst, / And shrewd and froward so beyond all measure /...'* (I.2.87-9) と聞いて、Petruchio はそんな彼女こそ「使命」の実現に必要な人物だとひらめいたのだ（と思いたい）。Hortentio も Gremio も、そして Lucentio も世にいう「望ましい女」しか目に入らない。他方、Petruchio には「望ましい女性」必ずしも「よき伴侶」ではない。そこで、彼は Hortentio の警告を退け、Katherina に求婚することを決意する。

これに続く場面では Gremio、彼が Bianca のラテン語の家庭教師として雇った Cambio (実は Lucentio)、音楽の家庭教師 Licio (実は Hortentio)、それに (主人 Lucentio になり変わった) Tranio が登場し、Bianca をめぐる三つ巴ならぬ四つ巴のバトルが再開する。

第2幕1場の冒頭では Katherina と彼女に両手首をロープで縛られた Bianca が騒々しく登場する。Katherina は Bianca に Gremio と Hortentio のどちらが本命か聞き出そうとするが、Bianca はどちらも興味ない<sup>6</sup>、*'If you affect him, sister, here I swear / I'll plead for you myself but you shall have him.'* (2.14-5) と言う。Bianca は Hortentio に Katherina と結婚するよう頼み込んでいいというのだ。Katherina は妹の哀れみに激昂し彼女を殴る。騒ぎを聞きつけた Baptista が両者を引き離し、Bianca の手の縄をほどきな



がら、‘Go, ply thy needle; meddle not with her. / For shame, thou hilding of a devilish spirit! / Why dost thou wrong her that did ne’re wrong thee? / When did she cross thee with a bitter word?’ (2.1.25-8) と言い、一方的に Bianca をかばう。非難された Katherina は ‘Her silence flouts me, and I’ll be revenged. (2.1.29)’ と抗弁する。つまり、Bianca の「繕ったおとなしさ」が癪に障るらしい。Culpeper は 1 幕 1 場の Bianca の科白、‘Sister, content you in my discontent. / Sir, to your pleasure humbly I subscribe; / My books and instruments shall be my company, / On them to look, and practice by myself.’ (1.1.80-3) つまり、彼女が姉の犠牲になり、父親の言いつけどおり、深窓で読書と習い事に勤しむという、当時望ましいとされた女性像が看とれ、特に、I の前に置かれた ‘humbly’ が彼女の「謙虚さ」を前景化するのに一役買っていると指摘している。

娘たちが退場した後、Petruccio が Bianca の求婚者たちに混じって登場し、Baptista に出し抜けに、‘Pray have you not a daughter / Called Katherina, fair and virtuous?’ (2.1.41-2) と訊く。Baptista は素性も分からない者から質問され、しかも ‘fair and virtuous’ ということばを怪訝に思い、‘I have a daughter, sir, called Katherina’ と答える。「不躰だ」という Gremio を無視して、Petruccio は「美人で頭がよく淑やかな娘さん」に音楽の家庭教師 Litorio (Hortentio) を紹介する。Baptista はこの男が Katherina を Bianca と取り違えているのではないかと思い、‘She is not for your turn, the more my grief.’ (2.1.63) と言って、申し出を断ろうとする。Petruccio はその胸中を知らぬ気に、‘I see you do not mean to part with her, / Or else you like not of my company’ (64-5) と畳み掛ける。Baptista は相手が誤解しているという気持ちが益々募り、危うく Katherina の正体（評判）を明かそうとするが、実際口をついて出たのは、‘Mistake me not, I speak as I find.’ (66) というあいまいな返事だった。「私は思ったままを言っているのだ」と言った以上、その内容を補足するのがふつうである。ところが彼はそうしないで、

‘Where are you, sir? What may I call your name?’ (67)と聞き返す。そこに、「もしかしたら不肖の娘にもチャンスがめぐってきたのかも知れない」というBaptistaの魂胆が察せられる。ここではじめてPetruccioの自己紹介になり、生前の父とBaptistaが知り合いだったことが分かると、両者の距離がぐつと縮まる。2人は当初Biancaのためだった家庭教師をKatherinaに差し向けておいて、Katherinaが結婚するときの持参金、彼女が寡婦になったときに相続する財産などの交渉にかかる。そして、結婚の契約が成立したかかに思えたとき、Baptistaの口から‘Ay, when the special thing is well obtain’d, / That is, her love; for that is all in all’ (129-30)、つまり、「娘の愛を得ることが前提」ということばが出てくる。花嫁の意思抜きでの結婚がめずらしくなかった家父長制下にあつて、しかも、彼が（後で出てくる）Biancaの求婚者たちに、オークションまがいに彼女の値を吊り上げさせる姿を見れば、「厄介な」Katherinaは片付きさえすればいいと思っていたのではと勘ぐってしまう読者・観客の意表を突く発言である。シェイクスピアが2人の娘を対照的な描いたのは確かである。そして、ここまでの彼女たちの扱いかたも対照的だった。しかし、上の科白は父親の体裁を繕うためのものではなく、嫁ぐ娘に対する父親の自然な思いの発露だと信じたい。

次にPetruccioは、（音楽の家庭教師Litioに扮した）HortentioがKatherinaの手を取ってリュートの‘frets’（弦の押さえ場所）<sup>8</sup>を教えていたら、彼女がものすごい剣幕で‘Frets, call you these? ...I’ll fume with them!’ (151)「私は押さえが利かないのよ」と怒鳴りながら、その楽器を彼の頭に叩き込んだという話を聞いて、‘Now by the world, it is a lusty wench! / I love her ten times more than e’er I did. / O, how long to have some chat with her!’ (2.1.160-2)と、動じる気配をみせないどころか、Katherinaとの面会が待ちきれない様子を見せる。そして当初の計画通り、LitioとCambio（Lucentio）はそれぞれ音楽とラテン語をBiancaに教えることになり、（2人のBianca争奪戦は第3幕1場で展開される。）いよいよ、この

劇の最大の見せ所・聞かせ所にさしかかる。Petruccio は Baptista が Katherina を呼びに行っている間に、彼女の口説き方を（観客に向かって）語る。それは、彼女が罵れば、ナイチンゲールのさえずりのようにきれいな声だと言ひ、にらみつければ、朝露にぬれたバラのようなすがすがしい顔だと言うとか、現実の Katherina とは正反対のことを唱えることで、彼女の凶暴さの機先を制しようという戦略、鏡の中の彼女に気づかせようとする戦略、あるいは「柔能く剛を制す」の戦略とも思える。

Petruccio は開口一番、Katherina に、‘Good morrow, Kate, for that’s your name, I hear’ (182) と呼びかける。これは、彼が Baptista との初対面で、Katherina のことを ‘fair and virtuous’ (42) と言ったのと同じ手法である。初対面の人を愛称やニックネームで呼びかけるのは、普通、非常識、非礼のそしりを免れないが、彼が敢えてその拳に出たのは、「じゃじゃ馬」の誉れも高い Katherina の性格を自ら探る、(ボクシングの試合で、ゴングが鳴った直後、相手の様子を見るために最初に出すジャブのような) 手段である。それに対して Katherina は ‘Well have you heard, but something hard of hearing: / They call me Katherina that do talk of me.’ (183-4) と、なれなれしさをけん制する。Petruccio は、やはりそう来たかと思ったにちがいない。彼の次の一手は、彼が「嘘だ、みんなただ Kate と呼んでいる」と言い返し、Kate 尽くしの褒め言葉を浴びせ、そのすばらしい彼女と結婚するために来たと言う。この科白を皮切りに二人の有名な ‘wit battle’ が展開される。Petruccio の ‘Myself am mov’d to woo thee for my wife’ (194) を受けて、彼女は ‘Mov’d! in good time! Let him that mov’d you hither / Remove you hence. I knew you at the first / You were a moveable.’ (194-6) と応酬する。彼女は ‘am mov’d’ を、「彼が自らの意思ではなく、誰かに言われて来たのだろう、だったらそのまま回れ右」と言っているのだ。Katherina の move は moveable (持ち運びできる家具)、join’d-stool (折りたたみ椅子) と連鎖し、Petruccio の ‘Thou hast hit it; Come, sit on me.’ (198) に引き継がれる。彼

は「だったら僕の膝に乗っかれ」ときわどく迫る。互角の舌戦を通じて、2人が次第に意気投合してくる様子が伝わってくる。繰り返されるジャブの応酬のなかで、一箇所だけ Petruchio が一瞬言いよどむところがある。それは、彼が 'light' (若くて身が軽い) と褒められた Katherina がその 'light'<sup>10</sup> を引き取り、反意語の 'heavy' まで織り込んで、'Too light for such a swain as you to catch, / And yet as heavy as my weight should be' (204-3) とやり返す。彼は彼女の最後の語句である 'should be' を繰り返し、一瞬間をおいて 'be' の同音意義語の 'bee' を思いつき、その縁語である 'buzz' にたどり着く。つまり、「蜂(とくれば)ーブンブン」という連想ゲームである。2つの語のあとに付けられた '!' に、2人が機知合戦に興じつつ、心理的距離を縮めていく様子が読み取れる。「蜂→ブンブン」はさらに、'you wasp, I faith you are too angry' (210) という科白を引き出し、それが Katherina の「私がスズメバチなら、針に気をつけなさい」、Katherina の「針がどこにあるか馬鹿でも分かるから」、以下「お尻だろう」、「舌よ」、「だれの舌」と小気味よいラリーが続く。その次は、原文の英語ならではの掛け合いである。

K: Yours, if you talk of tales, and so farewell,

P: What, with my tongue in your tail? Nay, come again.

Good Kate, I am a gentleman—

K: That I'll try.

*She strikes him*

(2.1.211-3)

Katherina の「'tale' (無駄話) に付き合う暇はない」を、Petruchio は 'tail' (お尻) という同音異義語にすりかえ、「僕の舌をきみのお尻に? 紳士のぼくがそんなことをするとでも」と(彼女を抱きかかえながら)言うので

ある。Katherina は「紳士かどうか試してみましようか」と言って彼を殴る。G. Doran 演出<sup>11</sup>の RSC *Taming of the Shrew* の CD1 では、Katherina は Petruchio のこの科白を聞いて、ひとしきり笑い転げている。このときの彼女の心境をどのように解釈すればいいのだろうか。少なくとも知らぬ間に彼女は警戒心を緩めていることだけはいえる。殴ったのも無意識に縮まった距離のなせる業ではないだろうか。Petruchio の方もそれに気づきつつも、立場上「もう一度やってみろ、こっちも手をあげるからな」と警告する。それを受けて「もし殴ったら紳士じゃない」と Katherina。二人の舌戦は熱を帯び、次のやり取りで一段落する。

P: Now, by Saint George, I am too young for you.

K: Yet you are wither'd.

P: Tis with cares.

K: I care not.

Katherina は「(若い割には) しわがよっている」→「苦勞したからね」に対して「(私には) 関係ないわ」と答えて、‘repartee’ (当意即妙の掛け合い) を切り上げ、引き上げようとする。ここで注目したいのは、2行～4行が合わさって一詩行を構成していることである。この1詩行を複数の人物で分け合う手法は *stychomythia* と呼ばれ、ギリシャ演劇に起源を持つ。Crystal<sup>12</sup> はシェイクスピアが後年になるほどこの手法を多用する傾向があるが、『じゃじゃ馬馴らし』と『ペロナの2紳士』は初期の作品にしては使用頻度が高いことを指摘している。この短い科白の掛け合いは当然テンポが速くなる。それだけに、話者同士の息が合わなければ様にならない。上の例では、Katherina が「関係ないわ」と言って会話を打ち切ろうとするが、シェイクスピアはこの *stychomythia* によって、二人が意気投合していることを示そうとしているように思われる。その証拠に、‘I chafe you if

I tarry. Let me go.’ (284)、つまり、これ以上ここにいたら彼を苛立たせるからと、多少とも Petruchio に対する配慮、もしくは未練を見せている。そこで彼は場を去ろうとする Katherina を押しとどめ、(作戦通り)彼女の美点を列挙する。Doran は Petruchio に彼女の足の裏をくすぐり、笑わせながら彼女をほめる科白を言わせている。RSC 版のテキストにはこの場面の写真と、‘Kate and Petruchio have, we believed, found in each other fellow-spirits.’<sup>13</sup>というキャプションがある。つまり、Doran はこの時点で2人の間に仲間意識が生まれているとみているのだ。しかし、これで Katherina がすっかりおとなしくなったわけではない。「歩くところを見せてくれ」と言われ「何よ、馬鹿。私に命令しようというの」(247)と答える。原文では、互いに ‘thou’ , ‘thee’ で呼び合っていて、2人の距離がいつそう縮まっていることをうかがわせる。この代名詞はさらに、Baptista らが様子を見に来る直前の Petruchio の科白に効果的に使われている。それは ‘repartee’ に終止符を打って Petruchio が本題に戻るところで、‘For, by this light whereby I see thy beauty— / Thy beauty that doth make me like thee well— / Thou must be married to no man but me, / For I am he am born to tame you, Kate, / And bring you from a wild Kate to a Kate / Conformable as other household Kates.’ (262-7)と打ち明ける場面である。Doran は下線部の ‘thou’ と ‘thee’ を生かすには、(Enter Baptista, Gremio and Tranio disguised as Lucentio) というト書きを 264 行の後に入れるべきだと言って(事実、RSC のテキストもそうなって)いる。Petruchio は Katherina と2人きりのときは親密さを表わす ‘thou’ を使い、3人がやってくるのに気づいてからは、他人行儀な ‘you’ に切り替えたのだというのがその理由だ。因みに、他のテキストを見ると、RSC 版と同じところに「3人登場」のト書きを入れているのは、Oxford UP、Bedford、Arden、Signet、Methuen の各版である。Cambridge、Cambridge School、Penguin、Folger、及び Oxford School の各版はト書きを 267 行の後に入れている。確かに、Doran の指摘は科白

と動作の融合を追求する演出家らしいものである。

結果を知りたがる Baptista らに Petruchio は ‘How but well, sir? How but well?’ (274) と自信たっぷりに答えるが、Katherina は「父親がどうしてこんな半気違いと結婚させるの」と反発する。Petruchio は Baptista に返答の間も与えず、‘If she be curst, it is for policy, / For she’s not forward, but modest as the dove;’ (285-6) 「お嬢さんはじゃじゃ馬のふりをしているだけで、本当はおとなしい」とか、「二人だけのときは意気投合し、日曜日に結婚式をあげることになった」と宣言するのだが、もし Petruchio に遮られなかったら Baptista は Katherina の質問にどう答えたのか知りたいところだ。Katherina は Petruchio の言い分に納得せず、‘I’ll see thee hang’d on Sunday first!’ (2.1.288) と言って抵抗するので、Gremio と Tranio は Bianca との結婚が遠のいたと落胆する。間髪を入れず Petruchio は、‘If she and I be pleas’d, what’s that to you? / ‘Tis bargain’, ‘twixt us twain, being alone, / That she shall still be curst in company. / I tell you, ‘tis incredible to believe / How much she loves me — O the kindest Kate! / She hung about my neck, and kiss on kiss / She vied so fast, protesting oath on oath, / That in a twink she won me to her love.’ (295-302) つまり、2人きりになると Katherina のほうが積極的で、更に、‘A meacock wretch can make the curstest shrew’ (305) つまり「不思議なことに、男と女が二人きりになれば、意気地なしのへなちょこ亭主でも猛烈なじゃじゃ馬を手なずけることができる」、つまり、「遠くて近きは男女の仲」と言い添えて Gremio らを煙に巻き、‘And kiss me, Kate, We will be married a’Sunday.’ と言ってから、さっさと日曜の結婚式の衣装を調達するために Venice に向かう。(316) そのときの退場の仕方については次の4種のト書き<sup>14</sup>がある。①単に ‘Exeunt Petruchio and Katherina’ と記したものの、②に ‘separately’ をつけたもの、③ ‘separately’ を括弧に入れたもの、④代わりに through different doors をつけたものがある。②と④は Katherina が Petruchio に一方的に結婚宣言さ

れ、なす術もなく憤慨していることを強調するためのものだろうか。

騒々しく退場した二人を見送った Baptista は ‘The gain I seek is quiet in the match’ (319)、つまり Katherina の結婚（式）が平穏であるようにと、一応父親らしい気遣いを表明してから Bianca の求婚者たちとの取引に臨む。その後は専ら Gremio（ローマ喜劇のパンタルーン＝若い女性を追っかける老人が原型）と Tranio（主人 Lucentio の身代わり）が Baptista に Bianca の結婚相手として自分を売り込む様子が戯画的に展開する。結果は巧みなハッタリで Tranio に軍配があがり、Gremio は戦線を離脱<sup>15</sup>する。

3幕1場では Bianca との結婚を狙う二人の家庭教師が互いを牽制しつつ、我先に彼女に近づこうとする。それに、Bianca は ‘I’ll not be tied to hours nor ‘pointed times / But learn my lessons as I please myself’ (3.1.19-20) と二人を諫める。父親の前での従順さとは別の顔が垣間見える。ふたりはそれぞれ、ラテン語と音楽の授業を隠れ蓑にして、Bianca に求愛のサインを送る。彼女はラテン語教師 Cambio が Lucentio 本人だと打ち明けると、彼に気があるそぶりをみせる。しかし、‘In time I may believe, yet I mistrust.’ (3. 1.48) とか ‘—presume not;—despair not.’ (41) とか言って小悪魔<sup>16</sup>よろしく彼の心を弄んだりする。ここでも、父親に見せる態度とはまるで違う。そこへ、召使が日曜日に Katherina の結婚式があることを伝えにくる。残された（音楽教師）Hortentio は Bianca の態度から勝ち目がないと感じて身を引き、かねて彼に行為を寄せていた未亡人と結婚すると言い捨てて退場。

3幕2場は結婚式の当日、Baptista の邸の前に参列者たちが集まっている。Petruccio がいっこうに姿を見せないのも、Baptista も Katherina も不安を隠せない。同情する父親に彼女は ‘No shame but mine. I must, forsooth, be forced / To give my hand, opposed against my heart, /...’ (3.2.8-9) と悔しがる。(Lucentio に扮した) Tranio が Petruccio のことを ‘blunt’ だが ‘wise’、‘merry’ だが ‘honest’ だから大丈夫と言っても、「会わなければ良かった」



と言って泣きながら退場する。彼女は「結婚は本意ではなかった」、「結婚をすっぱかされたら、世間の物笑いになる」ことを恐れている。いわば世間体を気にしていることになる。思い起こせば、それまで彼女は世間体を気にすることはなかったし、周囲は彼女の‘Call a spade a spade’の物言いを敬遠していた。この時点で彼女が社会への順応性を獲得したと断言するのは時期尚早かもしれないが、その萌芽を認めることはできるだろう。そして、そのきっかけになったのが、2幕2場の‘wooing dance’で Petruchio と心が通じあう感触を掴みかけ、「不本意」とは言いつつも、彼と結婚すれば世間を無視もできないという意識に目覚めつつあった。その矢先の出来事だから彼女の動揺も無理もない。果たして Petruchio が従者の Tranio を連れて、およそ結婚式に合わない、奇妙ないでたちで登場する。Baptista がまともな服に着替えるように頼んでも、‘To me she’s married, not unto my clothes. (107)’と言って取り合わない。教会での型破りな結婚式に続く披露宴の準備が整ったところで、Petruchio は「急用ができたので失礼する」と言う。そこで Baptista が「一晩ぐらい泊まっていったら」と引き止めるが従わない。次に Tranio、Gremio の順に ‘Let me entreat you’ と頼んでも効き目がない。そこで最後の切り札 Katherina の出番。2人の掛け合いも、1行を折半する stichomythia になっている。

P: I am content.

K: Are you content to stay? (191)

Katherina は Petruchio の「満足した」を「承知した」と解釈し、「行かなくていいのね」とあわただしく念を押す。ところが彼が満足したのは、彼女のお願いの仕方であって、留まるわけにはいかないと言う。Katherina は妻としての面目を失って憤慨し、同行を断固拒否する。埒が明かないとみた Petruchio は「彼女と結婚した以上、だれにも邪魔立ては許さない」

とすごみながら、彼女をひっ抱え、従者たちも連れて退場する。Baptista は「騒々しい」彼らを見送りながら ‘Nay, let them go – a couple of quiet ones ! (229) とする。心配の種の長女がともかくも結婚したことでほっとした気持ちが、‘quiet ones’ という反語に感じられる。その様子を見て、Bianca は ‘That being mad herself, she’s madly mated.’ (233) と冷やかなコメントをする。後は、Baptista たちが新郎新婦のいない結婚披露宴会場へと退場するところで3幕は終わる。Culpeper は姉妹の性格描写について、姉が徐々に「じゃじゃ馬」から「馴らされ」ていく気配を見せながらも、試練の度に感情を爆発させていることから、その本性は変わっていないとみる。この見解によれば、そもそも『じゃじゃ馬馴らし』は何を意味するのかという疑問に立ち返ることになる。一方、Bianca の態度は3幕1場を境に、男性を指図したり、冷やかな視線を投げたりと、それまでの従順でしとやかな態度から一変する。つまり、それまで「猫をかぶって」いたことになる。露呈した本性はそのまま終幕まで変わらないと指摘する。

4幕1場の冒頭では Grumio が主人 Petruchio と新婦 Katherina が Padua の別荘にたどり着くまでの様子を語る。シェイクスピアは戦争のようなスペクタクルな場面<sup>17</sup>を舞台上で再現できないので、その様子を一人物に語らせ、読者・観客の想像に委ねる手法をしばしば用いる。一行は疲労困憊して別荘にたどり着く。Grumio は出迎えてくれた管理人の Curtis に、Petruchio がわざと Katherina を落馬させておきながら、Grumio のせいにして彼を殴ると、それを Katherina が泣きながら止めに入ったことなど、旅の試練をひょうきんに語る。続いて4、5人の召使が Grumio をねぎらっているところへ、Petruchio が「誰も出迎えるものはいないのか」と怒鳴りながら登場。彼の難癖に怯える召使たちを (Petruchio の魂胆を知っている) Grumio がかばう。Petruchio は夕食の支度をさせる。その間、彼のブーツの脱がせかたがまずいといって召使を蹴ったり、Katherina の手を洗う水を持って来させた召使の脚にわざと脚を引っ掛けたために、水がこぼれ

たのをその召使のせいにして殴ったり、また出されたマトンに「おれの嫌いなものを出しやがって！」とけちをつけ、そのまま食卓を片付けさせる。Katherina が空腹であることは承知の上で、彼は「焦げた肉は癩癩のもと、食べるぐらいなら断食するがまし」と言って彼女を寝室に誘う。食事をあきらめ、休めるだけでもましと思った Katherina を待ち構えていたものは、Petruccio による寝ずの説教だった。その様子を召使のひとり Peter は ‘He kills her in her own humour’ (4.1.151) と述べ、Petruccio が Katherina の株を奪い、彼女の毒気を抜こうとしていることを示唆する。それは、ひとり舞台上に現れた Petruccio の科白 ‘This is a way to kill a wife with kindness, / And thus I’ll curb her mad and headstrong humour.’ (199-80) と符合する。即ちこれまでの召使への仕打ちも、Katherina を眠らせない<sup>18</sup>のも、彼女顔負けの言動で彼女の強情な性格を直す手段である。

4 幕 2 場では Cambio (=Lucentio) に Bianca を奪われそうだと、Litio (=Hortentio) が Lucentio (=Tranio) に打ち明ける。Tranio は主人の恋の成就のために服を交換しているので、Bianca の冷たさを理由に彼女をあきらめようと言う Hortentio に同調し、自らも引き下がることを宣言するが、1 幕 1 場で Lucentio と入れ替わった<sup>19</sup>ことを弟分の Biondello に打ち明けたとき、‘The better for him! Would I were so too’ と言われ、思わず言ってしまったせりふ ‘So could I, faith, boy, to have the next wish after -’ (1.1.229) を思えば、僅かながら彼への憐憫の情を禁じえない。Tranio は Lucentio を伴って Bianca に会いに行き、Hortentio も自らも断念したことを伝え、Lucentio との結婚を祝福する。しかし、この結婚が成就するには Lucentio の父親 Vincentio の承認を得る必要があった。(cf.2.1.385) そこで Tranio らは一計を案じ、通りすがりの旅人に Vincentio に成りすましてもらい、Baptista との交渉に臨んでもらうことにする。この作戦は順調に行くかにもみえた。しかし、実の Vincentio が彼の偽者と鉢合わせ (5.1.14)、Tranio が Lucentio の服を着てその名を名乗っているのをみて、てっきり Lucentio

は殺されたと思ったのも無理はない (5.1.67)。おまけに、Vincentio のほうが偽者扱いされ、役人に捕らえられるが、事情がすべて明らかになって、Lucentio が詫び (5.1.104)、Vincentio は Bianca との結婚を認めるという結末を迎える。

ここで、Katherina のその後についてみてみよう。4 幕 3 場の冒頭、Petruccio の別荘で空腹と睡眠不足で憔悴しきった彼女が Grumio に ‘I care not what, so it be wholesome food’ (4.3.16)、つまり、「何だっにかまわない、腐ってさえいなければ」と食べ物をせがむ。しかし、彼は彼女をじらしながらも、Petruccio の指図どおり一切与えない。彼女は苛立って Grumio を殴る。そこへ、Petruccio が彼に弟子入りした Hortentio を伴って登場。様子を見にきたのだ。彼の手には手製の料理が乗っている。飢えた彼女の目はそれに釘付けになり口を利く余裕さえない。Petruccio に ‘This kindness merits thanks.’ (41) と言われて初めて ‘Thank you, sir’ (47) と言う。逍遙はこの科白の前後に「止むを得ず」と「と泣き声」というト書きを入れている。Miller はこの科白を 2 回、はじめボソッと、次にはっきりと言わせている。この様子を見て Hortentio は Petruccio に度が過ぎると諫め、Katherina に「一緒に食べよう」と言う。それに続く Petruccio の傍白には彼のディレンマが表われている。‘[Aside to Hortentio] Eat it up all, Hortentio, if thou lov’st me - / [To Katherina] Much good do it unto thy gentle heart.’ (50-1) 心を鬼にして Katherina に接しているのに、Hortentio の優しさが仇になる。だから「僕を友達と思うなら、彼女にたくさん食べさせないでくれ。」と心で呟きながら、彼女には「これでお前の優しい心が満たされますように」と呟く。ここは演出に工夫<sup>20</sup>を要する箇所である。傍白から普通の科白に戻って ‘Kate, eat apace’ (52) と急かされていることから、どの演出でも彼女が満腹した様子はない。次に彼女を待っていたのは、待望の「里帰り」の話だった。Petruccio は仕立て屋を呼んで、彼女の晴れ着を作らせる。これまでの試練に耐えた褒美だと Katherina は思ったに違い

ない。Katheina は流行の帽子が気に入って、‘And gentlewomen wear such caps as these.’ (70) と狂喜するが、Petruchio は ‘When you are gentle you shall have one too, / And not till then.’ (71) と言ってそれをあきらめさせる。さらに、ドレスについてもいろいろ難癖をつけ、結局、(その代金は Katherina には知られないように、Hortentio を介して支払うことにして、) 何もかも仕立て屋に持ち帰らせる。その仕打ちに耐え切れず、「気の済むまで、言いたいことを言ってやる」という始末である。

K: Why, sir, I trust I may have leave to speak;  
 And speak I will; I am no child, no babe:  
 Your betters have endured me say my mind,  
 And if you cannot, best you stop your ears.  
 My tongue will tell the anger of my heart,  
 Or else my heart concealing it will break,  
 And rather than it shall, I will be free  
 Even to the uttermost, as I please, in words (4.3.73-80)

結局、普段着で里帰りすることになった Katherina に、Petruchio は ‘...; neither art thou the worse / For this poor furniture and mean array. / If thou accout’st it shame, lay it on me, / And therefore frolic!...’ (174-7)、つまり人の値打ちは外見ではないと諭す。さらに彼は出発間にわざと「そろそろ7時、昼食には間に合うだろう」と言う。それを Katherina が「もう2時ごろよ」と訂正する。Petruchio は彼が言うことに逆らうなら里帰りは取りやめにすると言い放つ。

4幕4場は Tranio たちが Lucentio と Bianca との結婚を認めてもらうために、彼の父親 Vincentio の身代わりを探し、折しも Mancha からローマに向かう商人<sup>21</sup>を丸め込み、その役を引き受けさせるところで終わった2

場の続きである。Vincentio に成りすました商人は Baptista と会い、逗留している宿で Lucentio (= Tranio) と Bianca の結婚の手続きを行うことにする。一方、Biondello が Cambio (=Lucentio) に Bianca と結婚するために、教会に行くようにせかす。

5場は里帰りの道中。またも Petruchio と Katherina の言い合いからはじまる。

P: Good Lord, how bright and goodly shines the moon!

K: The moon? The sun! It is not moonlight now' (5.5.3-4)

譲らない両者を見かねた Hortentio は、Katherina に譲歩するよう忠告する。彼女はそれに素直に応じて 'I know it is the moon.' と言うが、Petruchio は前言を翻し、'Nay then you lie, it is the blessed sun.' と言う。それに彼女は 'Then God be bless'd, it is the blessed sun. / But sun it is not, when you say it is not. / And the moon changes even as your mind.' (18-20) と返す。どうやら、Katherina は「柳に風」の極意を掴みかけてきたらしい。しかし、彼女はもう一度同じ様な試練を受ける。それは、Petruchio が同じ方向に歩いている老人(実は息子 Lucentio に会うために Padua へ向かう Vincentio)に 'Good morrow, gentle mistress, where away?' (27) と呼びかける。「また始まった」と傍白する Hortentio を尻目に、Katherina は平然と老人に 'Young budding virgin, fair and fresh and sweet, / Whither away, or where is thy abode? / Happy the parents of so fair a child!' (36-8) と大げさな挨拶をする。Petruchio は薬が効きすぎたと思ったか、'This is a man – old, wrinkled, faded, withered –' (43) と訂正する。Katherina はすかさず、「ごめんなさい、太陽が眩しくて...間違っていました」と謝る。Petruchio 夫妻は Vincentio が義理の叔父になることを告げ、Padua へ同道する。

第5幕ではメインプロットとサブプロットが大団円に向かってなだれ

込む。まず、1場で Biondello に手引きされた Cambio (= Lucentio) と Bianca が教会へ向かい、父親に内緒で結婚する。一方、Petruchio 夫妻が旅の途中で出会った Vincentio を Lucentio の宿に案内する。そこで偽の Vincentio と鉢合わせする。ここから先は前に述べたとおり、Vincentio の方が怪しまれ、役人に逮捕される災難に見舞われるが、事情が明らかになり、Lucentio と Bianca の結婚が成立する。2場は Petruchio と Katherina、Lucentio と Bianca、Hortentio と 未亡人の合同結婚披露宴である。そこでこの劇最大の見所が待っている。Petruchio が3組のカップルで、どの嫁が一番従順か賭けようと提案する。Lucentio と Hortentio は気楽にその話に乗る。果たして一番従順だったのは Katherina だったということになり、Petruchio はかけ金をせしめる。これが本当に従順になった証ならば、Petruchio の「じゃじゃ馬馴らし」が功を奏したことにはなるが、それは彼女が人格を無理に変えられ、洗脳されたことを意味し、痛ましきだけが印象に残る。もうひとつは「皮肉な見方」である。それは、Katherina は馴らされたふりをしただけで、Petruchio の努力をせせら笑っているということになる。これが、従来、従順さをめぐる両極的な解釈である。しかし、彼女が受けた試練をひとつひとつ注意して読むと、はじめ露骨に反発していた彼女が、少し穏やかになりつつも、完全になりを潜めたわけではない。里帰りのための晴れ着の件では思う存分不満をぶちまけた彼女だが、道中の「月・太陽」をめぐる言い争いにみられるように、様々な出来事を経て、我を張るばかりが能ではなく、折り合いをつけることも大切だということを学習したようにみえる。5幕1場で、彼女の実家に程近い路上で Petruchio と交わす会話も同様である。‘First kiss me ,Kate, and we will’ と言われて、彼女は「通りの真ん中で？」と躊躇する。さらに ‘What, are thou ashamed of me?’ と訊かれ、彼女は ‘No sir, God forbid—but ashamed to kiss.’ と答える。それは夫がいやなのではなく、(まだ舞台上に) 役人がいるから恥ずかしいと言っているらしいのだが、Petruchio はそれを「抗弁」

と受け止め（たふりをし）て、Grumio に引き返そうという。すかさず彼女は ‘Nay, I will give thee a kiss / Now pray thee, love, stay’ (27-8) と言う。これまでのケースと違うのは、彼女がここで初めて夫を ‘love’ と呼んでいることである。Petruccio はそれを聴いて、‘Is not this well? Come, my sweet Kate, / Better once than never, for never too late.’ (129-30) の2行連句でこの場を締めくくる。そう言いながら、彼はふたりが阿吽の呼吸の手ごたえを感じたようにみえる。仮にそうだとすれば、2場の「従順な妻」の賭けの勝負はすでに決着していたとも言えるだろう。賭けの場で、Bianca ら2人の花嫁を引っ張ってくるように命じ「主人たる夫への義務を教えてやれ」と言ったのも Petruccio である。確かにその事実だけをみれば、それが「従順」の証であるといえるかもしれない。また、その反対に、「本質は変わっていない、従順な言動は妻を支配しようとする夫、ひいては、それを支える家父長制へのあてつけである」という見方も捨てがたい。しかし、彼女が本当に馴らされたなら、‘obedience speech’ であれほど長広舌の説教をやりおおせただろうか。また、5幕1場の最後の2行連句から察せられる夫婦の協力関係を忖度するとき、「あてつけ」という見方も少し穿ちすぎの感がある。このことから、焦点は「馴らす、馴らされる」の論議から、夫婦の互惠性、云わば ‘better halves’ の関係に移っているとみるべきであろう。はじめは「反抗的」だった Katherina と「従順」だった Bianca が終幕では完全に入れ替わったようにみえる。Bianca については、彼女の外見に惹かれた Lucentio と結婚したとたん、「従順さ」の仮面を脱ぎ捨てる。一方、Katherina は Petruccio との出会いを通じて、社会への順応性と夫との共同作業の妙味にめざめる。Katherina が様々な事態に柔軟に対処できるようになったことこそ、「馴らし」の意味するものだといえるだろう。

#### 結論

以上、『じゃじゃ馬馴らし』の Induction の劇中劇として展開する



Katherina と Petruchio、Bianca と Lucentio の出会いから結婚までを中心に、材源のステレオタイプな人物を、シェイクスピアが我々現代人にも理解・共感できる生き生きした人物に仕立てあげていることを見てきた。Freud と彼の弟子たちは精神分析の理論の検証を目的に、シェイクスピアをはじめ、優れた作家や芸術家の業績を分析した。Freud は自らの精神的体験を説明する手がかりを、Sophocles の悲劇の主人公 Oedipus のの中に見つけ、‘Oedipus complex’ という用語を思いついたのだろう。Lacan も「芸術家は常に精神分析家の先どりをしている」と言って、優れた文学作品から精神分析のヒントを得た。そのようにして生み出された精神分析の成果を文学や芸術に適切に援用すれば、解釈・理解・鑑賞の方法をもうひとつ加えることになる。そこで、これまで見てきた 2 人の姉妹の言動を Freud の説を援用して考察してみたい。

劇は寡夫の Baptista が口やかましく、反抗的な長女の Katherina に手を焼いている光景から始まる。彼女は母親が死んでから、父親に構ってもらえなかったのだろう。その結果、彼女の性格に、認められたいという自己顕示欲、ヒステリー性の運動暴発、虚栄、媚態、気に入られたいという欲求が認められる。その反面、羞恥、隠遁への願望、非現実的な空想界を求める欲求、悲嘆、臆病、不安なども背中合わせに存在している。

3 幕 2 場の結婚式の当日を思い起こしてみよう。Baptista の邸の前に参列者たちが集まっているのに、Petruchio が一向に姿を見せないで、Katherina は不安を隠せない。彼女は泣きながら「会わなければ良かった」、「結婚は本意ではなかった」、「結婚をすっぽかされたら、世間の笑いものになる」と言って、世間体を気にしている。Katherina がこのような言動をすることは予想外の結果である。しかし、これは取りも直さず、Katherina の性格によるものである。彼女の性格には他者に認められたいという自己顕示欲や虚栄があるということは既に述べたが、これは、彼女の性格の陽の部分であり、積極的・能動的な言動を意味している。即ち、Katherina

が結婚式に相応しい豪華なドレスを身に纏って **Petruchio** と一緒に参列者たちの前に現れることが出来れば、彼女の性格の陽の部分が出る筈であり、これこそが自己顕示欲や虚栄の最たるものである。しかし、現実には然に非ず、**Petruchio** が現れないので結婚式そのものが出来ないのである。故に、彼女は泣きながら「会わなければ良かった」、「結婚は本意ではなかった」、「結婚をすっぽかされたら、世間の笑いものになる」と言っ、世間体を気にし、恥ずかしい・世事を逃れて誰も知らない所に行きたいという気持ちになったのである。ここには、**Katherina** の性格の陰の部分、即ち「羞恥、隠遁への願望」という全く逆の負の性格が表出したことを意味している。

**Katherina** のリビドーは **pre-genital stage** (前生殖器段階) の **anal stage** (肛門愛期) に固着しているように見受けられる。彼女には母親に代る彼女の排便の躰け担当の人(乳母)に対して、従うか、反抗するかの葛藤が起こり、しつけの過程で不満が募り、反抗的態度をとるようになる。その結果、激しい物言いをしたり **Katherina** が **Petruchio** の胴衣のボタンを鉋で切り取る(1987年の **Miller** の演出、注 14 の⑦参照)などの行動に見られるサディズム的になる。**Katherina** のこの行動は、自分に男根がないことを不公平だと思い(去勢コンプレックス)、これを否定し、修復したいという無意識的願望によるものである。自己の女性性の否認と拒否が、**Petruchio** を去勢し、受動的で女性的な男にしようとしたと解釈できる。また、「あいつを飼いならしてやる」と言わせる演出(注 14 の⑩参照)も同様である。しかし、求婚者と出会い、気心が知れてくると、反発的な態度から一転して、対象を受け止め、保持・所有したいと思える対象愛を見出したのである。

妹の **Bianca** については、3～4歳になると **pre-genital stage** の **phallic stage** (男根期)に入り、今まで身体の部分衝動として性発現していた幼児欲求は次第に統合されて一つの対象愛が生まれる。彼女の対象愛は、まず異性の親である父親に向けられる。即ち、彼女は父親に愛されるためには、彼が愛している妻(**Bianca** の母)のようにならなければならないと思っ、母

親の真似をし、母親と自分とを同一視 (identification) する。しかし、母親が不在 (作品には母親の登場がなく Bianca が生まれてまもなく亡くなったのかもしれない) のために、Bianca は父親を愛し、我がものにし、父親の愛だけを享受し育ったに相違ない。父親も、姉の Katherina に対する愛よりもそれ以上の愛を Bianca に対して与えたのであろう。それ故に、彼女は父親への依存性が強く、無意識的に父親を絶対的な男性として愛し続ける。所謂 Electra complex (一般的にはこれをも総称して Oedipus complex という) である。これは6~7歳を頂点として体験されるが、その凋落は潜伏期への移行を示している。Bianca の人格構成や超自我 (super-ego) の形成に影響することは言を俟たない。婚期を迎えた Bianca は Cambio と行き掛かり上、父親に内緒で結婚してしまうが、やがて父親が近くにいなくなったことで、父親という対象が現実に喪失されているのに、内的な幻想世界では依然として対象に対する思慕の情が続くことによって生じた悲哀の心理過程を、即ち対象喪失 (object loss) を体験したのである。父親を絶対的な男性として愛し続けたいという願望から、Bianca は対象喪失を否認し父親を自分の許に引き寄せたいという気持ちと、父親に内緒で結婚し父親を遠くに引き離してしまった自分自身に対する怒りと自責の念が爆発し夫の Lucentio に対して粗暴に振る舞ってしまったのである。Bianca の心的機関の三層を考察すると、彼女のエス (Es, id) は常に快樂追求に徹し、Lucentio との甘い結婚生活の続行という欲求の充足を自我 (ego) にせまる。しかし、超自我 (super-ego) は父親以外の男に目を向けることを厳禁する指令を自我に出す。そこで、自我はエスと超自我との間に立って現実を吟味し、調停にあたる。その結果、自我は超自我の指令を認めて、即ち父親に対する無限の愛を再確認し、父親と一緒に暮らしたいという願望を認めて、夫の Lucentio に対して粗暴な振舞いをしたのである。Bianca の超自我の形成には、彼女のリビドーが Oedipus complex の段階に定着していたために父親を絶対的な男性として愛し続けたいという無意識的願望が一役

買っており、それを土台として超自我の形成がなされたということが、夫の Lucentio に対して粗暴に振る舞ってしまったことの証左である。

### Notes

- 1 『じゃじゃ馬馴らし』の劇は二重構造になっている。序幕 (induction) — 鋳掛屋 Christopher Sly が酔っ払って前後不覚になったところを、狩婦りの貴族の館に連れてこられる。朝、立派なベッドで目覚めると、見目麗しい婦人から ‘Lord’ と呼ばれ、すっかりその気になる。そこへたまたまやって来た旅役者の一行が上演する芝居をむりやり見せられる — と芝居そのもの、つまり、劇中劇である。小論ではもっぱら後者を扱うことにした。引用には Arden Shakespeare 版を使用した。他の数種のテキストも随時参考にした。また、邦訳は、以下に示す5氏のものを参照したが、邦訳も一つの解釈であるので、最終的に拙訳を示した。作品からの引用部分については、1幕2場3行～6行の場合、1.2.3-6のように表記した。

Barbara Hodgdon (ed.), *The Taming of the Shrew*. The Arden Shakespeare Methuen London 2010.

Ann Thompson (ed.), *The Taming of the Shrew*. The New Cambridge Shakespeare Cambridge: Cambridge UP, 2003.

H.J. Oliver (ed.), *The Taming of the Shrew*. The Oxford Shakespeare. Oxford UP, 1982

Frances Doran (ed.), *The Taming of the Shrew: Texts and Context*. Boston & New York: Bedford Books of St. Martin's P, 1996.

G. R Hibbard (ed.), *The Taming of the Shrew*. Penguin Shakespeare. Penguin Books London 2006.

J. Bate & E.Rasmussen (eds.), *The Taming of the Shrew*. The RSC Shakespeare Macmillan 2010.

B. A Mowat & P. Werstine (eds.), *The Taming of the Shrew*. Folger Shakespeare Company. Washington. D. C. 1992.

Elizabeth Schafer (ed.), *The Taming of the Shrew*. Shakespeare in Performance Cambridge. Cambridge UP, 2002.

坪内逍遙訳『じゃじゃ馬馴らし』(東京：中央公論社、1934.)

三神勲訳『じゃじゃ馬ならし』(東京：角川書店、1971.)

福田恒存訳『じゃじゃ馬ならし』（東京：新潮社、1972.）

小田島雄志訳『じゃじゃ馬ならし』（東京：白水社、1976.）

松岡和子訳『じゃじゃ馬馴らし』（東京：筑摩書房、2110.）

さらに『じゃじゃ馬ならし』の登場人物の科白と心理の関係を考察する上で、次の3冊は大変有益だった。

Marilyn M. Cooper, 'Implicature, convention and The Taming of the Shrew' in J. Culpeper, M. Short, P. Verdonk (eds.), *Interface Exploring the Language of Drama: From Text to Context* Routledge London, 1998, pp.54-66.

Hugh M. Richmond, *Shakespeare's Sexual Comedy – A Mirror for Lovers – The Bobbs-Merrill Company, INC. Indianapolis, New York, 1971.*

Fredi Olster & Rick Hamilton (eds.), *Discovering Shakespeare – A Workbook for Students and Teachers The Taming of the Shrew* A Smith and Kraus Book, 1996.

- 2 Jonathan Culpeper, *Language & Characterisation – People in Plays & Other Texts – Pearson Education Limited, 2001.*
- 3 小林かおり『じゃじゃ馬たちの文化史』－シェイクスピア上演と女の表象－（南雲堂、2007）タイトル通り、この劇の上演史、その背景（社会、思想）について論じている。  
マイケル・ボグダノフ [著]、近藤弘幸 [訳]『シェイクスピア ディレクターズ・カット 演出家が斬る劇世界』研究社 2005. で、著者は多様な演出に言及し、自らは、シェイクスピアが女性の権利を声高に主張しているという立場を示している。pp.222-58. 参照。
- 4 筆者は『間違いの喜劇』とその材源とされる、Plautusのローマ喜劇『メナウクムス兄弟』との比較を通じ、シェイクスピアのキャラクター化の技法を考察した。主題と言葉遊びの融合性について—『間違いの喜劇』の場合 熊本学園大学、文学・言語学論集、大17巻第2号、2010、pp.27-56 参照。
- 5 Ann Thompson (ed.), *The Taming of the Shrew* (Cambridge University Press, 2003) , p.14.
- 6 無意識ではあるが、BiancaのリビドーがOedipus complexの段階に定着していることを示唆していると思われる。
- 7 Culpeper, *op.cit.*, p.286. シェイクスピアは'humbly'を61回使用していて、その51(84%)が主語+humblyの語順である。この語順を入れ替えることによってBiancaが謙虚さを印象づけようとしている。

- 8 Hortentio が弦楽器の「弦の押さえ場所」の意味に使った ‘fret’ を Katherina は「いらいらさせる」という意味に移し変えた上で、‘fret and fume’ という成句をもじった、‘I’ll fume with them (= frets)’ という科白にした。
- 9 Petruchio は ‘mov’ d’ を ‘inspired’ ‘impelled’ ‘have to’、つまり「(評判を聞いて) いたたまれず」の意味に使ったが、Katherina は文字通り「やって来させた人(あるいは自分の脚)に連れ去らせなさい」と応じた。Petruchio のこの言葉が Katherina を「機知合戦」に誘いこむことになる。
- 10 ‘light’ と ‘heavy’ の言葉遊びは、まず Petruchio の Katherina を「burden thee (身重に)させたくない、なぜなら君は若くて身軽だから」という褒め言葉に端を発する。それを受けて、彼女は「あなたのような鈍重な人には捕まらない、それに「尻軽」でもない。私の言うことは(贋金のように)軽くない(=本物の金貨のように重みがある)と続く。
- 11 British Library, *The Essential Shakespeare – Live Encore Disc 2 Track 5*
- 12 David Crystal, ‘Think on my words’ – *Exploring Shakespeare’s Language* (Cambridge UP, 2008), pp.116-7, pp.219-21 参照。
- 13 RSC Shakespeare 版, p.157.
- 14 ① Penguin, Arden, Signet, Methum の各版 ② Oxford, Oxford School ③ Cambridge, Cambridge School, Bedford, RSC の各版 ④ Folger 版 . ここで、Elizabeth Schafer(ed.), *Shakespeare in Production : The Taming of the Shrew*, ( Cambridge U.P., 2002), pp.144-5 で、この箇所が歴代の『じゃじゃ馬ならし』でどのように扱われてきたかを見てみよう。Petruchio の結婚宣言に続いて、① Katherina が Petruchio の耳を殴る。②『風とともに去りぬ』のポスター(レッド・バトラーとスカーレット・オハラのような)ポーズでキスをする。③タンゴを踊る ④ Petruchio が Katherina の吐いた唾をなめる(きげんをとる)ふりをする ⑤ Katherina に股間を蹴られた Petruchio が仕返しに(舞台上に作られた)プールに彼女を投げ込む ⑥ Petruchio が失神した Katherina を抱きかかえて退場 ⑦ Katherina が絶叫する ⑧ Katherina が Petruchio の胴着のボタンを鉤で切り取る(去勢の動作)⑨ Katherina が Petruchio に手にキスをされ、その跡を拭おうとする、また、⑩先に Petruchio が退場し、残った Katherina が「あいつを飼いならしてやる」と観客に向かって打ち明け、不本意でも結婚を承諾したことを明示したのものもある。また邦訳で一番詳しいト書きは坪内逍遙のもので、「とカタリーナを抱いて強いてキスをする。カタリーナ怒って手荒く突きはなし、無言で一方へ入る。ペトルチオーは愉快そうに笑って他方へ入る」となっている。

- 15 Gremio は ‘senex amator’ (恋する老人) の典型で、Plautus の喜劇に欠かせない役柄である。例えば、彼の「一人の女をめぐって父と息子がとりあう」『商人』という劇でも、最後は息子に軍配が上がる。財力や地位にモノを言わせ、若い女性を追かける老いた男性への揶揄はシェイクスピアにも引き継がれている。プラウトゥス 『ローマ喜劇集3』(西洋古典叢書、京都大学学術出版会、2001), pp.3-100 参照。
- 16 Schafer はキスをしようとする Lucentio に Bianca が「いい気にならないで、でも諦めないで」と言わせる演出を紹介している。彼女のコケティッシュな面を出すためだろうか。
- 17 Richard Burton と Elizabeth Taylor が主演した Franco Zeffirelli の映画(1967)では、一行が寒さに耐えながら馬に乗って進むうち、ウェディングドレスの Katherina がさしかかった濁流に落ちる場面を入れている。シェイクスピアの劇では大掛かりな舞台装置は使わず、場面、時間などを登場人物の科白の中に入れる。当時、巡業先の公演で大掛かりな装置を使うことは無理があり、それを補うために、登場人物の科白に場所、時刻、天候などを織り込むことになったのだろう。結果、観客・読者はそれを手がかりに想像を膨らませることになる。
- 18 RSC (1982) の上演では生きた鷹を舞台上に登場させ、食べ物を与えず、睡眠を制御することで鷹を飼い主に馴らす様子を登場させた (*Cambridge School Shakespeare*, p.118)。
- 19 この場の人物の入れ替わりは、別のシェイクスピアの初期の作品、『間違いの喜劇』を髣髴とさせる。「入れ替わり」は ‘appearance – reality’ の交錯、‘identity’ の危機という問題に通じ、シェイクスピアは多くの劇でこの主題を取り上げているが、『じゃじゃ馬馴らし』をはじめ、初期の喜劇で既に「入れ替わり」あるいは、「見せ掛け」に欺かれる人物を登場させている。周囲が Baptista の2人娘の性格を見抜けなかったこと自体、この主題に沿うものではなからうか。
- 20 ① Hortentio は Petruccio がしゃべっている間に渡された料理を平らげる。②また、RSC では ‘Hortentio takes plate and does not let Kate eat’ ③ Troilus (飼い犬のぬいぐるみ) を食卓の下に登場させ、その料理を食べさせる。④料理の大半を Hortentio に食べられ、彼女は手にナイフを握って残った一本の ‘rib’ を死守する。⑤逍遙：(ケートがつつがつして食いはじめる)、等々。
- 21 「商人」が ‘pedant’ つまり教師となっている版もある。シェイクスピアの劇に登場する教師は、文字通り、教師風を吹かせ、周囲のからかいの対象になる傾向がある。



## *Richard III*に見る個人と社会

—— 中世・ルネサンス・近代・現代の時代精神 ——

松 山 博 樹

William Shakespeare の *Richard III* は 16 世紀末の初演当時から人気を博した作品であった。15 世紀末、王位を巡る Lancaster 家と York 家の争いによって生じた戦乱に一旦は終止符が打たれ、社会が平和を謳歌し始める中、身体的障害を負う Gloucester 公爵 Richard は太平の世を憎み、悪党となることを決意し、王位篡奪を誓う。このような強烈な個性を持った主人公を演じる役者は演技の実力が問われ、Shakespeare の盟友 Richard Burbage もこの作品に主演することで人気俳優の座へと上り詰めたと言う。<sup>1</sup>しかし、18 世紀、Samuel Johnson はみずからが編纂した Shakespeare 全集の序論において、作品の人気は認めつつも、その価値を認めようとはしなかった。<sup>2</sup>確かに Shakespeare にとっては初期の作品であり、その後の作品ほど人物描写が深く豊かであるとは言いがたい。19 世紀、Samuel Taylor Coleridge は、道徳心に欠けながらも知性で観客を魅了する Richard の性格に着目した。<sup>3</sup>以後、この作品に関しては主人公についての性格批評が中心となる。*Richard III* は Shakespeare 作品中随一の極めて特異な主人公の個性によって支えられた作品だと言えるだろう。20 世紀に入ると E.M.W.Tillyard が、この作品と *Henry VI* 三部作とを一連の体系を持つ作品群と捉え、神の意志に基づいた英国の混乱と秩序の回復を描いたいわゆる Tudor 神話をそこに見出すことになる。<sup>4</sup>主人公個人に当てられていた焦点は歴史・国家・社会へと移っていった。しかし、劇作品を歴史的、政治的、道徳的な狭い枠組みに閉じ込めるこういった批評は 20 世紀後半から始まる新歴史主義批評などによって反発を招いてゆく。初演以来続いてきたこのような評価・批



評の焦点の大きな揺れは、*Richard III*の特徴のひとつである。

揺れはこの作品のジャンルにもついてまわる。*Richard III*は1597年、*The Tragedy of King Richard the third*という題名で出版され、その人気を表すように以後も5回の版を重ねた。一方で、Shakespeare死後の1623年に刊行された初の全集では編者によって歴史劇の部に収められることとなる。<sup>5</sup> 悲劇と歴史劇というジャンルの揺れ。これは批評の焦点が主人公と歴史・国家・社会との間で揺れ動いてきたことと軌を一にしている。ColeridgeのようにRichard個人の生と死に目を向ければ悲劇となるであろうし、この作品の主人公は国家であると断じたTillyardのように神の意志に左右される戦乱の歴史に目を向ければ歴史劇にもなり得るはずだ。A.C.Bradleyはこの作品を「悲劇的史劇又は史劇的悲劇」と呼んでいる。<sup>6</sup>

Sigmund Freudは精神分析の立場から*Richard III*の主人公について以下のように語っている。

彼がほのめかしていることは次のようなことだ。「自然はおれに、人から愛されるような好ましい姿を与えてくれなかったが、これはひどく不正なことだ。人生はおれに損害賠償をする義務がある。おれは自分が<例外者>であることを要求する権利がある。ふつうのやつらが遠慮するようなことでも、実行する権利があるのだ。おれは不正をすることができる。おれに不正が行われたからだ。」<sup>7</sup>

Freudもまたこの作品に関して個人と社会という二つの要素に着目しているようだ。Richardは「不正」を行ってゆくことを堂々と宣言する。それは自分が「不正」を受けた被害者、社会における「例外者」だからだ。さらにFreudはこのようなRichardの「例外者」意識を一般の人間の普遍的心理にまで結びつけてゆく。

わたしたちは、遺伝的にも幼児期においても不利益をこうむっているのだから、自然と運命を恨むあらゆる権利を持っていると考えがちである。わたしたちは誰でも、自己愛がごく早い時期に傷つけられたことにたいして、自分のナルシズムがあらゆる損害賠償を求める権利を持っているのである。<sup>8</sup>

Freudによれば、幼児は父親殺しと母親との近親相姦という二つの普遍的願望を抱く。この願望は成長過程において挫折させられなければならない、その結果生じた罪意識と心的外傷はいつまでも心の底に巣食ってゆく。これは人間が根源的に抱える苦しみである。人は誰もが「運命」の犠牲者であり、それ故に唯一の「例外者」として振る舞う「権利」を有していると思込んでしまう。*Richard III*という作品は、「運命」に対するまさにこのような被害者の戦いを描いた作品だ。しかもそれは類を見ないほど激しい個性を持った主人公の「例外者」意識を通して見た社会との戦いである。Tillyardならばそれを神との戦いと呼ぶことだろう。

このようにして行われる犯罪について、Freudは同じ論で以下のようにも述べている。

逆説的に響くかもしれないが、犯罪行為が実行される前から、罪の意識が存在していたのであり、罪を犯したがために罪の意識が生まれたのではなく、罪の意識が存在したがために罪が犯されたと主張したいのである。<sup>9</sup>

社会に対する Richard の「犯罪行為」の裏にはきわめて個人的な問題、特に家族の問題があったことはしばしば指摘されることであり、Freudの論もそれが骨子である。<sup>10</sup> 父母をめぐる欲望と挫折は幼児期の彼に「罪の意識」と心的外傷を与えた。母からの拒絶は幼児にとって社会からの拒絶

を意味する。<sup>11</sup> 特異な姿の「例外者」としてこの世に産み落とされた彼にとって、このような心の苦しみは身体の障害と同時に被った「不正」としか考えられず、心の底から「運命」を呪ったことだろう。王位篡奪者が社会に対して行った「犯罪行為」の根源には家族関係の中で生じた「罪の意識」があった。<sup>12</sup> 確かに Richard は観客に様々な姿を見せてゆく。王位篡奪者、王、弟、息子、求婚者、夫、障害を負う男。そして社会も様々な形態でそれに真っ向から対峙してゆく。国家、貴族社会、運命、歴史、家族、差別者たち。

Freud が普遍的な人間心理の問題として扱った Richard の「犯罪行為」は、このように個人と社会の問題と表裏一体の関係にある。それ故に、この作品やそれに関する批評を分析することで、Richard の生きた中世、Shakespeare の活躍したルネサンス期、あるいはこの作品を様々な形で評価してきた近代、我々の生きる現代などの時代精神を逆に照射し、その姿を明らかにすることができるはずだ。その結果、Richard III の批評・評価の大きな揺れには各時代の多様な精神が反映されていることがわかるだろう。もちろん、その多様性の裏には普遍的な人間心理の問題も横たわっているはずである。

Marjorie Garber は作品冒頭の悪党宣言に隠された Richard の本意を見事に分析している。<sup>13</sup>

Now is the winter of our discontent

Made glorious summer by this sun of York, (1.1.1-2)

この作品は主人公が1人で舞台に登場して観客に語りかけることで幕を開ける唯一のシェイクスピア作品だ。それは観客と主人公の間に共犯関係を生じさせることになるだろう。英国の現状を詩的に描写しているに過ぎないように見えるこの主人公の語りかけの第一文目は、“Now”とい

う語を軸にした遡及的二重構造を持っていると Garber は言う。まず、劇場で一行目の台詞を耳にした観客は現状に対する Richard たちの不満を知る (“Now is the winter of our discontent”)。次に、二行目を聴いた観客は改めて一行目に立ち返り、実は今 (“Now”)、その不満が York 家の太陽 Edward によって晴らされたことに気づく (“Made glorious summer by this sun of York”)。観客は二行目を聴いてはじめて “Now” が一行目ではなく二行目を修飾している語であったことを知るのだ。しかし、いったん一行目を修飾した “Now” はその後も観客の心の中に残り続け、今や (“Now”) 国家に平和がもたらされてはいるものの、今も (“Now”) まだその状況に不満を持っている Richard の秘かな心情を自然に感じ取ることになるだろう。

また、Garber は以下の例のように、“And”、“therefore”、“since” といった法的議論を展開するかのような論理的表現が Richard の台詞に多用されていることに触れ、その後もたびたび繰り返される “Now” という語も同様の意味でとらえることが可能だと言う。

And therefore, since I cannot prove a lover  
To entertain these fair well-spoken days,  
I am determinèd to prove a villain,  
And hate the idle pleasures of these days. (1.1.28-31)

己の苦悩と欲望を口にする時、Richard は決して感情的にはならない。自らの知的自負心を誇るかのようにきわめて冷静で論理的な語り口だ。平和で安穏な社会 (“these fair well-spoken days” , “the idle pleasures of these days”) は彼の猛々しい性格や身体的障害を受け入れないだろう。時代に独り取り残された Richard は苦しい決断を受け身的に迫られ (“I am determinèd”)、必然的に (“to~”) 悪党とならざるを得なかった (“to prove

a villain”)。栄光の夏がついに訪れてしまったということから (“Now”)、その結果 (“to~”) として、この世を憎む (“hate the idle pleasure of these days”) のだ。生まれながらに背負わされた困難と悪への決意の論理的帰結関係に観客は納得し、ますます共感することになるだろう。

Richard の企みの犠牲者たちは戦乱の世でそれぞれ何らかの後ろめたさを抱えて生きて来た人間たちである。彼らは皆、自らの過ちを悔いながら死んでゆく。Richard の兄 Clarence 公爵は暗殺される直前、悪夢に苦しめられたことをきっかけに、戦いにあけくれた己の過去を振り返る。その姿はまるで死の床で神に懺悔するかのようだ。

O Brakenbury, I have done those things

Which now bear evidence against my soul

For Edward's sake, and see how he requites me. (1.4.63-5)

「不正」を行ったのは Richard にとってはあくまでも社会の方であり、それ故に彼は戦う「権利」を必然的に有しているのだ。これは Freud によれば誰もが抱える普遍的な被害者意識である。観客は自分の苦しみを代わりに背負ってくれているかのような主人公の姿にさらに心を寄せてゆくことだろう。

Tillyard が *Richard III* との連作と捉えている *Henry VI* 三部作では、このように集中的に焦点が当てられる主人公は描かれてはおらず、登場する人物たちはあくまでも国家・歴史・社会を構成する一要素でしかない。Shakespeare が描く戦乱では登場人物たちが代わる代わる互いの加害者や犠牲者になるが、それは個性の差異によるものではなく、社会全体の力学の中でその時々でどういう位置にいるかによって左右されており、言うなれば登場人物たちの誰もが悪をなしていると René Girard は心理学の立場から述べている。<sup>14</sup> こういった社会悪に対して倫理的な声を発すること

のできる人物はむしろ社会の「例外者」たる Richard だけだ。Richard III は社会とその被害者を描いた作品であり、しかも前者よりも後者に比重が置かれていると言えるだろう。

Georg Lukács はマルクス主義歴史観に基づいて歴史劇を論じた中で、Shakespeare の歴史劇には中世の古い封建的社会と新しいルネサンス的人文主義の矛盾、そして後者の勝利を見出すことができるとしている。そして、Shakespeare の歴史劇は歴史よりもまず人間を描くことに目的があると言う。

個々人を直接描くことによって社会的危機の中心的な顕著な特徴を描き、しかもそれを人間を描くことで完全に描ききるというシェイクスピア独自の天才的方法によってはじめて歴史的なものとなっているのである。<sup>15</sup>

その一方で Lukács は、Shakespeare が古い社会に属する人間を比類ない力強さで描き、個人的な共感むしろこちらの方に強く寄せていたとも述べ、その例として Richard III を挙げている。身分上は古い封建的社会に属している Richard は、ルネサンス的人文主義の新しい精神を持ってこの世に生まれ落ちてしまった。戦乱の世では重宝されたその冷徹な知性と激しい性格も新しい平和の時世では持て余すばかりだ。古い社会と新しい精神を持った個人の矛盾、埋めることのできない平和な時代との心理的な距離が Richard の悲劇だったのだろう。

Richard 自身もまた作品冒頭で古い歴史の終わりを告げている。

Our bruised arms hung up for monuments, (1.1.6)

戦乱は終わり、いまや武器は歴史的遺物 (“monuments”) となった。こ

の作品では、他の登場人物たちもしばしば歴史にこだわりを見せている。

(*To the Queen*) Edward thy son, which now is Prince of Wales,  
 For Edward my son, which was Prince of Wales,  
 Die in his youth by like untimely violence.  
 Thyself a queen, for me that was a queen,  
 Outlive thy glory like my wretched self:  
 Long mayest thou live, to wail thy children's loss  
 And see another, as I see thee now,  
 Decked in thy rights, as thou art stalled in mine. (1.3.196-203)

ここで呪いの言葉を投げかけている Margaret は一連の歴史劇全てに登場する唯一の人物であり、敗北者の側から歴史をつぶさに目にして来た過去の象徴、いわば歴史的遺物 (“monuments”) だ。何人もの王子や王妃が存亡を争い、勝者と敗者の歴史が繰り返されてきたことを Margaret は強調し、それぞれの人物の過去を断罪している。彼女が呪った相手はやがて次々と Richard によって命を奪われ、歴史はやはり繰り返すことになる。

しかし、それに反発するかのように Richard の台詞のほとんどは現在時制で語られる。彼の関心事は今、目の前で進行しつつある謀略であり、目下、心に抱えている苦しみだ。Richard はたびたび “Now” という語を繰り返す。その被害者意識は社会・国家・歴史・運命・過去を敵とする。

Freud は英国を訪れた時に目にした歴史的遺物 (“monuments”) について語った中で、それを心的外傷と関連づけている。<sup>16</sup> 歴史的遺物 (“monuments”) は過去の記憶と回想の象徴である。人間は過去の大事件や栄光の歴史に想いを馳せ、様々な感情に浸る。それは幼児期の根源的欲望の記憶をたびたび回想する心理に似ている。我々はことあるごとに過去にこだわり、現在をなおざりにして不満を解消しようとするのだが、こ

の回想には心的外傷の苦しみも同時に伴わざるを得ない。Shakespeare は過去の歴史に苦しめられる登場人物たちをこの作品で描いている。しかし、Richard はそれに抗っているのだ。

*Richard III* をはじめとする Shakespeare の一連の歴史劇群が書かれた 1590 年代、このジャンルの劇は英国で急速に拡がりつつあった。既に 16 世紀初頭、中世の道徳劇を母体として歴史劇は生まれていたが、無敵艦隊撃破 (1588) などの国家の躍進が国民に陶酔的ともいえる国家意識を生じさせ、輝かしい歴史を描くこのジャンルにやがて注目が集まるようになる。そして演劇の商業的興隆とも相俟って、1590 年代に入り歴史劇が次々と書かれ、上演されたのだった。しかし、Shakespeare が描く歴史の特徴は、自由な想像力によって史実が自在に大きく改変されている点にある。この作品でも、Henry VI の葬儀 (1471)、Richard と Anne との結婚 (1472)、兄 Clarence 公爵の逮捕 (1478)、兄 Edward 王の死 (1483) は立て続けに進行する。Richard はこれらの謀略をあらかじめ観客に語りかけ、あるいは事件後に嬉々と感想を聴かせてゆく。観客は Richard と共に作戦を練り、遂行を見届け、成功の喜びを分かち合う共犯者となる。史実はもはや Richard の「例外者」意識と社会への抗いを描くために自在に調理される題材でしかない。Lukács の言うように、Shakespeare の歴史劇はあくまでも人間を描ききる。反旗を翻した Richmond 伯爵との決戦の前夜、それまで己が死に追いやって来た者たちの亡霊の登場に悩まされる Richard の台詞はもはや歴史劇の一登場人物のものではない。終幕の死を前に心の奥底の飾り気のない感情を搾り出すように語る悲劇の主人公だ。

What do I fear? Myself? There's none else by.

Richard loves Richard; that is, I and I.

Is there a murderer here? No.-Yes, I am.

Then fly.-What, from myself?-Great reason why:



Lest I revenge.-What, myself upon myself?  
 Alack, I love myself.-Wherefore?-For any good  
 That I myself have done unto myself.-  
 O no, alas, I rather hate myself  
 For hateful deeds committed by myself.  
 I am a villain.-Yet I lie; I am not. (5.4.161-70)

心の内奥にある苦しい想いを観客の目の前でえぐるように腑分けして見せ、自分自身の存在について逡巡する Richard の姿はまるで悲劇の主人公 Hamlet のようだ。

Richard の人間臭さが舞台と観客の心を最高潮にまで埋め尽くした時、彼は Hamlet と同様に死をもって舞台から去る。Richard を悩ませた亡霊たちは彼に過去の罪を思い出させ、苦しめ、追い詰めた。歴史と過去を葬り去ろうとした主人公が死ぬことによって、歴史は再び息を吹き返すことになる。

All this divided York and Lancaster,  
 Deformed in their dire division.  
 O now let Richmond and Elizabeth,  
 The true succeders of each royal house,  
 By God's fair ordinance conjoin together.  
 And let their heirs, God, if thy will be so,  
 Enrich the time to come with smooth-faced peace,  
 With smiling plenty, and fair, prosperous days.  
 Abate the edge of traitors, gracious Lord,  
 That would reduce these bloody days again  
 And make poor England weep in streams of blood.

Let them not live to taste this land's increase  
 That would with treason wound this fair land's peace.  
 Now civil wounds are stopped, peace lives again.  
 That she may long live here, God say 'Amen' (5.7.27-41)

国家・歴史・社会・神に繰り返し言及する Richmond の勝利宣言でこの作品は幕を閉じる。締めくくりの言葉“Amen”は神の秩序を称えている。歴史は再び力を得た。Jan Kottによれば、Shakespeareの歴史劇は全て同じような出来事を繰り返す円環的歴史観に基づいている。<sup>17</sup> Richardが奪った王位は Richmondに奪われ、英国は平和を再び取り戻し、やはり歴史は繰り返された。Shakespeareはこの繰り返しに神の摂理を見出していると Tillyardは言う。

神の摂理を説く中世の道徳劇は、宗教改革を迎えたルネサンスを経て、国民国家意識の確立する近代へ向かう中で、歴史劇という新ジャンルを生み出した。<sup>18</sup> さらに Michel de Montaigne に代表される近代的自我の芽生えはやがて Shakespeare を悲劇というジャンルに向かわせることにもなるだろう。<sup>19</sup> このような時代精神は本論で見て来たように *Richard III* にも既に現れている。その後、Shakespeare が古い時代や異国の地を作品の舞台として選んでいったことにも注目すべきだ。自分自身の生きている英国とは時間・空間の隔たりのある舞台設定をあえて行うことによって、彼は何者にも縛られることなく自由闊達に想像力を働かせ、歴史や国家ではなく人間そのものを想うがままに描く環境を整えたのだろう。歴史劇から悲劇への関心の推移は、近代的自我の目覚めという時代精神と軌を一にしており、その転換期に書かれたのがこの作品だった。また、宗教と政治の分断を説いた Niccolò Machiavelli のルネサンス的政治観を神の意思に反する Richard に語らせることで、Shakespeare はこの作品を道徳劇から脱皮させようとした。<sup>20</sup> 道徳劇、歴史劇、悲劇というジャンルの枠を超える

*Richard III* は、時代精神のこのような大きな転換を一身に背負った象徴的作品であると言えるだろう。Lukács の言うように、Shakespeare の劇作家としての感性は新しい時代の息吹を敏感に感じ取りつつ、古い時代への感傷も持ち合わせていた。*Richard III* はこのような多様な背景を持っているが故に、その後の時代の評価や批評の揺れも大きいのである。

歴史学者の Stephen Toulmin は中世、近代、現代の時代精神の変遷を分析し、中世から近代への過渡期を象徴する人物として Machiavelli、Montaigne、Shakespeare の三人の名を挙げ、その後の系譜を追っている。<sup>21</sup> そこで本論では最後に、現代劇に Richard を登場させた著名な二つの例を挙げ、そこにどのような時代精神を読み取ることができるかを分析してみたい。*Richard III* という鏡には現代の姿も照らし出すことができることだろう。

「異化効果」という概念を生み出したドイツの劇作家 Bertolt Brecht は *The Resistable Rise of Arturo Ui* (1941) で、ファシズムの台頭しつつあった当時のドイツの政治情勢をシカゴのギャング界に置き換え、パロディ劇として描いた。原作には上演の注意として、Elizabeth 朝の歴史劇を想起させるような幕と舞台を使用せよとの指示が添えられている。<sup>22</sup> 台詞には blank verse が用いられ、*Richard III* を意識した口説きや亡霊の登場シーンなども描かれている。「異化効果」を通して Adolf Hitler を Richard に重ね合わせることで、社会に警鐘を鳴らす目的があったことは明らかだ。しかし、Theodor W. Adorno はマルクス主義理論から文学を論じた中で、*Richard III* など Shakespeare 作品を通しての社会批判という Brecht のスタイルを否定する。Adorno によれば、Brecht は階級闘争を経ての歴史の進歩というマルクス主義の理念に Shakespeare の作品をひきつけて解釈しているが、

シェイクスピアというこの市民時代初期の弁証法的劇作家は進歩の

視点からというよりも進歩の犠牲者の視点から世界劇場を眺めていたのだ。<sup>23</sup>

Shakespeare は歴史というよりは人間を、しかも「犠牲者」の視点から描く。Adorno は続けて、Shakespeare 作品をはじめとする文学の価値は「父のイマージ」の否定にあり、それは現実社会を規定する原理の否定であると精神分析の立場から述べている。やはり *Richard III* には Freud の言うように社会に抗う「犠牲者」が描かれており、それは普遍的な人間の心理なのだ。

また、イタリアの劇作家 Carmelo Bene はその名も *Richard III* (1978) という作品を書いている。<sup>24</sup> Bene 版ではすべてが簡素で、登場するのも Richard と女数人のみだ。彼らは王でも貴族でもなく、身分がない。台詞や登場人物が大胆に原作から減らされ、主人公は満たされぬ欲望に駆られるかのように義肢を外したり取り付けたりをしつこく繰り返す。作者の姿をなるべく排除すべく、幕引きは上演現場の判断に任されている。解説を書いた Gilles Deleuze によれば、これらは Shakespeare が与えられてきた古典としての価値を取り除く試みだという。あらゆる支配的な要素を Shakespeare 版から排除し、作品内容を不確定化・中立化させ、現代社会が拠って立つ古典文化という権力支配から逃れることが目的なのだろう。

Deleuze は Félix Guattari との共著で精神分析について論じた *L'Anti-Œdipe* (1972)、そしてそれに続く *Mille Plateaux* (1980) の中でも、*Richard III* について繰り返し言及している。常に徹底して不確定な様態であり続ける要素が社会や組織を否定することでそれをつき動かしてゆく事例を Deleuze と Guattari はあらゆる分野から数多く具体的に挙げているが、文学作品の例として特に *Richard* の際立った特殊性を挙げている。

シェークスピアの他の劇との違い。他の劇では、王たちは権力を奪

おうとしてペテンを用いる暗殺者であっても、結局善良な王になってしまう。彼らは国家の人間なのである。リチャード三世は別のところからやってくる。彼の事業、彼の女たちは、国家装置からではなく、戦争機械からやってくるのだ。<sup>25</sup>

「戦争機械」とは Deleuze と Guattari によれば、決して社会に属そうとせず、常に外から国家を攪乱し続ける不確定要素である。Richard は社会に反旗を翻した新しい精神の持ち主であり、あらゆる支配的要素から距離を置く。この距離は作品としての *Richard III* にも当てはまる。Shakespeare の関心はやがて英国史を離れ、時間や空間を隔てた舞台設定の悲劇へと移っていき、この作品がその転換期にあたっていた。そして、このような *Richard III* への現代劇からの応答が英国以外から生じているということにも注目したい。ドイツの Brecht や Adorno、ハンガリーの Lukács、イタリアの Bene、フランスの Deleuze と Guattari。Brecht や Bene の現代版 *Richard III* は舞台も英国から離れている。Richard や Shakespeare の時代から時間も空間もさらにはるかに隔てた現代の劇作家たちは、他でもない Shakespeare 描くところの Richard のどこまでも徹底して社会に対峙する姿に自由な現代的精神を動かされ、それをさらに極端におし進める作品を書いたのだろう。<sup>26</sup> このような時代精神の大きな変遷に長く耐えて来たのみならず、逆に現代の我々をつき動かささえもする *Richard III* は、Samuel Johnson の言に反し、やはり名作だと言えるのではないだろうか。

### Notes

- 1 John Jowett, Introduction. *Richard III*. By William Shakespeare. (New York: Oxford University Press, 2000), p.1. 以下、原文引用についても同書を使用した。
- 2 Yamada Akihiro, Introduction. *King Richard the Third*. By William Shakespeare. (Tokyo:

- Taishukan Publishing Company, 1987), p.30.
- 3 コールリッジ『シェイクスピア論』. 桂田利吉訳. (東京: 岩波書店, 1939), pp.203-5.
  - 4 E.M.W.Tillyard, *Shakespeare's History Plays*. (New York: Collier Books, 1962), pp.227-45.
  - 5 Jowett, p.22.
  - 6 ブラッドレー『シェイクスピアの悲劇 (上)』. 中西信太郎訳. (東京: 岩波書店, 2002), p.13.
  - 7 ジークムント・フロイト「精神分析の作業で確認された二、三の性格類型」.『ドストエフスキーと父親殺し／不気味なもの』. 中山元訳. (東京: 光文社, 2011), p.52.
  - 8 *Ibid.*, pp.52-3.
  - 9 *Ibid.*, pp.93-4.
  - 10 Mikhail Bakhtin も Shakespeare 作品における戴冠・奪冠の問題と父親殺しの関係をほのめかしている。ミハイル・バフチン,『ミハイル・バフチン全著作集第七巻』. 杉里直人訳. (東京: 水声社, 2007), p.627.
  - 11 Richard は父や兄たちについて口悪く語るが、母に対しては極めて穏やかな態度で接する。その肉体的欠陥ゆえに母からは拒絶されるものの、それでもなお母への愛着、近親相姦の欲望は人一倍強いようである。
  - 12 Freud に学び、「個人心理学」を確立した心理学者 Alfred Adler は、幼児期の家族関係によって個人の精神生活の説明が可能であるとし、劣等感、特に身体器官に関わる劣等感を持つ人物は権力への意志によってそれを代償し、他者に対して優越感を誇示しようとするとしている。アルフレッド・アドラー,『人間知の心理学』. 岸見一郎訳. (東京: 星雲社, 2008), pp.79-81.
  - 13 Marjorie Garber, *Shakespeare and Modern Culture*. (New York: Anchor Books, 2009), pp.112-3.
  - 14 ルネ・ジラルール『羨望の炎 シェイクスピアと欲望の劇場』. 小林昌男・田口孝夫訳. (東京: 法政大学出版局, 1999), p.477.
  - 15 ジョルジ・ルカーチ『ルカーチ著作集3』. 伊藤成彦・菊盛英夫訳. (東京: 白水社, 1969), p.244.
  - 16 フロイト「精神分析について」.『フロイト全集9』. 道旗泰三・西脇宏・福田覚訳. (東京: 岩波書店, 2007), pp.120-1.
  - 17 ヤン・コット『シェイクスピアはわれらの同時代人』. 蜂谷昭雄・喜志哲雄訳. (東

- 京：白水社，1992），pp.16-17.
- 18 道徳劇における中心的存在“Everyman”（「人間」）が“Republica”（「国家」）に取って代わられたことで歴史劇が生まれた。その他、道徳劇と歴史劇の関係については、Stanley Wells (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1987) を参照した。
- 19 Victoria Kahn, *Rhetoric Prudence, and Skepticism in the Renaissance*. (New York: Cornell University Press, 1985), pp.92-102.
- 20 道徳劇における典型的存在“Vice”（「悪」）の系譜を Richard は受け継いでいる。“Vice”には60ほどの特徴があり、そのほとんどが Richard にも見出せると Antony Hammond はしている。*Richard III*には道徳劇の名残がまだ強い。Antony Hammond, Introduction. *King Richard III*. By William Shakespeare. (London: Thomson Learning, 2000), pp.100-1.
- 21 スティーブン・トゥールミン『近代とは何か』。藤村龍雄・新井浩子訳。（東京：法政大学出版局，2001），p.43.
- 22 ベルトルト・ブレヒト「アルトゥロ・ウイの興隆」。『ブレヒト戯曲全集第6巻』。岩淵達治訳。（東京：未来社，1999），p.6.
- 23 テオドール・W・アドルノ『美の理論』。大久保健治訳。（東京：河出書房新社，1985），p.433.
- 24 カルメロ・ベーネ『重合』。江口修訳。（東京：法政大学出版局，1996）。この後に触れる解説、ジル・ドゥルーズ『マイナー宣言』も同書に収録されている。
- 25 ジル・ドゥルーズ＋フェリックス・ガタリ『千のプラトー 上 資本主義と分裂症』。宇野邦一・小沢秋広・田中敏彦・豊崎光一・宮林寛・守中高明訳。（東京：河出書房新社，2010），P.260.
- 26 Shakespeare 版 *Richard III* の 21 世紀における演出例は Anna Kamaralli, “Daunted at a Woman’s Sight?: The Use and Abuse of Female Presence in Performance of the Histories as Cycles”. *Shakespeare Survey 63*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2010) に具体的に豊富に挙げられている。Kamaralli によると、現代における *Richard III* の演出は他に類を見ないほど“flexible”である。

## *Light in August* における孤独と永遠 ——ジョー・クリスマスを中心に——

有 働 牧 子

### 1. 序

ウィリアム・フォークナー（William Faulkner, 1897-1962）が *Light in August*（1932）を執筆した当時、彼はちょうど作家としての絶頂期にあり、この作品は、同時期に発表された *The Sound and the Fury*（1929）や *Absalom, Absalom!*（1936）とともに、彼の三大傑作の一つとして数えられることがもはや定説となっている。

これら三作品の内、*Light in August* は、文章に関して言えば比較的平易で読みやすいものとなっているが、内容に関しては最も難解であると言って過言ではなく、批評家マルカム・カウリー（Malcolm Cowley）の“Faulkner is a solitary worker by choice, and he has done great things not only with double the pains to himself that they might have cost if produced in more genial circumstances, but sometimes also with double the pains to the reader”<sup>1</sup>という指摘の例に漏れず、私たちにある「倍の痛み」を強いるものとなっている。それは扱われている問題の多種多様さ——人種、宗教、歴史など——や三人もの主要人物——ジョー・クリスマス（Joe Christmas）、リーナ・グローヴ（Lena Grove）、ゲイル・ハイタワー（Gail Hightower）——の存在に依るところが大きい。つまり、あまりに重層的で混沌としているこの作品は、一度に多くのものを見せ過ぎるために読者の眩惑を引き起こすほどなのだ。

一方で先のカウリーは、フォークナーに宛てた手紙の中で“*It would be easy for you to write Joe Christmas into a separate novel, but the anthologist can't pick him out without leaving bits of his flesh hanging to Hightower and Lena*”<sup>2</sup>



と書いているが、彼が指摘する通り、決して直接対面することのない三人の主要人物たちは、それぞれが独立して存在しているように見えながら、実のところその奥で“disunity”や“division”、つまり孤独で繋がっている。物語の中でたたまかけるように提示されるのは、身重の体のまま、周囲から見れば無いに等しい希望を胸にたった一人で、かつての恋人でありお腹に宿る子の父親でもあるルーカス・バーチ（Lucas Burch）を探す旅に出たりーナ・グローヴであり、“there was something definitely rootless about him, as though no town nor city was his, no street, no walls, no square of earth his home”<sup>3</sup>と描写されるジョー・クリスマスであり、そして、生い茂る木々によって町の視界から隔絶された家の中で、一人窓辺に佇み祖父の騎兵隊の幻想に浸るゲイル・ハイタワーの姿に他ならない。つまり、三人の主要登場人物たちそれぞれが、その理由は異なるものの同じように社会からはじき出されて孤独の中にあることが、いわば逆説的に、この作品にそこはかたない統一感を漂わせているのである。

この意味においても、彼ら三人は皆主人公として遜色ないほどの存在感と役割が与えられているのだが、その中であって、フォークナー自身が「物語の悲劇的で中心的なアイデア」であると断言するクリスマスの孤独は、読む者に一際強烈な印象を与える。フォークナーは彼について次のように語っている。

I think that was his tragedy—he didn't know what he was, and so he was nothing. He deliberately evicted himself from the human race because he didn't know which he was. That was his tragedy, that to me was the tragic, central idea of the story—that he didn't know what he was, and there was no way possible in life for him to find out. Which to me is the most tragic condition a man could find himself in—not to know what he is and to know that he will never know.<sup>4</sup>

この発言にあるように、クリスマスが置かれているのは、「人間が置かれ得る中で最も悲劇的な状況」であり、自らを何者かに定義できない者が不可避免的に陥る苛酷な孤独なのである。先のカウリーの言葉を借りれば、このような彼の強烈な孤独が「ハイタワーとリーナに纏わり付く血肉の欠片」だと言える。

フランソワ・ピタヴュ (François L. Pitavy) は、この作品について次のように書いている。

[*Light in August*] possesses an inner principle of a sort, not to be confused with the author's explicit (or unconscious) design, an order which makes it function and prevents it from being fixed and exhausted in recognized, acceptable, reassuring meanings or interpretations<sup>5</sup>

彼の言うように、この作品は、一度には掌握しがたいばらばらの断片の集まりであると同時に、その断片が断片であることこそが「秘密の原理」となって、一つの作品（全体）として集合を成しているのである。このような作品を研究するにあたって意義があるのは、混沌とした全体を俯瞰するのではなく、その奥に潜む「秘密の原理」に到達すべく、一要素、一人間をより深く見つめようとする姿勢ではないだろうか。

したがって、本論では、三人の主要人物たちを繋ぐ「血肉」としてのクリスマスの孤独について、言い換えれば、彼は何故何者であるか分からないのか、あるいは何故何者にもなれないのかについて、分析・考察していく。さらに、彼と「血肉」を分け合っているリーナの、第1章における“here I aint been on the road but four weeks, and now I am in Jefferson already” (p. 26、下線筆者) という発言から、第21章における“Here we aint been coming from Alabama but two months, and now it's already Tennessee” (p. 480、下線筆者) という発言への変化で巧みに示唆されているように、この作品は孤

独から始まりその解消で終わっている。そこで、クリスマスもまた孤独という悲劇から脱出することが出来たのか否か、その過程についても明らかにしたい。

## 2. 孤独への埋没

### 2.1 黒人意識の意識化

ジョー・クリスマスが“nigger”と呼ばれ始めたのは孤児院時代のことであるが、その時代が描かれた第6章は“Memory believes before knowing remembers. Believes longer than recollects, longer than knowing even wonders. Knows remembers believes a corridor” (p. 111) という文章から始まる (“a corridor”とは孤児院の中の廊下のこと)。ここでは、認識 (knowing) と記憶 (memory) が明確に区別されているが、それらは言い換えれば、前者が意識されていることで、後者がそれ以外のこと、即ち、忘却または抑圧されたことである。そして、クリスマスにとっての孤児院時代は、一旦は抑圧されて認識の手を離れ、記憶の中に属していたと読むことが出来る。もしずっと抑圧されたままであったら、クリスマスの悲劇は存在しなかったであろう。しかしながら、その抑圧は思春期のある日に解かれてしまう。

その日、彼は同年代の友人らとともに、小屋で待ち受ける黒人娘を相手に性への興味を発散させようとしていた。少年たちは一人ずつ入れ替わりで小屋に入っていき、事を済ませてゆく。やがてクリスマスの順番が回ってきた。

He entered the shed. It was dark. At once he was overcome by a terrible haste. There was something in him trying to get out, like when he had used to think of toothpaste. But he could not move at once, standing there, smelling the woman smelling the negro all at once . . . . Then it seemed to him that he could see her—something, prone, abject; her eyes perhaps.

Leaning, he seemed to look down into a black well and at the bottom saw two glints like reflections of dead stars. (pp. 146-147)

まず、小屋の中に入った途端に「強烈な焦燥」に襲われたクリスマスが、間もなく黒人娘の眼に認めた印象に着目したい。一般的な感覚から言って、彼に逃げ出したい思いをさせた「黒い井戸」のような眼とその底に見えた「死んだ星の屈折したような輝き」を形容するならば、無気味というのが相応しい。実は、この形容詞は感覚的に適していることはもとより理論的にも正当である。その理論とは、フロイト (Sigmund Freud) の「無気味なもの」に関するものである。

この論文の中で、フロイトは、恐怖や不安を呼び起こすものの中で特に「無気味なもの」として区別される表象の核心へ向かって、二つの方向からアプローチする。第一に、「無気味な」を意味する独語 *unheimlich* に関する発達の検証、第二に、無気味な感情を呼び起こす具体的な人物、事物、場所などの収集・分析である。まず、独語で「秘密の」や「親しみのある」を意味する単語 *heimlich* が、「その意味の幾様ものニュアンスのうちに、その反対語 *unheimlich* と一致する一つのニュアンスをも示している」<sup>6</sup>ことをフロイトは指摘する。そこで彼がヴィルヘルム・グリムの『ドイツ語辞典』を紐解いて引用することには、*heimlich* において、「『故郷の、故郷のような思いをさせる、自宅での、家内での』の意からさらに『人の眼に触れない、人の眼から隠されている、秘められている』の概念が発生し、多様な関係において展開して行った」<sup>7</sup>という。それから「隠されたもの、危険なものの意味はさらに発展して、その結果、*heimlich* が、普通には *unheimlich*・・・が持っているような意味を持つことになった」<sup>8</sup>。つまり、「*unheimlich* はいずれにしても *heimlich* の一種類なのである」<sup>9</sup>。

続いて第二のアプローチがなされるのだが、そこで無気味なもの例として取り上げられて分析されているのは、E. T. A. ホフマンの小説に登場

する「砂男」や「<sup>ドッベルゲンガー</sup>二重自我人格」、あるいは、「同種のものの繰り返し」や「観念の万能（アニミズム）」である。フロイトの考察によって、それらは皆、幼児期に体験された恐怖・抑圧された自我・古代（原始人）の世界観等を表していることが明らかになる。

以上二つのことを提示した後、フロイトは次のように記述する。

第一、もし精神分析理論が主張するように、どのような種類のもの  
 であれ、感情の動きのあらゆる情動が抑圧によって不安に変えられるのだとすれば、そのような「不安なもの」のいろいろな場合の中には、この不安なものが何か繰り返し現われてくる抑圧されたものであることを示しうるような一群があるにちがいない。こういう種類の「不安なもの」こそ、まさにあの無気味なものなのであろう。またそれ自体が元来不安なものであったか、あるいは別の情動に発しているものであるかは、そのさいどうでもいいとしなければならない。第二、そしてもしもこれが本当にあの「無気味なもの」の秘められた性質であるとするれば、言葉の慣用が「親しいもの」をその反対物・「無気味なもの」へと移行させる理由が理解される。なぜなら、この「無気味なもの」は実際にはなんら新しいものでもなく、また、見知らぬものでもなく、心的生活にとって昔から親しい何ものである。ただ抑圧の過程によって疎遠にされたものだからである。<sup>10</sup>

こうして、「無気味とは、秘密で、隠されているべきはずのものが外に出てきてしまったような、そういったもの一切のこと」という説明が可能になるのである。そして、これを受けてフロイトは実際に体験される無気味さについて、それが成立するのは「抑圧された小児的コンプレックスがある印象によってふたたび活動しだすか、あるいは、克服された原始的確信

がふたたびたしかめられるように見える時である」<sup>12</sup>と結論付けるのだ。

このフロイトの理論を援用すると、クリスマスが黒人娘の眼に「驚愕と恐怖によるむせび声 (a choked wail of surprise and fear)」(p. 147) を上げてしまうほどの無気味なイメージを見出したのは、抑圧された何かかふたたび活動し出したことによると考えられる。そして、その何かこそ、孤児院時代に植え付けられたもののその後抑圧されていた黒人意識なのである。先の引用部分にあるように、小屋の中に入ったときにクリスマスの中で湧き起こったのは「歯磨き粉のことを考えた時のような」気持ちであった。この歯磨き粉とは、彼が孤児院にいるときに女性栄養士の部屋に忍び込んで盗み食いしていたものである。ここで、アンドレ・ブレイカスタン (Andre Bleikastan) の次のような指摘を挙げたい。

... “You little nigger bastard!”, the dietitian hisses in fury, dragging the five-year-old boy from behind the curtain where he had hidden to eat her toothpaste while she was making love with a young doctor. The toothpaste episode is the “primal scene” in the course of which Joe’s sense of blackness gets enmeshed for the first time with the temptations and terrors of sex.<sup>13</sup>

ブレイカスタンが歯磨き粉事件を「原風景 (primal scene)」と位置づけるのは、その時に、後の苛酷な人生の原因となった黒人意識がクリスマスの中に厳然と植え付けられたからである。さらに留意すべきは、その意識が、性の誘惑や恐怖と一緒に織り込まれたということだ。黒人娘との対峙の場面でクリスマスが同時に嗅いでいたのは女性と黒人の臭いであった。そして、状況から言ってそこに性的雰囲気があったことは間違いない。ブレイカスタンの指摘を鑑みれば、この場面は彼の意識下層にあった「原風景」の要素をことごとく含んでいるのだ。それ故、長年の間抑圧されていた「原

風景」が刺激され、クリスマスの中で、同じくそれを刺激するであろう歯磨き粉のことを考えた時と似た気持ちが起こったのであり、その時に植えつけられた黒人意識が再び活動を始めることになったのである。

最終的にクリスマスはその無気味な娘を蹴り飛ばす。この行動は、刺激を受けて意識上に浮上してきた黒人意識を否定する意味があったに違いないが、この「否定」もまた、抑圧されたものの意識化を示すものに他ならない。フロイトは「否定」と題した論文の中で次のように述べている。「抑圧されている表象ないし思考内容は、それが否定されるという条件のもとで意識の世界の中に入り込んでくることができる」<sup>14</sup>。したがって、「分析を受けている患者が『そんなことを考えたことはありません』とか、『そういうことは考えたことが（一度も考えたことは）ありません』というような言い回しで分析に反応を示すときほど、無意識的なものの見事な発見を証明するものはない」<sup>15</sup>のである。因みに、この出来事があった日の夜のことであるが、クリスマスに関する次のような描写が印象深い。

When he went to bed that night his mind was made up to run away. He felt like an eagle: hard, sufficient, potent, remorseless, strong. But that passed, though he did not then know that, like the eagle, his own flesh as well as all space was still a cage. (pp. 150-151)

否定という形で自らの黒人意識と対峙したクリスマスは、その否定を意味する黒人娘の殴打を行ったために、満ち足りた思いや力強さを感じていたのだろう。しかしながら、彼の肉体は今後も「檻」として彼を閉じ込め続けることになる。その羊皮紙色の肉体に宿る精神に刻印された黒人意識は、彼を死の直前まで苦しめ続けていくのである。

## 2.2 ジョー・クリスマスとしての再出発

孤児院時代を経てマッケカン家 (the McEacherns) に引き取られることになったクリスマスは、以後、ジョー・マッケカンと名前を変えられ、マッケカンの意向に沿って育てられることになった。しかもマッケカンが彼にかけられた黒人疑惑を知らされることはなかったため、ジョー・マッケカンは白人家庭の白人の息子として育てられた。ジョー自身、黒人意識が抑圧されている間はマッケカンの躰や罰を素直に受け入れ、むしろ信頼してさえいた。しかしながら、前述した黒人娘との一件の後、彼ら親子の決別を象徴する出来事が起こる。

Joe took the first two blows; perhaps from habit, perhaps from surprise.  
But he took them, feeling twice the man's hard fist crush into his face.  
Then he sprang back, crouched, licking blood, panting. They faced one another. "Dont you hit me again," he said. (p. 154)

マッケカンの罰を受け入れることは、即ち彼の掟を受け入れることであり、ジョー・マッケカンとして生きることであった。しかし、この時のジョーはそれをきっぱりと拒絶している。マッケカン家に引き取られて以来初めてのことであるこの行動は、この時の彼がもはや白人ジョー・マッケカンではなくなり、黒人意識を背負ったジョー・クリスマスとしての人生を歩み始めていたことを示している。

このように彼がジョー・クリスマスとして再出発するきっかけとなったのは、黒人娘との一件から3年後に出会った女性ボビー (Bobbie) だった。マッケカンとともに偶然立ち寄ったレストラン (兼売春宿) のカウンター越しに彼女と向かい合ったクリスマスは、まず、その小柄さに惹かれる。

Facing one another across the dark, stained, greasecrusted and



frictionsmooth counter, they must have looked a little like they were praying . . . and the woman opposite him, downcast, still, waiting, who because of her smallness partook likewise of that quality of his, of something beyond flesh. (p. 168)

「その小柄さゆえに肉体を超越した何かが彼と似通っていた」とされるポビーは、ジョー・クリスマスという、確立され始めたばかりのアイデンティティに適した対象だったのであり、ある種彼を映し出す鏡として存在していたのだ。自我同一性に関する著書の中で、E. H. エリクソン (Erik Homburger Erikson) が次のように書いている。「しっかりした同一性の感覚が得られない場合には、友情や愛情関係すらも、お互いに自己愛的な鏡になりあうこと *mutual narcissistic mirroring* によって、ぼんやりしてしまった同一性の輪廓を再び明確化しようとする絶望的な企てになってしまう」<sup>16</sup>。

先に挙げた論文「否定」の中で、フロイトは「否定は抑圧されているものを認知する方法であって、本来すでに抑圧の解除を意味しているが、とはいうものの、それはむしろ、抑圧されているものの承認ではない」<sup>17</sup>と述べている。そこには「知的機能と情動過程との違い」が横たわっており、「判断によって何事かを否定するとは、結局、『これが自分の一番抑圧したいものである』ということなのである」<sup>18</sup>。ポビーに出会い、それまでとは違うアイデンティティを確立し始めたクリスマスであったが、彼は別に、意識化された黒人意識を受け入れて、黒人としての人生を歩み始めようとしていたわけではない。というのも、彼はポビーに対してある期待を抱いていたのである。ポビーへの恋心が芽生え、育ちつつあったある日、クリスマスは眠りの中で “*That already there is something for love to feed upon: that sleeping I know why I struck refraining that negro girl three years ago and that she must know it too and be proud too, with waiting and pride*” (pp.

165-166) と独白している。彼はここで、「自分が三年前に黒人娘を繰り返し殴打した理由」(＝黒人意識の否定)を「彼女もまた知っていて、誇りに思っているに違いない」、換言すれば、彼女もまた自分の黒人意識を否定してくれるはずだ、という確信めいた期待をボビーに寄せているのである。そして、このような期待のもと、後に彼はボビーに対して “It’s not McEachern . . . . It’s Christmas” (p. 173) と名乗るのだ。この発言によって、彼のジョー・クリスマスとしての再出発が決定的なものとなる。

しばらくしてクリスマスは自らの黒人意識を彼女に打ち明けるのだが、その時の彼の様子も、上述の期待があったと考えれば何ら不思議ではなくなる。

He did not answer at once. ① It was not as if he were tantalizing her. It was as if he just had not thought to speak on. She asked him again. Then he told her. “I got some nigger blood in me.”

② Then she lay perfectly still, with a different stillness. But he did not seem to notice it. He lay peacefully too, his hand slow up and down her flank. “You’re what?” she said.

“I think I got some nigger blood in me.” His eyes were closed, his hand slow and unceasing. “I dont know. I believe I have.”

She did not move. She said at once: “You’re lying.”

③ “All right,” he said, not moving, his hand not ceasing.

“I dont believe it,” her voice said in the darkness.

④ “All right,” he said, his hand not ceasing. (pp. 184-185、下線筆者)

黒人意識を否定してくれるという確信に近い期待を抱いていたからこそ、クリスマスはそれについて「じらすわけでもなく」自分のタイミングで何気なく告白したのであるし(下線部①)、それを聞いた彼女が「ある異質

の静けさ」を見せても気付かなかったのである(下線部②)。そうしてボビーは、それがどのようなニュアンスであったかは別として、クリスマスの期待通り「信じない」と言って彼の黒人意識を否定したのであるが、その言葉を聞いた彼は、やはり驚くわけでも反論するわけでもなく、むしろ期待通りの反応を得ることが出来て満足しているように見える(下線部③、④)。

だが、いくら確信に近い期待を抱いていたとは言え、何故クリスマスは自らが否定する黒人意識をボビーに告白せずにいられなかったのだろうか。この疑問については、アルフレッド・ケイジン(Alfred Kazin)の考察を参照すべきであろう。

Joe Christmas is nothing but the man things are done to, the man who has no free will of his own . . . who looks for an identity by deliberately provoking responses that will let him be someone . . . . His passivity, his ability to lend himself to situations and to people who will “carry” him for a while, is immense and pitiful.<sup>19</sup>

つまり、受動的なクリスマスにとっては、自ら否定したり拒絶したりするだけでは十分とは言えないのである。周囲の人々の反応を「試食」することで自分のスタンスを確固たるものにしていくのが、クリスマスのやり方なのである。

### 2.3 黒人意識の承認

ほとんど衝動に任せてマッケカンを殺害し、ボビーとの関係も破綻した後、クリスマスの放浪の旅が始まった。その中で彼はますます深い孤独に埋没してゆくことになる。その深い孤独は、北部での出来事が事実上の皮切りとなっているが、まずは、その前に旅していた南部での彼の振る舞い方を見ておかねばならない。そこでの彼は、娼婦と関係を持った後、所持

金があれば支払いをするが、ない場合、自分に黒人の血が混じっていることを暴露することを常としていた。そうすれば罵られたり殴られたりして追い出されることで事は済んでしまうのだ。このような状況下では、クリスマスの内部で、自分の外見は白人である（少なくとも、黒人ではない）ことと、黒人の血=負という二つの認識が成立する（または、強化される）ことになる。その結果、先に挙げたケイジンの言葉にあるように自分を『運びゆく』人々に身を委ねる」彼は、負としての黒人意識を拒絶しながら、かつてのボビーのようにそれを否定してくれる人を探し出すことで、白人として生きられる道を模索するようになっていたに違いない。

南部ではそのような態度で「至極単純で簡単 (quite simple, quite easy)」（p. 211）な日々を送ってきたクリスマスであったが、しかしながら、その放浪生活が北部に及んだ途端に状況は一変する。北部で出会った娼婦は、性交渉を持った後のクリスマスから黒人の血を打ち明けられても全く動じなかった。それだけでなく、その娼婦は、全く予想外の反応を受けて動揺するクリスマスに対して“*What about it? You look all right. You ought to seen the shine I turned out just before your turn came*”（p. 212）と言い放ったのである。この日を境に彼は酷い憂鬱に取り付かれてしまう。この憂鬱は南部で培われた二つの認識のぐらつきによる。まず、相手が黒人の血に対する嫌悪を見せなかったことで、彼の中の黒人像が正と負の間で揺らぎ始めた。即ち、彼の中に「黒人になってもいいのだろうか？」という、それまでなかった考えが過ぎったのである（*He did not know until then that there were white women who would take a man with a black skin. [p. 212]*）。さらに悪いことに、娼婦に突き付けられた「あんたは（さっきの黒んぼより）普通だ」という言葉によって、南部では白人（黒人ではない）と認識されていた自己像もまた揺らぎ始め、白人と黒人の間で宙吊りにされたようにして、自分が何者なのか分からなくなったのだと考えられる。だからこそ彼は二年間の鬱期を経た後に次のような行動をするのである。

He now lived as man and wife with a woman who resembled an ebony carving. At night he would lie in bed beside her, sleepless, beginning to breathe deep and hard. He would do it deliberately, feeling, even watching, his white chest arch deeper and deeper within his ribcage, trying to breathe into himself the dark odor, the dark and inscrutable thinking and being of negroes, with each suspiration trying to expel from himself the white blood and the white thinking and being. (p. 212)

ここで重要なのは、クリスマスが未だ「肉体的怒りと精神的拒絶 (physical outrage and spiritual denial)」(p. 212) を禁じ得ないものの、それまで否定し続けてきた黒人意識を能動的に受け入れようとし始めたことだ。作品中の “He thought that it was loneliness which he was trying to escape and not himself” (p. 213) という記述から分かるように、彼は、黒人意識の刻印された羊皮紙色の肉体を持つ自分自身からではなく孤独から逃れたかったのであり、「黒人たちの暗い臭いと、暗くて計り知れない思考と存在」を吸収し、一方でこれまでの人生で育まれてきた「白い血と、白い思考と存在」を排出することによって、自分の身体と精神を完全な黒人のそれに作り変え、れっきとした黒人社会の一員になることを欲していたのである。

ただし、フロイト曰く、われわれの判断機能が下さねばならないのは、「ある事物にある性質を承認したり、否認したりするのと、ある表象の現実性を承認したり、否定したりするという決定」<sup>20</sup>の二つである。前者の「それは私の中にあるべきか、私の外にあるべきか」<sup>21</sup>という判断については、上記の行動によって承認の判断が下されたと見なすことが出来る。その証拠に、この後に出会うジョアナ・バーデン (Joanna Burden) が彼の黒人意識の拒絶や否定をしなくても、彼は至って平然としている。しかしながら、クリスマスにはもう一つの判断、即ち、自らの黒人意識の「現実性吟味」<sup>22</sup>の仕事が残されているのだ。「今や問題は、知覚されたもの (ある事物)

が自我の中に取り入れられるべきか否かではなく、表象として自我の中に存在しているあるものが、知覚（現実）の中にも再発見できるか否か」<sup>23</sup>なのである。

## 2.4 何者にもなれない孤独

上記のいわば「黒人化」を目指した行動以後も、クリスマスは相変わらず自分が何者であるか判然としない様子で、属すべき世界を見つけれないまま孤独感に苛まれ続ける。そのような中で自らを「無数の化身 (numberless avatars)」として認識するようになる。

But the street ran on in its moods and phases, always empty: he might have seen himself as in numberless avatars, in silence, doomed with motion, driven by the courage of flagged and spurred despair; by the despair of courage whose opportunities had to be flagged and spurred. (p. 213)

クリスマスが自分自身を「無数の化身」として捉えるのは、まず何よりも血（意識）と肌のギャップによる。おのれの肉体の中に黒人の血が流れているという意識のもと、何とか黒人になりきろうと痛々しいまでの努力をしているものの、当然、肌の色をも純粋な黒人のそれに変えることは不可能である。故に“Sometimes he would remember how he had once tricked or teased white men into calling him a negro in order to fight them, to beat them or be beaten; now he fought the negro who called him white” (p. 212) という描写に見て取れるように、白人からは黒人と言われ、黒人からは白人と言われながら、自分の黒人意識の「現実性」を承認も否定も出来ず、両方の人種間での「流浪を運命付けられた」「無数の化身」として、帰属できる場を見出せずに途方に暮れてしまうことになるのだ。

このような事態の背景には、彼が身を置く、黒人対白人という二項対立

の社会がそびえ立っていることは言うまでもない。クリスマスのような「黒人でも白人でもない」中間的な立場の人間が属す場など、彼の生きる社会には皆無であると言って良い。このことに関して、田中久男が次のように述べている。

彼は黒人でも白人でもない、過去を持たない自由人として、むしろ主体的に生きる条件を付与されているように見えながら、逆にその自由が、人種という色分けが絶えず気になるアメリカにおいては、帰属すべき社会とのつながりを確認し、アイデンティティの確率を助けてくれる社会的ヘソの緒を断ち切る危険性があるという逆説に、彼は気づき脅えたのではないか。<sup>24</sup>

後になってクリスマスが、まるでこの二項の狭間を意味するかのような“the neutral grayness”の世界に不意に立ち立った時、そこに何ら興味をそそられなかったのも、このような社会的価値観ゆえのことに他ならない。

It is just dawn, daylight: that gray and lonely suspension filled with the peaceful and tentative waking of birds . . . . He breathes deep and slow, feeling with each breath himself diffuse in the neutral grayness, becoming one with loneliness and quiet that has never known fury or despair. ‘That was all I wanted,’ he thinks, in a quiet and slow amazement. ‘That was all, for thirty years. That didn’t seem to be a whole lot to ask in thirty years.’ (p. 313)

「30年かけて欲しがっていたのはこれか」と彼が思うのは当然である。なぜなら、彼にとってはこの黒でも白でもない「中間的な灰色」の世界が最も相応しい場だからだ。しかし、彼はすぐさま「30年もかけるほどのも

のじゃなかったな」と落胆の色を見せている。彼がこのような世界で生きていくことが出来る人間であったら、つまり、黒人でも白人でもないことを自分のアイデンティティにすることが出来る人間であったら、仮に苦悩があったとしても、この作品に描かれているものとは異質のものになっていたはずだ。結局、彼は「黒人でも白人でもない」自分が属すべき灰色の世界を擁していない社会と闘いたいのではなく、無理矢理自分を変えてまでも現存する社会に属することを望んでいるのである。

先に挙げたブレイクスタンも同様のことを書いている。

Like all great novelists, Faulkner was well aware that individuality and society were always locked in a relationship of reciprocity: no one, not even the outsider, is outside the jurisdiction of society; we are all within society, for no sooner are we born than society is within us and starts to pattern our lives.<sup>25</sup>

彼の精神に刻印されていたのは黒人意識だけではない。作品中の“*He had grown to manhood in country, where like the unswimming sailor his physical shape and his thought had been molded by its compulsions without his learning anything about its actual shape and feel*” (p. 320) という部分にもよく表れているが、社会の枠組みもまた早い段階で「その実際のかたちや感覚を学ぶことなしに」彼の精神に深く刻み込まれ、内部からのプレッシャーとなり、彼の苛酷な孤独の原因となっていたのである。

### 3. 孤独の解消

#### 3.1 過去の反復

黒人にも白人にもなれずに移ろいゆく「無数の化身」として孤独な日々を送っていたクリスマスは、遂にジェファソンに降り立ち、その地で同じ



く孤独な生活を送っていたジョアナ・バーデンと出会う。彼らは、同じ敷地内に住むようになって間もなく恋人同士のような深い関係になっていったが、日が深まるにつれてその関係は一変し、結局、クリスマスは八月のある夜に剃刀を手にバーデンの部屋を訪れ、彼女を殺害する。結論から言うと、このバーデン殺害はマッケカン殺害の反復行為にほかならない。無論、単に同じ殺人であるというだけでそれらが同種の行為だと言うのではない。その根拠は、殺害直前のバーデンがことごとく「マッケカン化」していることにある。

彼女とクリスマスの関係は第一、第二、第三段階の三つに分けられているが、この区別は基本的にバーデン側の変化に依拠している。クリスマスと出会ってすぐの頃のバーデンの描写から窺えるように、元々、彼女の中には女性的な面と男性的な面とが同居していた。

A dual personality: the one the woman at first sight of whom in the lifted candle . . . there had opened before him, instantaneous as a landscape in a lightningflash, a horizon of physical security and adultery if not pleasure; the other the mantrained muscles and the mantrained habit of thinking born heritage and environment with which he had to fight up to the final instant. (p. 221-222)

このように第一段階においては女性らしさと男性的な面を同時に垣間見せていたバーデンであったが、第二段階では、今までの無駄にされた歳月を埋め合わせるべく、初対面の時に「肉体的な油断と姦通の世界」を仄めかした女性的な面が前面に押し出されることになった。つまり、彼女はクリスマスを相手に夜毎肉体的享楽に耽ったのである。しかしながら、そうした激しい日々が長く続くわけもなく、第二段階は次第に「引き潮 (the tide would ebb)」(p. 242) となり、二人の体が重なり合うこともなくなっていく。

そうして第三段階が始まりを告げることになるのだが、それは、クリスマスがバーデンの置手紙に従って彼女の部屋を訪れたときのことだった。そのときの “What he found was a stranger who put aside with the calm firmness of a man his hand when at last and in a kind of baffled desperation he went and touched her” (p. 253) という記述から分かるように、部屋に入った彼が目にしたバーデンは、男のように成り果ててしまった「見知らぬ人」であった。さらに、その頃の彼女が身に付けていた衣服もまた “a garment that looked as if it had been made for and worn by a careless man” (p. 260) というものであったし、バーデンが最初妊娠によるものと見なしていた現象でさえも実は加齢による閉経だったのであり、女性としての生理的機能の一つを終えたことを意味していた。こうして、バーデンはクリスマスと並んで “two other men” (p. 265) として表現されるようになった。これがバーデンの「マッケカン化」を示す現象の一つ、即ち男性化である。

バーデンの「マッケカン化」を示す二つ目の変化は、同じく第三段階に突入した頃から再開された祈りの行為に起因する。その頃の彼女に関して “talking to God as if He were a man in the room with two other men” (p. 265) という描写があるが、このようにバーデンは、第二段階が終わり第三段階に入ると、肉体的享樂に耽溺した日々を神に向かって懺悔するようになったのである。この頃、クリスマスが彼女の部屋へ向かう度に、閉ざされたドアの向こうからは彼女の祈りの声が聞かれるようになっていた。

He could not distinguish the words; only the ceaseless monotone. He dared not try to distinguish the words. He did not dare let himself know what she was at. So he would stand there and wait, and after a while the voice would cease and she would open the door and he would enter. As he passed the bed he would look down at the floor beside it and it would seem to him that he could distinguish the prints of knees and he would jerk his

eyes away as if it were death that they had looked at. (pp. 263-264)

この時のクリスマスがバーデンの「絶え間のない単調」な言葉を識別する勇気もなく、彼女が何をしているのか知る勇気もなく、ベッド脇の床の上に「膝の跡」があるような気がして「まるで死でも見たかのように」目を逸らしたのは、それらが皆、かつて彼が反感を抱いたマッケカンに纏わる過去と酷似していたからである。その過去とは次のようなものである。

Some time had elapsed, but it seemed to him that if he turned his head he would still see the two of them, himself and the man, kneeling beside the bed, or anyway, in the rug the indentations of the twin pairs of knees without tangible substance. Even the air seemed still to excrete that monotonous voice as of someone talking in a dream, talking, adjuring, arguing with a Presence who could not even make a phantom indentation in an actual rug. (p. 144)

ここで描かれている「夢の中で話しているかのような単調な声」と「膝の跡」は、“the man”、つまりマッケカンのものである。この時のマッケカンの「実際の絨毯の上に想像上の窪みさえ残すことの出来ない『存在』に懇願し、議論している」様は、クリスマスに、いくら時間が経ってもなお薄まることのないほど強烈な印象を与えていた。後になってクリスマスが祈るバーデンから目を背けたがったのは、その姿がこの時のマッケカンに彷彿とさせるものだったからである。

以上、男性化と祈りの再開という二つの事象をもって、バーデンは「マッケカン化」した。そしてクリスマスは彼らを「同じ感情で包みこむこと、ということは言うなれば、この二人を〔彼の〕感情において同一化」<sup>26</sup>し、マッケカン殺害の反復行為としてバーデンを殺害したのである。

実のところ、こうして繰り返り広げられた過去の反復は、ある夜、クリスマスが食料を求めて最初にバーデンの屋敷に侵入するときの “Then he climbed into the window; he seemed to flow into the dark kitchen . . . Perhaps he thought of that other window which he had used to use and of the rope upon which he had had to rely; perhaps not” (p. 216) という記述によって既に暗示されていた。ここで否応なしに連想されるのは、かつてクリスマスが同じように窓から忍び足で出入りしていたマッケカン家の窓である。さらに、そこで「糖蜜で煮たえんどう豆 (Field peas cooked with molasses)」(p. 217) を口にしたクリスマスの脳裏は、流れるようにしてマッケカン家で同じものを食べた日まで溯る。こうして暗示されているのは、バーデンの屋敷が過去（マッケカン家時代）の再演の舞台だということにほかならない。

### 3.2 概念の存在の否認

そもそも何故クリスマスはバーデンのような、あるいはマッケカンのような人物に対して反感を抱いたのだろうか。その理由は彼が「男になった日」、即ち “And memory knows this; twenty years later memory is still to believe *On this day I became a man*” (p. 137) という記述から始まる第7章で描かれた、マッケカン家での日曜日の出来事によく表れている。

この日クリスマスに暗記を強要したことからも分かるように、マッケカンにとって聖書に書かれた言葉は信頼すべきものであり、ひいては彼の全てであったと言える。しかし一方で、精神分析的に言うと、言葉はそれほどまでに全面的に信頼出来る代物ではなく、ラカン (Jacques Lacan) に言わせれば言葉の獲得は主体の分裂を引き起<sup>ルファレント</sup>こすものに他ならない。つまり主体は「自分自身や世界についておこなう言表において、主体に仮面をつけ」<sup>27</sup>、その真実を疎外してゆく。端的に言えば、言葉は「事物を抹殺する」<sup>28</sup>ものなのである。先に挙げたケイジンもまた次のように指摘している。

Language never quite comes up to the meaning of events . . . . The townspeople exist in *Light in August*, as in so many Faulkner novels, to ask questions whose very function is to deny the possibility of an answer. Faulkner's grim, sarcastic asides show that he views language as in some basic sense unavailing. The astounding repetition of certain key phrases and verbal rhythms in his work signifies his return back and back on the question.<sup>28</sup>

ラカンと同じように *Light in August* においても言葉そのものが「ある根本的な意味で無益なもの」であり、本来的に表そうとすることの内実とは一致し得ないものとして捉えられているが故に、聖書という言葉の集合体に盲目的に執着するマッケカンは “somehow rocklike, indomitable, not so much ungentle as ruthless” (p. 135) と描かれるのだ。そして、ここで用いられている「石のような」という表現から、彼が生身の人間とは程遠いただの物のような存在でしかないことが窺えるし、「冷酷と言えるほど粗野でもなかった」という描き方からもまた、人間としての奥行きが無さが窺い知れるのである。そのことが最も顕著に表れているのが、“His voice was not unkind. It was not human, personal, at all. It was just cold, implacable, like written or printed words” (p. 139) というマッケカンの声の描写だ。やはり、彼の口から発せられる言葉は「書かれたか印刷されたかした文字」のように空疎なまでに物質化していて、人間的な響きは皆無であったことが分かる。

マッケカンによる厳しい鞭打ちの罰にも怯むことなく、クリスマスは遂に気絶するまで暗記を頑なに拒否し続けた。上記のようなマッケカンの有様を考慮すれば、物質的な紙上の言葉に反発したクリスマスに課せられたのは、自らの独特な人間性が空疎な言葉によって抹殺されることと闘いな

がら生きるヒーローとしての役割である、と言っても過言ではない。クリスマスのこのような態度は後々まで貫かれている。例えば、バーデン殺害の直前にある “He could see it like a printed sentence, fullborn and already dead *God loves me too* like the faded and weathered letters on a last year’s billboard *God loves me too*” (p. 98) という描写からは、クリスマスにとって「神の愛」という、それまで何度も目や耳にしてきたであろう言葉もまた軽薄なものでしかなかったことが窺える。それは「すでに死んで」いて「色褪せている上にぼろぼろに擦り切れて」いるかのように虚しいものであり、信じるに値することはついになかったのである。

同じ日曜日のことであるが、マッケカンに跪くように促されたクリスマスは、次のような態度に出る。

The boy knelt; the two of them knelt in the close, twilight room . . . . McEachern began to pray. He prayed for a long time, his voice droning, soporific, monotonous . . . . He finished and rose, heaving to his feet. The boy still knelt. He did not move at all. But his eyes were open (his face had never been hidden or even lowered) and his face was quite calm; calm, peaceful, quite inscrutable. (p. 143)

クリスマスは、マッケカンに促されるまま跪いたものの、相手が祈っている間中ずっと頭を垂れることなく「穏やかで平和な、まったく計り知れない」表情で前を見つめたままだった。彼のこの態度は神を批判しているというより、ただ言葉で唱えられるだけの目に見えない神を前にしての純粹無垢な反応のように見える。クリスマスは、神や聖書を盲目的に信ずるが故に非人間的で奥行きのない人間になったマッケカンや、同じように自分も含めたすべての人間を単なる「神の道具 (a[n] instrument of God)」(p. 364) としか見なさなくなった冷酷なドック・ハインズ、あるいは、生身

の人間に目を向けることを放棄して神に許しを請うてばかりいるバーデンらと対置されて、極めて人間らしい精彩を放っている。

先に挙げたように言葉は「事物を抹殺する」ものだと考えていたラカンであるが、言葉を完全に軽視していたわけではなく、実のところ「〈真実－無意識〉を開示するものの本質的かつ唯一のもの」<sup>30</sup>と見なしていた。

実際、話が何か空虚に思われるのは、その話が表面上の意味において受け取られるときだけである。・・・精神分析者こそ、誰よりも良く、問題は、その話のどの部分に意味のあることばが打ち明けられているかを理解することなのだ、ということを知っているのである。<sup>31</sup>

このことに関して、フロイトの場合、次のように書いている。

いま突然われわれは、意識せる表象が何によって無意識の表象から区別されるかがわかると思う。両者は、われわれが考えたように、異なった心理的な場所における同一の内容の異なった記載ではなく、また同じ場所における異なった機能的な充当の状態でもなく、意識せる表象は、事物表象とそれに属する言語表象とをふくみ、無意識の表象はたんに事物表象だけなのである。<sup>32</sup>

いずれの記述を見ても、言葉はいわば氷山の一角のようなものであり、その下には言葉で表現し得ない広大で深遠な領域が存在していることが分かる。しかしながら、「哀れみも疑うことも知らない無慈悲な男 (the ruthless man who had never known either pity or doubt)」(p. 143)であったマッケカンは、ただひたすら聖書に書かれた言葉のみに執着し、その声は「書かれたか印刷されたかした文字」のように物質化していた。彼にとっては、も

はや言葉の裏にある「無意識のことば」<sup>ランガーシュ</sup><sup>33</sup>、あるいは「たんに事物表象だけ」である深遠な世界など存在していなかったのである。

果たせるかな、彼は、「淫欲に耽る」ジョーの居場所を突き止めて向かっていくときも、一緒にいたボビーを“Jezebel” (p. 191) と呼び、その上息子であるはずのジョーでさえ生身の人間ではなく「悪魔」という概念に仕立てあげてしまうのである。

Perhaps they were not even his hands which struck at the face of the youth whom he had nurtured and sheltered and clothed from a child, and perhaps when the face ducked the blow and came up again it was not the face of that child. But he could not have been surprised at that, since it was not that child's face which he was concerned with: it was the face of Satan, which he knew as well. And when, staring at the face, he walked steadily toward it with his hand still raised, very likely he walked toward it in the furious and dreamlike exaltation of a martyr who has already been absolved, into the descending chair which Joe swung at his head, and into nothingness. Perhaps the nothingness astonished him a little, but not much, and not for long. (pp. 191-192)

ここで描かれているのは（少なくともマッケカンにとっては）生身の人間対人間の対峙ではなく、「怒りと復讐の神の代理人（the actual representative of the wrathful and retributive Throne）」 (p. 191) あるいは「既に放免された殉教者」対「悪魔」という、概念同士の対峙なのである。因みに、ジョーが振り下ろした椅子をまともに受けたマッケカンは“nothingness”の中に陥ったと描かれているが、この“nothingness”こそ、ただの書かれた言葉やそれらでできた概念にすぎなくて、それを疑うこともせず、またその本質を知ろうともせずに生きてきた彼の本質であり、最終的に到達した場所で



ある。

そして、バーデンとクリスマスの関係が第三段階へ突入した直後の“*She did not look at him all. She sat looking into the fire, her face cold, still, brooding, talking to him as if he were a stranger, while he listened in outraged amazement*” (pp. 253-254) という記述にあるように、クリスマスは、男のようになったバーデンが、まるで「見知らぬ人」にそうするようにまったく自分に目を向けずに話すのを「怒りの混じった驚き」とともに聞いていた。マッケカンと同じように、この時のバーデンは彼を自分自身の罪滅ぼしに利用することしか頭になかったのであり、生身のジョー・クリスマスなど問題ではなかったのだ。当然、そのような彼女が記す言葉は、マッケカンの口から発せられる言葉と同様に虚しいものになっていた。

He could see the note lying on the blanket as soon as he opened the door. Then he would go and take it up and open it. He would now remember the hollow fencepost as something of which he had heard told, as having taken place in another life from any that he had ever lived. Because the paper, the ink, the form and shape, were the same. They had never been long; they were not long now. But now there was nothing evocative of unspoken promise, of rich and unmentionable delights, in them. (p. 263)

この時点でクリスマスが受け取っていた手紙は、「口に出されなかった約束や、言葉では言い尽くせないほどの豊かな喜びを呼び起こすことはなかった」、つまり、空虚な言葉が並んでいるだけだったのだ。ただし、第二段階においてやり取りされていた手紙は、この時点での手紙と「紙も、インクも、字の形や筆跡も同じ」で、同じように短い文章であったのに、それらを呼び起こすものであった。日々肉欲を貪っていた二人の間でやり取りされる言葉には、文字通り肉体性とでも言うべき重みがあったのだ。

それ故、肉体的な交わりの最中にバーデンが発する“nigger”という言葉もまた、クリスマスに多少なりとも「現実性」を感じさせるものだったのであろう。クリスマスが何度も去ろうと思いつつ遂に殺害するまでバーデンのもとを立ち去らなかつたのは、この肉体的性を持った言葉、あるいはその思い出があったからに違いない。

いずれにせよ、そのような肉体的性や「現実性」を持った言葉は、第三段階に入った頃の二人の間には存在するはずもなかつた。この時のバーデンはクリスマスに目もくれずに常に空疎な言葉を吐き、見えもしない神と対峙していた。さらに悪いことに、その勢いで彼女はクリスマスを「全ての白人が宿命的に投げかけられている影 (a shadow in which I lived, we lived, all white people, all other people)」(p. 239) としての黒人に仕立て上げようとした。そうして、三段階に及ぶクリスマスとバーデンとの関係は次のように表現されることになる。

During the first phase it had been as though he were outside a house where snow was on the ground, trying to get into the house; during the second phase he was at the bottom of a pit in the hot wild darkness; now he was in the middle of a plain where there was no house, not even snow, not even wind. (pp. 254-255)

クリスマスが闘わなければならなかつた男性的な面が顔を覗かせていた第一段階、女性的な面がそれを押しつけて、「夜にだけ流れる下水 (The sewer ran only by night)」(p. 242) の中で貪るように淫らな時を過ごした第二段階を経て、最終的に不可視の神としか向き合おうとしない「見知らぬ人」に成り果てたバーデンを前に、クリスマスは再び絶望的に深い孤独へと埋没していった。第三段階において関心の対象となった概念の世界は、バーデンにとっては現実と同じように（あるいはそれ以上に確かに）存在

していたのだが、一方で言葉の本来的な空しさを敏感に感じ取り、それでできた概念の存在を否認してきたクリスマスにとっては「家も雪も風さえもない」、つまり何も存在しない“nothingness”の世界だったからである。

さらに指摘するならば、バーデンによって「影」という概念としての黒人に作り変えられようとしていたクリスマスは、孤独の深まりとともに「亡霊」という、それまでの「無数の化身」以上に残酷で「現実性」の欠片もない存在になっていった。

Yet though he was not large, not tall, he contrived somehow to look more lonely than a lone telephone pole in the middle of a desert. In the wide, empty, shadowbrooded street he looked like a phantom, a spirit, strayed out of its own world, and lost. (p. 106)

クリスマスは、自分を「悪魔」や「影としての黒人」という空疎な抽象概念として扱おうとしたマッケカンやバーデンに怒りを覚えた。既述のように幼少時代から反射的に言葉への不信を抱き続け、そうした言葉で唱えられるだけの不可視の神の存在を認めなかった彼にとっては、自分がただの言葉でできた概念に作り変えられるのは受け入れがたいことだったのだ。それは彼にとって「自身の世界からさまよい出た亡霊」のようになってしまふ、即ち、死と同義であったと言うことさえ出来る。それは彼が捜し求めていた「現実性」など微塵も与えないからだ。ケイジンが書いているように、クリスマスは「人間になることを求める抽象概念 (an abstraction seeking to become a human being)」<sup>34</sup>として、闘っていたのである。

### 3.3 「現実性」の創出

何者にもなれない孤独を抱えながら、空疎な抽象概念としての黒人になることへの恐れの中でバーデンを殺害したクリスマスであったが、その行

動は、彼を救うことはおろか、より悲劇的な深みへと陥れた。黄色い煙の立ち上るバーデンの屋敷に群がってきた人々は、やはり皆一様に、子供っぽい驚きとともに死体を見つめながら “it was an anonymous negro crime committed not by a negro but by Negro” (p. 271) と確信するのである。そもそも、その殺害ないし死は、実のところバーデン自身も覚悟の上のことだった。というのは、最終的にクリスマスに「影としての黒人」と見なしていたバーデンにとっては、その「黒人」と体を重ねた白人女性である自分の行く末として、このような死はほとんど道理のようなものだったからである。故に彼女は、最後の夜、クリスマスの訪問を受けても全く動じなかったし (p. 281)、その手には既に2発の弾 (‘For her and for me [Christmas]’ [p. 286]) を込めた拳銃が握られていたのである。結局、皮肉にもクリスマスはこの殺害によって、いわばより正当に、そしてさらに大勢の人物から、一人の黒人ではなく抽象概念としての黒人 (Negro) というレッテルを貼られてしまったのである。

このような状況は、ある恐ろしい印象をクリスマスに与えた。逃亡中、追っ手の混乱を招くために黒人女性と交換した靴を見下ろしながら、彼は次のように感じている。

It seemed to him that he could see himself being hunted by white men at last into the black abyss which had been waiting, trying, for thirty years to drown him and into which now and at last he had actually entered, bearing now upon his ankles the definite and ineradicable gauge of its upward moving. (p. 313)

ここで描かれている「白人たちによって落とし込まれた黒い深淵」とは、単なる黒人ではなく、抽象概念としての黒人 (Negro) であり、「影」であり、「悪魔」にはかならない。彼はここにおいて、おのれの羊皮紙色の肉

体を超越することの不可能性を実感していたのであろう。ことごとく彼の存在を飲み込もうとしてきた抽象概念としてではなく、彼の自我の中にある黒人意識に見合うような「現実性」を持った存在になるためには、それに相応しい生身の肉体が必要不可欠だと改めて痛感していたのである。

しかしながら、実のところ彼は、先に述べた過去の反復（マッケカン殺害の反復行為としてのバーデン殺害）によって、何者にもなれない孤独の解消への道を辿り始めていた。それが反復行為と言える根拠については先に詳述した通りだが、実はクリスマス自身、バーデン殺害前から、自分がこれから起こそうとしている行為についてしきりに「予感」し、遂には既に起こってしまった過去として捉えるようになっていた。ただし、そう感じていた彼自身が、すでに犯してしまったマッケカン殺害＝これから犯そうとしているバーデン殺害だと明確に意識していたわけではない。彼はただ漠然と“Maybe I have already done it . . . . Maybe it is no longer now waiting to be done” (p. 104) などと感じていたに過ぎない。その上、バーデンを殺害するために屋敷に向かっていくときの彼の姿は次のように描写されている。

He was not thinking at all now; thinking had not begun now; the voices had not begun now either. He just sat there, not moving, until after a while he heard the clock two miles away strike twelve. Then he rose and moved toward the house. He didn't go fast. He didn't think even then *Something is going to happen. Something is going to happen to me* (p. 110)

この時のクリスマスは、思考能力が欠如し、自由意志も働かず、ただ時計の鐘の音に動かされているだけのように描かれている。ここで思い出されるのは、フロイトが「想起、反復、徹底操作」という論文の中で書いた、被分析者が精神分析的治療の過程で見せる様子である。

・・・われわれはこういうことができよう——要するに被分析者は忘れられたもの、抑圧されたものからは何物も「思い出す」*erinnern* のではなくそれを「行為にあらわす」*agieren* のである、と。彼はそれを（言語的な）記憶として再生するのではなく、行為として再現する。彼はもちろん、自分がそれを反復していることを知らずに（行動的に）反復し *wiederholen* ているのである。<sup>35</sup>

いわゆる感情転移によって過去の反復を余儀なくされたクリスマスもまた、何者にもなれない孤独を抱えつつ軽薄な抽象概念に成り下がろうとする中で、その孤独の治癒の過程を歩んでいたと言えよう。ただし、彼の場合、フロイトが書いている被分析者のように反復によって抑圧されたものを浮かび上がらせるのとは違う形で、その孤独から脱却するのに十分な「存在の重さ」を獲得することになる。

フロイトによれば、「現実性吟味」とは、即ち「内と外の問題」<sup>36</sup>である。そもそも、あらゆる表象は「もろもろの知覚に由来し、またその反復」なのであり、「したがって現実吟味の目的は一にも二にも、表象されているものに照応する一つの客体を、現実知覚の中に見出すということではなくて、それを再発見し、それがまだ存在していることを確認するということなのである」<sup>37</sup>。ただし、知覚を表象として再生させる思考が必ずしもその知覚をありのままに反復するとは限らないため、かつての知覚とその反復としての表象の間には、少なからぬズレが生じることになる。しかしながら、私たちは「現実性吟味」においてそのズレを見極めようとするのではなく、「現実吟味をするさいの条件は、かつて現実の満足をもたらした客体がなくなってしまうことだと考えるのである」<sup>38</sup>。

クリスマスは、自分に黒人の血が流れていることを確信してはいるものの、多分に羊皮紙色の肌のせいもあり、その根拠は判然としないままであった。それ故ポビーやバーデンにそのことを訊かれても「分からない」と答

えるだけだったのだ。したがって、彼の場合もまた、その黒人意識に関する知覚と表象との間にズレが生じていたのであり、いわゆる「客体」は失われ、表象のみが根強く残っていたのだと言える。そのような中で、彼の黒人意識を裏付けるような、「現実」として外の世界に存在すべき証拠を、彼は最後に自ら創出するのである。残忍極まりないパーシー・グリム (Percy Grimm) によって身体を切り刻まれた彼は、かろうじて途切れぬ意識とともに「平和に満ちた、底の知れない、耐えられないほどの眼差し」で周囲を見上げながら、それを生み出す。

For a long moment he looked up at them with peaceful and unfathomable and unbearable eyes. Then his face, body, all, seemed to collapse, to fall in upon itself, and from out the slashed garments about his hips and loins the pent black blood seemed to rush like a released breath. (pp. 439-440)

ここにおいて「吐息のように」流出した「閉じ込められていた黒い血」こそ、クリスマスが自ら創出した「現実性」に他ならず、それを生み出すことによって、彼は確固たる存在証明を周囲に見せつけたのである。

そもそも「黒い血」とは、これより前の章でギャヴィン・ステイヴンズ (Gavin Stevens) の口から発せられていたものであった。彼は脱獄してリンチを受け、死に至ったクリスマスの行動を一つ一つ解説する中で、黒人らしい行動を起こさせたものと白人らしい行動を起こさせたものとして、それぞれ「黒い血 (the black blood)」と「白い血 (the white blood)」(p. 424) という言葉を用いていた。つまり、作品中のこの時点では概念的なものに過ぎなかったこの「黒い血」が、その後続く全知の語り手による章において負傷したクリスマスの肉体から本当に流出することで、現実的なものになったのである。単なる概念の存在、即ち「現実性」を否定し続けてきたクリスマスは、自らの死をもって「黒い血」という概念を具体化

して見せ、さらにそのことによって自らの黒人意識の究極的で確固たる「現実性」をも獲得したのである。黒人意識を背負いながらも自分が何者なのか分からないまま苦悩を重ねてきた彼は、ここにおいて遂に何者か（この場合は、黒人）になり得たのである。

#### 4. 結び—クリスマスとリーナー

以上述べてきたように自己の存在証明を自ら創出したクリスマスには、最後に永遠性が付与された。

It seemed to rush out of his pale body like the rush of sparks from a rising rocket; upon that black blast the man seemed to rise soaring into their memories forever and ever. They are not to lose it, in whatever peaceful valleys, beside whatever placid and reassuring streams of old age, in the mirroring faces whatever children they will contemplate old disaster and newer hopes. It will be there, musing, quiet, steadfast, not fading and not particularly threatful, but of itself alone serene, of itself alone triumphant.  
(p. 440)

既述の通り、フロイトの「反復強迫」とは、本人も意識しないまま過去の行為を反復することであった。つまり、それは反復とは言え以前と同じように初めての経験として現れるのであり、反復者の感情の上で過去が全く等しく回帰してくるのである。そして、これと同様の道程を辿ってきたクリスマスの眼差しが最後に行き着いたのは、彼の周囲に立ち尽くす人々の思い出の中であり、しかもそれは「思いに耽った様子で、静かに、不変で、色褪せることも特に脅えさせる風でもなく、しかしそれ自体澄みわたり、勝ち誇ったように」永遠にそこにあり続けるという。すなわち、自らの存在を証明して見せた彼の行為は、ただ一度だけの印象を周囲に与えるだけ



ではなく、時を超えて永遠に、しかも等しく回帰するというのである。

こうした「等しいものの永遠の回帰」で思い出されるのが、クリスマス同様「神を無みする者」であるツァラトゥストラに次のように語らせたニーチェ（Friedrich Wilhelm Nietzsche）の思想である。

およそ走りうる一切の事物は、すでに一度、この道を走ったはずではなかろうか？ およそ起こりうる一切の事物は、すでに一度起こり、行なわれ、走り過ぎたはずではないか？・・・月光を浴びてのろのろと這うこの蜘蛛、この月光そのもの、そしてここ、この間道に佇んで、声を潜めて永遠の事物について囁き合っているわたしとお前——われわれすべてが、かつてすでに存在したのではないか？

——そしてまた回帰して来て、あの別の道を走り、走り抜け、前へ前へと、この長い恐ろしい道を辿らねばならないのではなかろうか——われわれは、永遠に回帰して来なければならないのではなかろうか？<sup>39</sup>

この、いわゆる「永劫回帰」という驚くべき思想は、クリスマスの眼差しが持つ性質とよく重なる。そして、ニーチェのこの思想の意味について、哲学者のゲオルク・ジンメル（Georg Simmel）は次のように解説している。

・・・われわれのふるまいが無限の繰り返しであるということは、彼にとっては、このふるまいの価値ないしは無価値をわれわれの意識にのぼらせるべき基準となる。瞬間に制限された行為として非本質なものに思われ、そして——過ぎたものは過ぎたものだという感情から——軽率にも良心の外側へ押しだされてしまうであろうものが、ある絶えまのない「もう一度」また「もう一度」が彼の眼のまえに立つやいなや今度はある恐るべき重さをもち、聞きのがすこと

のできないアクセントをおびることになるのである。<sup>40</sup>

マッケカン殺害の反復行為としてバーデンを殺害したクリスマスは、最終的に「黒い血」を創出して何者にもなれない孤独から脱却した。それと同時に、例え人々の思い出の中とは言え「ある恐るべき重さをもち、聞きのがすことのできないアクセントをおび」た永劫回帰の行為を可能にした。つまり、彼は死に際にあつて、ただ一度だけのものとして過ぎ去ってゆくために「非本質なもの」として追いやられてしまうような軽いものではなく、等しく永遠に回帰してくるために本質が看過されることのない重大な存在として、人々の記憶に刻まれるに至ったのである。いわばこれは、クリスマスの存在ないしは人生に対するこれ以上ないほどの肯定に他ならない。

自分が何者なのか分からないことによる孤独という暗闇の中を放浪し続けてきたクリスマスは、最後にその闇から抜け出すことが出来た。そして彼はいわば永遠性という光を得たのであるが、光を意味する名前のリーナ・グロークは、実は、このような永遠の光を始めから帯びていた。作品の第1章で、彼女が纏う柔らかな循環性と永遠性が描かれている。

... backrolling now behind her a long monotonous succession of peaceful and undeviating changes from day to dark and dark to day again, through which she advanced in identical and anonymous and deliberate wagons as though through a succession of creakwheeled and limpeared avatars, like something moving forever and without progress across an urn. (p. 5)

もともとリーナからは、いかにもお腹の子の父親を捜しているような、前のめりの印象は全くといって良いほど感じられないが、それを確実かつ明らかに印象づけるのがこの描写である。「昼間から夜へ、そしてまた夜か

ら昼間へ」、あるいは、「壺の中面をつたって前進することなく永遠に動き続けているような何か」という表現は、クリスマスの最後の眼差しと同様に「永劫回帰」を彷彿とさせる。このようなリーナに関して、フランソワ・ピタヴュは “. . . the first chapter of *Light in August* at once establishes, in the repetitive final remark of Lena Grove and in the urn motif, the circularity which informs the novel. . . . she fully justifies its title.”<sup>41</sup>と指摘しているが、フォークナー自身、*Light in August* というこの作品のタイトルについて次のように説明している。

. . . in August in Mississippi there's a few days somewhere about the middle of the month when suddenly there's a foretaste of fall, it's cool, there's a lambence, a luminous quality to the light, as though it came not from just today but from back in the old classic times . . . . It lasts just for a day or two, then it's gone, but every year in August that occurs in my country, and that's all that title meant, it was just to me a pleasant evocative title because it reminded me of that time, of a luminosity older than our Christian civilization.<sup>42</sup>

この作品のタイトルが意味している「ちょうど今日ではなく古代から発してきているかのよう」で「キリスト教社会より古くからある」ような、八月の一、二日間に突如として現在に回帰してくる光を、その永遠性や循環性を、リーナは体現しているのだ。したがって、フォークナーが “that story began with Lena Grove, the idea of the young girl with nothing, pregnant, determined to find her sweetheart . . . . As I told that story I had to get more and more into it, but that was mainly the story of Lena Grove”<sup>43</sup>と語っているように、リーナはこの作品の重要なテーマを象徴し、またその「元初」に位置する、根源的な女性だと言うことが出来る。

ハイデッガー (Martin Heidegger) が 1934 年から 35 年にかけてフライブルク大学で行った講義は、次のような言葉とともに始まる。

「始め〈Beginn〉」——それは「元初〈Anfang〉」とは異なるものである。……始めとは何かそれにとりかかり出すところのことであり、元初とは何かそこから発源してくるところのことである。……始めは始まるや否やただちに置き去りにされ、出来事が進行するうちに消え去ってしまう。それに対して元初、根源、は出来事において初めて表に現われ出で、その出来事が終るときようやくその全き姿を現わすのである。……ところで言うまでもなく我々人間には元初から元初する〔元初的に行なう〕ことは決してできない。——それは神の如き者のみの為しうるところである。——それゆえ我々は始めるほかない。<sup>44</sup>

作中、リーナに関して “her grave face which had either nothing in it, or everything, all knowledge” (p. 409) という曖昧な表現があるが、ハイデッガーの言葉を借りれば「元初から元初」し、出来事が終わるとき（最終章）に再び光を放ち始めるリーナの顔には、まさに「神の如き者」であるかのごとく「あらゆるものが、全ての知識が」秘められていたに違いない。一方、クリスマスは、黒人意識の抑圧が解かれたことをきっかけにして何者にもなれない孤独との闘いを始め、自らを非人間的で空虚な世界へ引きずり込もうとする人間たちに囲まれながらも真の存在を希求し続け、その闘いが終わるとき、すなわち自らの命を犠牲にして「現実性」と真の存在を獲得したときに、ようやく永劫回帰という「元初」に辿り着いた、あまりに悲壮であまりに気高い「人間」なのである。

## Notes

- 1 Malcolm Cowley (ed.), *The Portable Faulkner*. Rev. and expanded ed. (New York: Viking Press, 1974), p. x.
- 2 Malcolm Cowley (ed.), *The Faulkner-Cowley File: Letters and Memories. 1944-1962*. (London: Chatto & Windus, 1966), p. 29.
- 3 William Faulkner, *Light in August*, 1933. (London: Chatto & Windus, 1968), p. 27.  
以下、同書からの引用は全て頁数を括弧に入れて本文中に記す。
- 4 Frederick L. Gwynn and Joseph L. Blotner (eds.), *Faulkner in the University: Class Conferences at the University of Virginia 1957-1958*. 2nd ed. (Virginia: UP of Virginia, 1977), p. 72.
- 5 François L. Pitavy (ed.), *William Faulkner's Light in August: A Critical Casebook*. (New York and London: Garland, 1982), p. xvi.
- 6 ジークムント・フロイト『改訂版フロイト選集 7: 藝術論』高橋義孝・池田絃一訳(日本教文社、1970年), p. 279.
- 7 *Ibid.*, p. 280.
- 8 *Ibid.*, p. 281.
- 9 *Ibid.*, p. 282.
- 10 *Ibid.*, p. 304.
- 11 *Ibid.*, p. 279.
- 12 *Ibid.*, p. 317.
- 13 Michael Millgate (ed.), *New Essays on Light in August*. (Cambridge, New York: Cambridge UP, 1987), p. 88.
- 14 ジークムント・フロイト『フロイト著作集 3: 文化・芸術論』高橋義孝他訳(人文書院、1969年), p. 358.
- 15 *Ibid.*, p. 361.
- 16 E. H. エリクソン『自我同一性: アイデンティティとライフ・サイクル』小此木啓吾編訳(誠信書房、1973年), p. 165.
- 17 『著作集 3』pp. 358-359.
- 18 *Ibid.*, p. 359.
- 19 Frederick J. Hoffman and Olga W. Vickery (eds.), *William Faulkner: Three Decades of Criticism*, 1960. (New York and Burlingame: Harcourt, 1963), pp. 252-253.
- 20 『著作集 3』 p. 359.

- 21 *Loc. cit.*
- 22 *Loc. cit.*
- 23 *Ibid.*, pp. 359-360.
- 24 田中久男『ウィリアム・フォークナーの世界：自己増殖のタペストリー』（南雲堂、1997年）、p. 200.
- 25 *New Essays on Light in August*, p. 82.
- 26 『著作集 3』 p. 29.
- 27 アニカ・ルメール『ジャック・ラカン入門』長岡興樹訳（誠信書房、1983年）、p. 109.
- 28 *Ibid.*, p. 116.
- 29 *William Faulkner: Three Decades of Criticism*, pp. 258-259.
- 30 『ジャック・ラカン入門』 p. 310.
- 31 ジャック・ラカン『エクリ I』宮本忠雄・竹内迪也・高橋徹・佐々木孝次訳（弘文堂、1972年）、pp. 343-344.
- 32 ジークムント・フロイト『改訂版フロイト選集 4: 自我論』井村恒郎訳（日本教文社、1970年）、pp. 234-235.
- 33 『ジャック・ラカン入門』 p. 311.
- 34 *William Faulkner: Three Decades of Criticism*, p. 252.
- 35 ジークムント・フロイト『改訂版フロイト選集 15: 精神分析療法』小此木啓吾訳（日本教文社、1976年）、p. 162.
- 36 『著作集 3』 p. 360.
- 37 *Loc. cit.*
- 38 *Loc. cit.*
- 39 フリードリッヒ・ヴィルヘルム・ニーチェ『ニーチェ全集』藺田宗人訳（白水社、1982年）、pp. 231-232.
- 40 ゲオルク・ジンメル『ショーペンハウアーとニーチェ』吉村博次訳（白水社、2001年）、p. 292.
- 41 *William Faulkner's Light in August: A Critical Casebook*, p. xii.
- 42 *Faulkner in the University*, p. 199.
- 43 *Ibid.*, p. 74.
- 44 マルティン・ハイデッガー『ハイデッガー全集第39巻：ヘルダーリンの讃歌——「ゲルマーニエン」と「ライン」』ズザンネ・ツィーグラー編集、木下康光・ハインリヒ・トレチアック訳（創文社、1986年）、pp. 5-6.



## SYNOPSIS

### **Katherina! Bianca! What Makes You Do So?**

Yoshiya Kojo

Katherina and Bianca are two daughters of Baptista Minola, a rich, widower merchant in *The Taming of the Shrew*. It is worthwhile pointing that the models of them are taken from two different sources: the prototype of Katherina (elder sister) is found in the folklore tradition in Europe, while Bianca (younger sister) is based on one of the stories, in the book titled *Supposes* by Gascoigne, which is a prose translation of Ariosto's *I Suppositi*, which traces back to a collection of Roman Comedies by Plautus. A girl who was mere object of marriage in *Supposes* is characterized as Bianca who is attractive enough to be wooed by young Lucentio. As for Katherina, her speeches and behaviors are so energetic and realistic that readers and audience can readily empathize with her in spite of her comical role. This early comedy shows Shakespeare's dramaturgy to enliven the people on stage. In this paper is presented a psychoanalytical view on the two sisters based on their speeches and actions in five Acts of the play.



## SYNOPSIS

### The Individual and Society in *Richard III*

Hiroki Matsuyama

Since the first staging, the focus of criticism about William Shakespeare's *Richard III* has been unstable, and also the genre of the play indeterminable. That is because *Richard III* represents the individual's struggle against society, and the image of Richard has varied corresponding to the transition of society. Sigmund Freud explained the origin of this relationship as family issues in terms of psychoanalysis. These family and society problems are two sides of *Richard III*. Shakespeare's histories attract the attention not only to the nation, but to the individual, especially society victims or family victims from the view of Renaissance thought or modernity. This tendency turned his histories into tragedies. *Richard III* is the typical example of the transition in 1590s in England, of the genre; histories and tragedies, and of the focus; individual and society. In the 20th or 21st century, some playwrights have introduced Richard or *Richard III* to their plays. It is the attempt to reduce the influence of the modern authority; society, nation and canonical Shakespeare. Richard is the symbol of the resistance or the ambiguity for them and therefore *Richard III* has been given a variety of views or criticisms.

## SYNOPSIS

### **The Isolation and the Eternity in *Light in August* —Focusing on Joe Christmas—**

Makiko Udou

William Faulkner's *Light in August*, published in 1932, can be regarded as his most inscrutable work. In his letter addressed to Faulkner, Malcolm Cowley, the critic, says that "it would be easy for you to write Joe Christmas into a separate novel, but the anthologist can't pick him out without leaving bits of his flesh hanging to Hightower and Lena." Sure enough, although each character seems to be one of three different layers at a glance, they are closely connected with each other as if they are structural elements of a single body. One of the connections is, ironically, "the isolation."

The isolation of Christmas, however, stands out from that of others. As Faulkner himself says, "he deliberately evicted himself from the human race because he didn't know which he was. That was his tragedy, that to me was the tragic, central idea of the story—that he didn't know what he was, and there was no way possible in life for him to find out."

In this paper, mainly with the help of Freud's psychoanalytical theories, concerned with "a kind of uncanniness," and "a repetition of one's own past," I examine the isolation of Joe Christmas: not only the cause of it, but also the process for curing it. Finally, I reveal that he is no longer solitary, the man not knowing what he is at the end of this novel.



## 執筆者紹介

### イギリス文学

(学術論文) 小城 義也 熊本学園大学 商学部  
ホスピタリティ・マネジメント学科 教授

(学術論文) 松山 博樹 日本大学 非常勤講師

### アメリカ文学

(学術論文) 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

[1974(昭和49)年7月20日創立]

## サイコアナリティカル英文学会

[1983(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. サイコアナリティカル英文学会

〒861-8068 熊本市北区清水万石2丁目5-34

会 長：小園 敏幸 TEL 096 (344) 6047

事務局長：小城 直子 TEL 096 (232) 5344

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

ホームページ psell.sakura.ne.jp

### 2. 役 員 [任期3年:2011(平成23)年4月1日~2014(平成26)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：金丸 千雪、木村 保司、倉橋 淑子、小園 敏幸、  
林 暁雄、湯谷 和女、横田 和憲

理 事：会田 瑞江、伊藤 太郎、金丸 千雪、木村 保司、  
倉橋 淑子、小園 敏幸、鈴木 孝、関谷 武史、  
林 暁雄、町田 哲司、湯谷 和女、横田 和憲、  
吉津 成久

会計監査：有働 牧子、横田 和憲

運営委員：有吉登志子、石田美佐江、金丸 千雪、木村 保司、  
小城 直子、鈴木 孝、中尾香代子、水田真紀子、  
湯谷 和女

論叢編集委員：倉橋 淑子、小園 敏幸 (編集長)、関谷 武史

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者及び相当教育機関の在籍者で、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、理事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おいて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。

名誉会員は会費を納入することを要しない。

第9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10条 退会を希望する者は、退会願いを事務局に提出し、理事会の承認を得なければならない。

#### 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、理事及び運営委員、論叢編集委員若干名を置く。

尚、名誉会長及び顧問を置くことができる。

第12条 （理事） 理事は会員の推挙により選出する。

第13条 （常任理事） 常任理事は理事の中から推挙により選出する。

第14条 （会長） 会長は常任理事の中から推挙により選出する。

第15条 （副会長） 副会長は会長が常任理事の中から選任する。

第16条 （運営委員） 運営委員は会員の中から推挙により選出する。

第17条 （会計監査） 会計監査は会員の中から推挙により選出する。但し、2名のうち少なくとも1名は理事を兼ねることができない。

第18条 （『論叢』編集委員） 『論叢』編集委員は会員の中から推挙により選出する。

第19条 （役員会） 会長は必要に応じ役員会を招集する。

第20条 （理事会） 会長は原則として年1回理事会を招集する。

会長は前項理事会に必要な応じ運営委員の出席を求めることができる。

第21条 （常任理事会） 会長は随時常任理事会を招集することができる。

会長は前項常任理事会に必要な応じ運営委員の出席を求めることができる。

常任理事会の決議事項は理事会の議を経て効力を発するものとする。

第22条 役員任期は3年とし、重任を妨げない。

第23条 本会の経費は年会費、寄付金その他を以て賄う。

第24条 本会は年1回総会を開き、役員決定、年会費決定、事務会計の報告等を行う。総会に続いて、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。

第25条 本会則の変更は、理事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

平成23年10月22日 第38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。ただし、口頭発表はその旨を明記すれば可。
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. 応募者は本学会会員であること。
4. 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。（書評の場合には、英文シノプシスは不要である。）

論文の書き方の大枠については、次の通りである。

- (1) 本文の後には、Notes の項目のみ設ける。Bibliography や Works Cited の項目は設けない。
- (2) 「注（註）」は Notes とする。
- (3) 短い引用文（Two sentences 以下）の場合は、Double quotation marks（“ ”）でくくって、地の文の中に入れる。その出典が地の文の中に明示されていない場合には、closing mark（”）の右上肩に番号を打って、Notes の中で出典を明示する。
- (4) 長い引用文は、地の文と区別し、indent し、この quotation と地の文との space は double space とする。
- (5) Notes には、次の略語を使用する。

*ibid.* . . . . 同一著者の同一著作に連続して言及する時に用いる。

*op. cit.* . . . 著者 (surname) と page number は必ず示す。

*loc. cit.* . . . 同一著書の同一頁から連続して引用する場合にのみ用いる。

- (6) 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. 原稿の採否および掲載の時期は編集委員会が決定する。
  6. 執筆者は編集委員から採用の連絡があり次第、電子メールによる添付ファイルにて原稿を事務局に送付すること。(またはフロッピーディスク、メモリースティック或いはCD等による提出も可。)
  7. 採用論文の執筆者は論叢印刷費用の一部を負担する。詳細は内規による。
  8. 原稿の締め切りは9月末日とする(厳守のこと)。
  9. 論叢発行の際に、執筆者には抜刷30部が送られる。

#### 付記

学会の依頼による執筆の場合は、この規定を適用しない。

この規定の他に、『サイコアナリティカル英文学論叢』に関する内規を別に定める。

## 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

本学会は「著作が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」場合に、執筆者の申し出により可能な限りのサポートをする。(執筆者は本学会会員であること。)

1. 編集委員が著作の査読を行い、必要に応じて助言し、著作内容の一層の充実のために協力する。
2. 印刷会社については原則として執筆者が直接交渉するものとするが要望があれば、紹介等の便宜をはかる。
3. 完成本については、学会に献本するものとする。

## 編集後記

大変遅くなりましたが、『サイコアナリティカル英文学論叢』第32号を漸く発行することが出来そうです。執筆者および編集委員に深謝申し上げます。そして、第32号の出版に大きな原動力となっていたのが事務局長の小城直子さん(彼女は熊本大学や熊本学園大学で非常勤講師として教えておられるので「先生」と呼ぶべきですが、熊本県立大学大学院での私の教え子であるので、親しみを込めて教えて「さん」付けで呼ばせていただきたい)である。小城さんにこの場を借りてお礼を申し上げます。

『サイコアナリティカル英文学論叢』の最新号である第31号の奥付を見ると、平成23年3月発行とある。つまり、これは平成22年度の発行ということである。本来ならば、第32号は平成24年3月末までに発行されていなければならないのに、平成24年度の半ばにその任を果たそうとしている。要するに、近々発行される第32号は平成23年度分ということである。そうすると平成24年度分の第33号を平成25年3月末までに発行する必要がある。何としてもその可能性を模索しなければならない。当学会の会則第3条に「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条に「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」と謳っており、また当学会が2008年(平成20年)に日本学術会議協力学術研究団体として指定されたことを考えても、当学会への社会的付託も大である。故に、全会員・役員が一丸となって、第33号を平成25年3月末までに発行可能な策を講じなければならない。

上記の状況になった経緯を思うと、実は当学会にとっては非常に喜ばしいことなのである。即ち、2009年(平成21年)1月20日に当学会創立35周年記念論文集として『英米文学の精神分析的考察』を発行したことが、非常に良い反響として社会に受け入れられたのである。これを受けて『英米文学の精神分析的考察 第2巻』の発行を平成22年度の第25回常任理事会および第38回理事会で採択し、全会員に論文の投稿を募ったために、『論叢』用として準備された論文までが『英米文学の精神分析的考察 第2巻』に流れて行ったのである。これは当学会としては誠に嬉しいことではあるが、役員特に編集委員にとっては、はなはだ複雑な思いであった。とは言え、『サイコアナリティカル英文学論叢』第32号および『英米文学の精神分析的考察 第2巻』の投稿論文の編集委員による査読も終わり、

今は初校が出るのを待ちわびている状況である。会員諸氏の弛まぬ努力と研鑽により当学会の揺るぎない地歩を固め、年々益々充実してきたことを会員共々喜びたい。創立者で初代会長の今田準造先生がご存命であられたら、現在の当学会をご覧になられて何と仰せられるだろうか。当学会の現状を目の当たりにされたら恐らく、今田先生の普段の厳しいお顔が好物の穴子の握り鮨をお口にする時のあの笑顔に変わるだろう、と私は確信している。この場を借りて、学会から少し離れての個人的な我田引水は許されないのは重々承知の上で、少しばかりお許し願いたい。今田先生には北九州大学(現在の北九州市立大学)で1年次に *The Picture of Dorian Gray* を、2年次に英米の短編を、3年次と4年次はゼミで英米文学の精神分析的批評を教授していただいた。卒業して名古屋の中京高校(現、中京大学中京高校)に就職してまもなく南山大学の荻野恒一教授に師事して精神分析の研究をするため1年間の内地留学の手続きを、また関西外国語大学大学院進学を勧めてくださったのも今田先生であった。先生も亡くなられ、奥様も亡くなられてから、先生のご子息の今田達也氏から電話をいただき、私と愚妻は先生のお宅にお邪魔し、3人で夜を徹して先生の大切な蔵書約2,000冊を整理して譲り受けたことは、何よりも嬉しいことであった。一度、先生のお墓参りに、今田達也氏に案内をしていただいた折にタクシーの中で、彼は私に「父は息子の私よりも先生の方が好きだったんでしょね」と言われて、内心とても嬉しかったが、どのような表情をしたらよいのか当惑したことが今も記憶に新しい。

最近、時々、Peter Gay の *Freud — A Life for Our Time —* を読んで、荻野恒一先生に Sigmund Freud の精神分析を教えていただいたことや Szondi test (L. Szondi の運命分析は、個人的無意識を重視する Freud の精神分析と、集合的無意識を重視する Jung の分析的心理学を橋渡しするものとして位置づけられる。) の指導を受けた当時を思い出している。

実は、*Freud — A Life for Our Time —* という本は、畏友、吉居秀之氏(福岡県立京都高等学校の同級生)がカリフォルニア州に在住していた時に購入し、数年前に彼からご恵送いただいたものである。吉居氏には他に数冊の原書をいただき深謝申し上げます。精神分析を語る時に、Sigmund Freud の他に Alfred Adler, Jacques Lacan, Carl Gustav Jung, Erich Fromm, Karen Horney, Kurt Schneider, Ludwig Binswanger など特異性のある精神分析学者は多数いるけれども、吉居氏からいただいたこの本を読んで、改めて Freud の偉大さを痛感している。

閑話休題。『サイコアナリティカル英文学論叢』第32号は慌ただしく発行され

ることになったが、独創的で非常に素晴らしい学術論文を3本掲載することが出来、執筆者に深謝申し上げたい。今号の執筆者は、イギリス文学では小城義也先生と松山博樹先生の2名、アメリカ文学では有働牧子先生である。

執筆者について、論文の掲載順に簡単なご紹介をさせていただきます。

小城義也先生は、シェイクスピアの著作については全て読破し、長年に亘り週1回の割で数名でのシェイクスピアの作品の読書会を開催しておられます。シェイクスピア劇の観劇には東京、福岡、北九州のみならずどこまでも行かれているようです。今号の論文は、シェイクスピアの『じゃじゃ馬馴らし』を扱っており、姉のKatherinaと妹のBiancaの言動の妙味を、Freud理論の援用で精確な精神分析をされており、これを拝読すると、シェイクスピアに対する先生の語感の鋭さに驚かされ、また喜劇に相応しく実に楽しい論文の出来栄えになっていることを痛感します。

松山博樹先生は、関谷武史先生の言を借りれば、実に真面目で語学力もあり、これから益々伸びていく新進気鋭の学徒であります。今回の彼の論文はシェイクスピアの*Richard III*を扱い、Freud自身がこの作品の主人公を精神分析したことなども紹介していて、とても理解し易い文章力のある論考となっている。

有働牧子先生は、『論叢』第31号にもFaulknerの作品についての論文が掲載されており、第31号の「編集後記」で紹介済であるので、今回は省かせていただくが、あの難解なFaulknerの著作を精読して論文を書かれるのだから、教え子として彼女のことを私はとても誇りに思っている。

今号の掲載論文は、初めに記したように、『英米文学の精神分析的考察 第2巻』の発行と同時進行になったために僅かの3本ですので、常任理事会および理事会で承認を得た上で、今号に限り投稿規定中の「紙数制限」の適用を除外しました。

是非、ご高見を承りたく、よろしく願い申し上げます。

尚、今号の掲載論文の査読は編集委員である倉橋淑子先生、関谷武史先生、それに小園の3名で行いました。校正は、執筆者と校正委員4名（有働牧子先生、倉橋淑子先生、小城直子先生、小園）で行う予定であることを付記します。

2012年9月30日

(サイコアナリティカル英文学会会長・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32号)

---

---

発行者 サイコアナリティカル英文学会  
会長 小園 敏幸

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  
〒861-8068 熊本市北区清水万石2丁目5-34  
会 長 小園 敏幸 TEL 096(344)6047  
事務局長 小城 直子 TEL 096(232)5344  
E-mail : okojon3.14159@iwk.bbq.jp  
ホームページ : psell.sakura.ne.jp

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

---

---

2012(平成24)年11月発行

