

目 次

1. 『変わり者サム、あるいは地下鉄道』における人種問題 ……1
福島 昇
2. *King Lear* という「欲望」の位置 ……19
板倉 亨
3. *Orpheus Descending* 研究
——tpt 企画『地獄のオルフェウス』を観劇して—— ……35
小城 直子
4. *A Touch of the Poet* におけるナルシズムと理想自我との関係性 ……51
松尾かな子
5. “Dry September” における曖昧性と想像された欲望 ……69
有働 牧子
6. SYNOPSIS ……83
7. 執筆者紹介 ……91
8. サイコアナリティカル英文学会会則 ……93
9. 『サイコアナリティカル英文学論叢』投稿規定 ……96
10. サイコアナリティカル英文学会の図書出版に関する規定 ……98
11. 編集後記 ……99
小園 敏幸

SYNOPSIS

1. Racial problems in Pauline Hopkins's
Peculiar Sam, Or the Underground Railroad83
Noboru Fukushima
2. The Position of "Desire" in *King Lear*85
Toru Itakura
3. A Study of *Orpheus Descending*
—"Psychoanalytical Study of Drama" and "Study of Play":
to be as Dependent as the Wheals of a Cart—87
Naoko Kojo
4. The Relation between Narcissism and Ideal Ego on *A Touch of the Poet* ...88
Kanako Matsuo
5. Ambiguity and the Imagined Lust in "Dry September"89
Makiko Udou

『変わり者サム、あるいは地下鉄道』における人種問題

福 島 昇

1

アメリカの発展と繁栄の基礎は西アフリカから奴隷船によってやってきた黒人（16世紀から18世紀にかけて、6千万人から1億人と推計される）の犠牲の上に成り立っていると言っても過言ではない。19世紀アメリカ黒人演劇といえ、¹ アイラ・オールドリッジ（Ira Frederick Aldridge, 1807-1867）、ウィリアム・ブラウン（William Wells Brown, 1814-1884）、ヴィクトル・セジュール（Juan Victor Séjour Marcou et Ferrand, 1817-1874）、ポーリーン・ホプキンス（Pauline Elizabeth Hopkins, 1859-1930）、ポール・ダンバー（Paul Laurence Dunbar, 1872-1906）らがいる。オールドリッジとホプキンスは自由黒人として、セジュールは自由黒人の母親と混血児の父親の子として、ブラウンは奴隷として、またダンバーは逃亡奴隷の両親の子として生まれた。彼らの作品に共通するテーマは必然的に自由、解放、人種問題である。アメリカの奴隷制度は、1865年のアメリカ合衆国憲法修正第13条の成立で終わった。しかし、彼らの作品に明らかなように、解放されたはずのアフリカ系アメリカ人たちを待っていたのは、² 自由とは名ばかりの人種差別や貧困という更なる悲劇であった。

ここで、オールドリッジ、ブラウン、セジュール、ホプキンス、ダンバーらの作品の一々について言及する余裕はないが、例えば、オールドリッジの戯曲『黒人の医師』（*The Black Doctor*, 1846）は人種的偏見と19世紀ヨーロッパのゆがんだ文化的環境における黒人と白人の許されざる結婚の問題を扱っている。主人公である黒人の医師フェービアン（Fabian）と、その恋人であるレイネリー侯爵夫人（Marchioness de la Reynerie）の

令嬢ポーリーン (Pauline) との愛の物語は人種差別が生んだ悲劇である。脇筋としての、黒人レア (Lia) と、その恋人の白人バートランド (Bertrand) も差別に悩まされる。フェービアンはバートランドとの恋に苦しむレアを前にして次のようにポーリーンに言う。

He is a good and worthy young man; but his skin is white (to LIA) and yours is dark, as mine; therefore you have not the right to love him. Suffer, poor sister, suffer and despair, for yours is a malady for which there is no remedy. (Act 1, scene 2)³

フェービアンは皮膚の色の違いによる苦しみは「治療薬のない病気」と断じる。この台詞はフェービアン自身にも跳ね返ってくる重苦しい台詞でもある。同じく人種差別に苦しむポーリーンの助けにより、レアとバートランドの二人が結ばれることがこの劇の唯一の救いとなる。

例えば、ブラウンの戯曲『逃亡、あるいは自由への飛躍』 (*The Escape; or, A Leap for Freedom*, 1858) では、黒人奴隷グレン (Glen) とメリンダ (Melinda) は自由を保障する憲法上の権利を踏みにじる奴隷制度の矛盾に怒りを覚え、自由と解放を求め北部の自由州へ逃亡する。しかし、グレンが言うように自由州も安全ではなく、彼らは命からがら「地下鉄道」 (Underground Railroad)⁴ のニール (Neal) 夫妻らの助けにより、カナダへ逃亡をはかる。グレンとメリンダはナイアガラ川近くで、同じく黒人奴隷のケイトー (Cato) と遭遇し、逃亡奴隷法の及ぶ範囲から脱出を試みる。ケイトーは次のように自由の歌を歌う。

It happened in de valley of de ole Kentucky State:
Dey marched me out into de fiel', at every break of day,
And work me dar till late sunset, widout a cent of pay. (Act 5, scene 3)⁵

ケイトーの台詞「おらは毎朝夜明けに畑に連れ出されそこで夕暮れ時まで働かされただ」に奴隷の置かれている悲惨な状況がありありとうかがえる。

例えば、セジュールの『セビリアのユダヤ人』(*The Jew of Seville*, 1844) はユダヤ人ヤコブ・エリアシン (Jacob Eliacin) の悲劇を扱っている。エリアシンは名前をディエガリアスと変えマラーノとして生き延びねばならなかった。エリアシンは一人娘のイネス (Ines) を敵の息子ドン・ファン (Don Juan de Tello) と結婚させようとするが、ドン・ファンはイネスがユダヤ人の娘であると知ると結婚を拒否する。審問官もカスティリヤの国王 (Henri IV, king of Castile) の前で、次のように厳しくディエガリアスを批判する。

Wickedest of treacheries,
Hiding behind a name not yours, no more
Shall you conceal the one that once you bore,
Or claim—falsest of falsities!—to be
A Christian! (Act 3, scene 8)⁶

ディエガリアスはキリスト教徒に「並ぶものなき悪徳を行いし者め」とののしられる。彼はこの民族的な屈辱を晴らすため、ドン・ファンを国家転覆の罪で処刑台に送り復讐を果たすが、同時にドン・ファンを愛するイネスを『ロミオとジュリエット』(*Romeo and Juliet*, 1595) のジュリエットのように服毒自殺に追いやってしまう。

セジュールはヨーロッパにおいて、キリスト教徒とユダヤ教徒との対立が単なる宗教の問題ではないことを熟知している。1844年、『ベニスの商人』(*The Merchant of Venice*, 1596) の伝統に基づく『セビリアのユダヤ人』はパリで上演されるが、その真意はアメリカの奴隷問題および人種問題と

19世紀フランスの政治的動乱に共通性を感じ取ったからである。

また例えば、ホプキンズのミュージカル（あるいは道徳劇）『変わり者サム、あるいは地下鉄道』（*Peculiar Sam; or, The Underground Railroad*, 1879）は、ブラウンの『逃亡、あるいは自由への飛躍』と同様に「地下鉄道」の助けを借り、カナダに自由を求めた逃亡奴隷を扱っている。⁷ 逃亡に成功したサム（Sam）は次のように言う。

I tell
you chillern I feels so happy I doesn't kno' myself'. Jes
feel dis air, it smells like freedom; jes see dose trees,
dey look like freedom. (Act 3)⁸

アメリカ南部の奴隷農場から脱出したサムの喜びあふれる台詞「自由の匂いがするだぞ」に自由のありがたさがひしひしと感じられる。

黒人演劇ではないが、奴隷廃止論者であったストー夫人（Harriet Beecher Stowe, 1811-1896）の小説『アンクル・トム的小屋』（*Uncle Tom's Cabin*, 1852）⁹ も自由と人種問題に大きな影響力を及ぼしている。

本論文の目的は、ホプキンズの『変わり者サム、あるいは地下鉄道』を中心に、19世紀のアフリカ系アメリカ人の人種問題について検討することにある。

2

本作品は「三幕物の『奴隷の逃亡、あるいは地下鉄道』（*Slaves' Escape; or, the Underground Railroad*）の改訂版であり、ホプキンズは、おそらくブラウンの戯曲『逃亡、あるいは自由への飛躍』と区別するため、この版を『変わり者サム、あるいは地下鉄道』と名づけたのであろう」。¹⁰ また本作品は、ストー夫人の『アンクル・トム的小屋』とジョージ・エイケ

ン (George Aiken, 1830-1876) が脚色した六幕劇『アンクル・トムの小屋』(Uncle Tom's Cabin, 1852)¹¹ の影響を色濃く受けている。

本作品は主人公の名前がサム・ルーカス (Sam Lucas) であることからわかるように、ホプキンズが当時実在した、アフリカから連れてきた奴隷の子として生まれ、プロの俳優になった同名のサム・ルーカスのために書いたものであり、¹² 「この戯曲の上演は一家総出で行われ、プロ歌手のホプキンズの叔母や母親も舞台上で演じた」。¹³ 「ホプキンズの歌唱力と演技力は家族によるプロの劇場合唱団、ホプキンズ・カラード・トルバドゥールで活用され、その合唱団が彼女の最初の劇『変わり者サム、あるいは地下鉄道』を上演し歌った」¹⁴ のである。「『文学的伝記辞典』のホプキンズに関するジェーン・キャンベル (Jane Campbell) の記事によれば、ホプキンズは〈ボストンで格別人気のあるソプラノ歌手〉として言及されている」。¹⁵

本作品の冒頭でサムが (サミー [Sammy] とも呼ばれる。第一テノール) 歌っていると、いつのまにか周囲にいた奴隷仲間のシーザー (Caesar, バリトン)、ピート (Pete, テノール)、ポンプ (Pomp, バス) や黒人の奴隷監督ジム (Jim, 第二テノール) がいなくなってしまう。そのときサムは、愛する奴隷農場の看護師ヴァージニア (Virginia, 愛称はジニー [Jinny], ソプラノ) が彼女をつまわすジムに奪われてしまわれそうな不吉な予感を覚え、次のように言う。

Wonder whar all de folks is. (*thoughtfully*)

‘Pears like to me nuthin’s wrong; I feel it inter my
bones dat dars gwine to be a disjointin’ hyar soon, an’
when I gits dose ‘pressions dey’s neber wrong. (Act 1)

サムの予感の的中する。奴隷でありながら仲間を裏切るジムはいやがる

ヴァージニアと無理やり結婚する。ト書きに「深く考えて」とあるが、本作品は焼きコルクで顔を黒くし、白人だけが出演した従来の minstrel・ショーの手法とは大きく異なっている。白人が黒人になりすましたこれまでの滑稽一本槍の minstrel・ショーの登場人物であれば、黒人の実態を描くような演出はあり得なかった。白人による minstrel・ショーはバンジョーに合わせて歌う一種の大衆演芸のようなものであった。ベルント・オステンドルフ (Berndt Ostendorf) は「minstrel・ショーは、黒人好きと黒人嫌いがまったく矛盾しないという証拠である。minstrel・ショーは黒人好きのための黒人嫌いの舞台である」¹⁶と主張するが、サムは黒人からも白人からも嫌われたと思われる。なぜならば、minstrel・ショーは 19 世紀半ばから後半にかけて始まったとされるが、南部の現実を知らない白人が演じたものであり、黒人は幸せそうに描かれていた。しかし、サム・ルーカスのような才能ある俳優は、奴隷としてのアイデンティティと白人経営者が要求する、奴隷が満足しているような演出との大きなギャップに苦しみ疑問を抱いていたからである。この点で、本作品は当時の演劇の主流、すなわち黒人は「怠惰、狡猾、騒々しく、見かけは馬鹿に派手だが、もともとはハッピーな連中」、¹⁷ というような白人が抱く固定観念を乗り越えようとしたからである。

ヴァージニアは己の境遇に絶望し、嫌悪するジムと結婚するためマミー (Mammy, 第二ソプラノ) とサムに別れを言いにくる。

Yes, Mammy, and Sam, I have come to say
good-bye, it's hard to leave the place where I was born,
but it is better to do this, than to remain here, and
become what they wish me to be. To fulfill this so-
called marriage. (Act 1)

ヴァージニアが奴隷主に従うのは、逆らえばむち打ちなどの恐ろしい罰が待っているからだ。奴隷の悲惨さは、フレデリック・ダグラス (Frederick Douglass, 1818-1895) の『ダグラスの奴隷体験記』(Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, 1845) などに詳しい。

彼(主人)は奴隷をムチ打つことに喜びを感じているようであった……。叔母が大きな悲鳴をあげればあげるほど、ますます彼は激しくムチを打ちおろし、血がもっともよく吹き出ている所を一番長くムチ打った。彼は悲鳴をあげさせるためにムチ打ち、黙らせるためにムチ打った。¹⁸

このように、奴隷は奴隷主に屈服しその悲惨な境遇に耐えなければならなかった。

ジークムント・フロイト (Sigmund Freud, 1856-1939) は、その著『精神分析入門』(Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, 1917) の第18章「外傷への固着無意識」の中で、「外傷性神経症はその根底に、外傷を引き起こした災害の瞬間への固着があることを明瞭に示している」¹⁹と主張する。ヴァージニアが愛するマミーやサムがいる故郷を去り、忌み嫌うジムと結婚するのは、奴隷主の暴力やレイプに対するトラウマ(心的外傷)があるからである。

コリー・ピーターソン (Corrie Peterson) は「エイケンの劇『アンクル・トムの小屋』とホプキンズの劇『変わり者サム、あるいは地下鉄道』は、南北戦争の前後のアメリカにおける<人種>への理解を擁護してもらうために、あるいはくつがえしてもらうために五つの規定された黒人への固定観念とその劇的な描写にたよっている。<まじない師> (Shaman)、<いたずら者> (Scamp)、<魅惑的な美女> (Siren)、<がみがみ女> (Shrew)、<無頼漢> (Scoundrel) という五つの黒人に対する固定観念は、

ストー夫人のアンクル・トム (Uncle Tom)、トプシー (Topsy)、イライザ (Eliza)、クロエ (Chloe)、ジョージ・ハリス (George Harris) という正確描写においてよく物語れた」²⁰と主張する。本作品において、「ヴァージニアは五つの固定観念のうちの〈魅惑的な美女〉を体現している。彼女は誘惑的でありまたセクシャルな白黒混血 (mulatto) の女性だからだ。彼女はストー夫人のエライザ (Eliza) やキャシー (Cassie) やエメリン (Emmeline) のように、おそらく奴隷所有者の性的犠牲者であった」。²¹

サムの子ジュノー (Juno, アルト) は、奴隷主が勝手に決めたヴァージニアとジムの結婚について次のように言う。

Yes, Mammy, orrlies thing they done in de worl' was, Marse he say, Jim you want to marry Jinny? Jim he say yes, course Jim say yes. Marse he say, Jinny you want to marry Jim? Jinny her say no, like to kno' what Jinny want to igernunt ole Jim. Marse say, You man an' wife, an Lor' hab mussy on you soul. Dat no kin' ob weddin'. (Act 1)

「ジュノーの回想は死と強制結婚との相関関係を証明している。死と強制結婚、ひいてはその避けられない結果としてのレイプとの関係は、ジュノーが雑婚に関して例証している多くの方法の最初のものであり、雑婚を白人の奴隷所有者による女性の黒人奴隷への性的な犠牲の結果として描いている」。²²ジュノーは女性を守ろうとして、ヴァージニアとジムの結婚に意義を唱えるのである。本作品には聖書からとった名前がある。例えば、サムはヘブライの予言者サミュエル (Samuel) から、ジムは十二使徒の一人ジェームズ (James) からである。一方、ジュノーはローマ最高の女神であり、ギリシアのヘーラ (Hera) にあたる。ローマ神話では、ジュノー

は結婚の女神として、また上記の台詞からも明らかなように、女性の擁護者としての役割も果たしている。

2幕1場、サムは奴隷のヴァージニア、マミー、ジュノー、ピート、ポンプと農場から逃亡し、「地下鉄道」の駅長シーザーのいる古い奴隷小屋に集結する。

3幕、サムはジニーとジュノーとマミーを連れてカナダへ自由を求めて逃亡をはかる。これは当時多く出版された奴隷体験記の内容に似ているが、 minstrel・ショーには使われることはなかったので、斬新な展開だったはずだ。当時の観衆の多くは奴隷のロマンチックな生活しか知らなかったもので、サムが奴隷農場から脱出に成功し、次の台詞を言うとき白人の観衆は大いに驚いたと思われる。なぜならば、多くの白人の観客は、黒人は幸福そうに暮らしていると思っていたからである。

(points across river) an' look

ober yonder chillern, look dar good, dat ar am ol' freedom himsel'. (Act 3)

このように、黒人への理解のなさや偏見は、独立宣言の起草者であり、奴隷所有者でもあったアメリカ第3代大統領トマス・ジェファークソン (Thomas Jefferson, 1743-1826) の『ヴァージニア覚書』 (*Notes on the State of Virginia*, 1781) にも明らかである。

記憶、推理、想像などの能力で彼ら (黒人) を比較してみると、記憶力の点では白人と同じであると思われるが、ユークリッドの研究を追ったり、理解したりすることのできるものはほとんどいないだろうから、白人に比べてかなり劣っており、想像力は鈍く、下品で、異常であると思われる……。黒人の場合には、平凡な物語の水

準をこえるような思想を口にした例を、私はまだ一度もみつけることができなかつたし、絵画や彫刻ではほんの初歩的なものさえも見つたことはない。²³

サム、ジニー、ジュノー、マミーが自由を求めてカナダに逃亡するのは「逃亡奴隸法」(Fugitive slave laws, 1793, 1850)²⁴のために身が安全でないからである。マサチューセッツなど北東部の大半の州は自由州であったが、真の自由の地でないことはブラウンの『逃亡、あるいは自由への飛躍』でも明らかである。

サムは他の奴隸たちと逃亡する前に、逃亡奴隸の探索に使われる犬を事前に毒殺し次のように言う。

I jes helped mysel' to a
pocket full. An' wif some ob it I bought de stuff wha'
fixed dem dogs; 'deed I did, kase dis chile am no fool" (Act 3)

サムは「ポケット一杯の金は自由に使っていいはずだ」というが、サムがこのように「主人の部屋から金を盗むという用意周到さを示すとき、本作品は当時の奴隸体験記も、 minstrel・ショーも、いかなる奴隸制反対運動家の演説も乗り超えることになる。このことは、ホプキンスが単に深刻な内容を観客に突きつけるだけでは、観客を引きつけられないことを知っており、常套手段のなかに異質な展開を盛り込んだことを意味している」。²⁵

逃亡奴隸のサムの母親マミーは「地下鉄道」の助けにより、カナダに逃げ逃亡奴隸のシーザーと結婚し、幸福な生活を過ごしながら次のように言う。

(*at close*)...

...De ol' plantation, an' Mistis an' ol' Marser, an'
de dear little chillern; thar I kin seem to see de
fiel's ob cotton, an' I kin seem to smell de orange blos-
soms dat growed on de trees down de carriage drive.
(*wipes her eyes*) Ise been totable 'tented hyar, but I
boun' to trabble back 'gin 'fo' I die. (Act 4)

奴隷を死の淵に追いやった奴隷主に郷愁の念を抱くマミーの台詞「あの農場、奥様、大旦那様、白百合みたいに真っ白な子供たち……死ぬ前にもう一度戻りたいだよ」は、一体どのように精神分析されればいいのかであろうか。この台詞は、奴隷制を郷愁深いまなざしで見ていた大衆の好みに迎合しているとも言えるが、また、自由についての一筋縄では行かない複雑な問題を同時に提起しているとも言える。マミーはステイブン・フォスター (Stephen C. Foster, 1826-1864) の「はるかなるスワニー川」(“Suwanee River”)などを聞き感極まるが、作曲家のほとんどが悲惨な奴隷の実態を知らない白人であったことは皮肉である。シーザーはマミーの台詞に続き次のように言う。

(*wiping his eyes*) An' ol' 'ooman, ef de ol'
man dies firs', bury me at ol' Marser's feet, under de
'Nolin tree. (Act 4)

シーザーの台詞もマミーの台詞と同様、リアリズム演劇を髣髴とさせる。なぜならば、自由と解放を勝ち得たはずの逃亡奴隷が彼らの自由を奪った奴隷主に「涙をぬぐいながら」「大旦那様の墓の横に埋めてほしいだ」と言うからである。

本作品に強い影響力を与えたエイケン版の『アンクル・トムの小屋』はストー夫人の原作に忠実であり、メロドラマの域を脱していない。ジェームズ・ボールドウィン（James Baldwin, 1924-1987）は、「抑圧されている者と抑圧する者が同じ社会の中でいっしょに拘束され、同じ価値観を受け入れ、同じ信仰を共有し、ともに同じ現実に依存しあっている」²⁶と『アンクル・トムの小屋』を鋭く批判する。「ボールドウィンは『黒人は悪、白人は善』だという虚偽を広めた張本人としてこの小説（『アンクル・トムの小屋』）を否定し、そのセンチメンタリズムを批判」²⁷するのである。それゆえに、本作品は黒人の現実を世に知らしめた点で画期的であると言えよう。

マミーやシーザーの台詞からも明らかなように、ピーターソンは「ホプキンスは、機敏にうわべは黒人への偏見に満ちた作品を書くことによって、白人の迫害を避けた。ホプキンスはストー夫人の規定された五つの固定観念を利用して、南北戦争後の人種差別国家に対して、目立たない批判を形成することができた」²⁸と主張する。

さて、逃亡に成功した後のサムと、ジニー（Jinny, ヴァージニアの愛称）の英語は教養のある標準英語になっている。この点はブラウンの『逃亡、あるいは自由への飛躍』でグレンとメリンダの英語だけが標準英語になっていることや、『アンクル・トムの小屋』のジョージ（George）を想起させる。本作品のサムは逃亡後に言語的成長を遂げるが、これは南北戦争から南部再建期の黒人が、自由と平等を徐々に獲得し成功する姿の表象として描かれているからである。

また、奴隷監督だったジムが改心し、かつての奴隷仲間に出会うためにカナダまで来て、“Mr. James Peters, Esq., D.D., attorney / at law, at the Massachusetts bar, and declined over- / seer of the Magnolia plantation.”（Act 4）という立派な名刺をサムに差し出すが、「この劇的な変化は白人の観客にとって脅威に映ったはずである。さらに、サムは国会議員、ヴァージニア

は歌手、ジュノーは学校教師、という劇的な変化は南部再建時代の現実であった。この点は、これまでの黒人による戯曲『黒人の医師』、『セビリアのユダヤ人』、『逃亡、あるいは自由への飛躍』と大きく異なっている。²⁹ 本作品のもう一つの版 (Eric Gardner, ed., *Minority Voices*)³⁰ によれば、「ジムもサムも、1幕と4幕では、単に奴隷から解放されて自由になっただけではなく、言語、社会的地位、服装が劇的に違っているのである」。³¹

ホプキンスはストー夫人のアンクル・トムやブラウンのグレンを越えた、当時としてはまだ「変わり者」とも言えるサム・ルーカスを創造しなかったであろう。元奴隷監督のジムは奴隷農場から脱出し自由になった後、弁護士という高い地位を得たかもしれないが、ジムの台詞“JIM: ... an' hyar I is, / one ob de pillows ob de Massatoosetts bar” (Act 4) にあるように、もとの黒人訛りのままでサムやマミーやヴァージニアやジュノーやピートと再会する。しかし、その台詞から明らかなように、ジムは言語的成長を成し遂げず、南部方言はまだそのままである。サムだけが、白人と同様に成長し、時代の先端を行く人物であることを言語的にも証明しているのである。

『『変わり者サム、あるいは地下鉄道』において、タイトルと同名の中心人物である反逆者の奴隷制度からの逃亡は、異議と抵抗の表現形式として、「変わり者」という修辞を表現している」。³² サムが次の最後の台詞を言い、このミュージカルの幕は下りる。

Ladies and gentlemen, I hope you will excuse
me for laying aside the dignity of an elected M.C., and
allow me to appear before you once more as peculiar
Sam of the old underground railroad. (Act 4)

サムは、逃亡奴隷が「国会議員」になるのは変わり者と映るかもしれない

が、いつかはこれが当たり前の姿となり、やがてはアフリカ系アメリカ人の黒人運動指導者、キング牧師 (Martin Luther King, Jr.)³³ などによる公民権運動につながる一政治家として「再びあなたがたの御前に」登場することになるだろうと予言する。サムが「変わり者」だというこの性格描写は、サムが時代を超え、すでに白人と対等に近づいたということをホプキンスがよく承知している証とも言える。

3

以上みてきたように、本作品にはセジュールの『セビリアのユダヤ人』にみられるような宗教間の対立はないが、オールドリッジの『黒人の医師』やブラウンの『逃亡、あるいは自由への飛躍』と同じく民族間の対立、差別、社会的分断が描かれている。また、本作品と『逃亡、あるいは自由への飛躍』は、人種差別に苦しむ黒人がアメリカ南部の奴隷農場から、反奴隷制運動の「地下鉄道」の力を借り、自由と解放を求めてカナダへ命がけで脱出するまでの過程をドラマチックに描いている。南北戦争 (1861-1865) 後のカナダでは、彼ら逃亡奴隷は幸せに過ごしている。「変わり者サム」はシンシナティの国会議員になりヴァージニアと結婚し、母親のマミーは「地下鉄道」の駅長シーザーと結婚し、サムの妹ジュノーはヴァージニアと一緒にワシントンで黒人の合唱団を指揮し、奴隷仲間を裏切り奴隷監督になったジムは、改心しマサチューセッツの弁護士になり、元奴隷仲間の救しを得るためにカナダにやってくる。「地下鉄道」の駅長の名前がシーザーなのは、同じく自由と解放をテーマにした『ジュリアス・シーザー』(Julius Caesar, 1600) の影響を受けているのかもしれない。しかし、ジムは奴隷主にだまされ同じ奴隷仲間を裏切り、ブルータスとキャシアスのような陰悪な状況に陥るが、挫折することなく己を省み、最後はサムと仲直りし、かつての奴隷仲間も皆ジムを許してくれるのである。

「ハリエット・ピーチャー・ストーリーはアメリカ黒人の五つの固定観念を作ったと信じられている。ジョージ・エイケンには、その後でストーリーの紋切り型の型紙をうまく処理し、奴隷廃止論者の著作物を人種差別主義者の固定化された不巧の著作物に変形した。ホプキンズは、それゆえに用心深くエイケンの破壊的な原型を取り入れ、黒人の五つの固定観念の意味をくつがえした」³⁴のである。

このように、ホプキンズは初期アメリカ黒人文学に共通するアメリカのゆがんだ民主主義的理念、キリスト教、「白人至上主義」、³⁵人種・民族問題など、19世紀の白人文化を痛烈に批判し、黒人を奴隷として扱うことの非道や不合理を訴えたのである。

Notes

- 1 19世紀といえば、ロングフェロー（Henry Wadsworth Longfellow, 1807-1882）、メルヴィル（Herman Melville, 1819-1891）、ポー（Edgar Allan Poe, 1809-1849）、クーパー（James Fenimore Cooper, 1789-1851）、エマソン（Ralph Waldo Emerson, 1803-1882）、ソーロ（Henry David Thoreau, 1817-1862）、ホイットマン（Walt Whitman, 1819-1892）、ホーソン（Nathaniel Hawthorne, 1804-1864）、ディッキンソン（Emily Dickinson, 1830-1886）といった偉大な文学者が活躍したアメリカン・ルネッサンスの時代である。今回言及するオールドリッジ、ブラウン、セジュール、ホプキンズ、ダンバーらの作品が、文学史にその名を刻まれるようになったのは比較的最近のことである。
- 2 アメリカの奴隷解放宣言は1863年である。
- 3 Ira Frederick Aldridge, *The Black Doctor. Black Theatre, U.S.A.: Plays By African Americans: The Early Period, 1847-1938*, ed. James V. Hatch and Ted Shine (New York: The Free Press, 1996).
- 4 奴隷制廃止以前の逃亡奴隷の支援組織、南部の奴隷が北部やカナダなどに逃げるのを助けた。
- 5 William Wells Brown, *The Escape; Or, A Leap for Freedom* (Knoxville: U of Tennessee P, 2001).

- 6 Victor Séjour, *The Jew of Seville*, trans. Norman R. Shapiro (Urbana: University of Illinois Press, 2002).
- 7 ホプキンズは 15 歳の時、エッセイ・コンテストで一位になった。そのコンテストのスポンサーはブラウンであった。Carole Autori, *A Novel Approach: Pauline Hopkins and the Emerging New Woman of Color* (<http://www.urop.uci.edu/journal/journal04/01/autori.pdf>), p. 3 参照。
- 8 引用は Pauline Elizabeth Hopkins, “Peculiar Sam, Or the Underground Railroad (1879)” in *The Roots of African American Drama: An Anthology of Early Plays, 1858-1938*, ed. Leo Hamalian and James V. Hatch (Detroit: Wayne State UP, 1991) による。翻訳は、木内徹・福島昇共訳「ポーリーン・エリザベス・ホプキンズ著『変わり者サム、あるいは地下鉄道』」(『日本大学生産工学部研究報告 B(文系)』第 45 巻, 2012 年) を使用。
- 9 Harriet Beecher Stowe, “Uncle Tom’s cabin, or Life among the lowly,” ed. Electronic Text Center, University of Virginia Library (<http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/StoCabi.html>).
- 10 Jessica Metzler, “Genuine Spectacle: Sliding Positionality in the Works of Pauline E. Hopkins, Zora Neale Hurston, Langston Hughes, and Spike Lee,” *DigiNole Commons* (<http://diginole.lib.fsu.edu/etd>), p. 7.
- 11 George Aiken, “Uncle Tom’s Cabin (dramatic version),” ed. Electronic Text Center, University of Virginia Library (<http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/AikUncl.html>).
- 12 1878 年、サム・ルーカスは黒人として初めてアンクル・トムを演じた。
- 13 Hanna Wallinger, *Pauline E. Hopkins: A Literary Biography* (Athens: U of Georgia P, 2005), P. 32.
- 14 Autori, p. 3.
- 15 Sarah J. Blackstone, “Women writing melodrama,” in *The Cambridge Companion to American Women Playwrights*, ed. Brenda Murphy (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), p. 27.
- 16 Berndt Ostendorf, “Minstrelsy: Imitation, Parody and Travesty in Black-white Interaction Rituals 1830-1920,” in *Black Literature in White America* (New Jersey: Barnes & Noble, 1982), p. 81.
- 17 有泉学宙『アフリカ系アメリカ人演劇の展開』(東京、鼎書房、2004) 11 頁。
- 18 高階悟「アメリカの歴史と黒人の闘い フレデリック・ダグラスの『奴隷体験

記』『文学的アメリカの闘い 多文化主義のポリティクス』（東京、松柏社、2000Frederick）76 頁参照。

奴隷の残酷な境遇については、クエンティン・タランティーノ（Quentin Tarantino）監督による西部劇映画『ジャンゴ 繋がれざる者』（*Django Unchained*, 2012）を参照。

- 19 ジークムント・フロイト『精神分析入門（上）』高橋義孝・下坂幸三訳（東京、新潮社、1977）353—369 頁参照。
- 20 Corrie Peterson, “Perpetuation and Subversion in Hopkins, Stowe, and Aiken: The Five Black Stereotypes. 9 January 201” (http://www.corriepeterson.com/uploads/6/9/6/5/6965790/undergraduate_literature_thesis.pdf).
- 21 Peterson, <http://www.corriepeterson.com/uploads/6/9/6/5/6965790/undergraduate_literature_thesis.pdf>. ピーターソンによれば、5つの黒人への固定観念において、サムは<無頼漢>を、ジュノーは<いたずら者>を、マミーは<がみがみ女>を、シーザーはおそらく<まじない師>を体現している。
- 22 Metzler, p. 10.
- 23 トマス・ジェファソン『ヴァージニア覚書』中屋健一訳（東京、岩波書店、1972）252-253 頁参照。
- 24 1793 年と 1850 年に議会で成立した複数の法律。他の州へあるいは公有の領土へ逃亡した奴隷の返還を規定するもの。『アンクル・トムの小屋』は同法への抗議の作品であり、南北戦争の1つの引き金となった。
- 25 木内徹・福島昇「異端の寵児——ポーリーン・エリザベス・ホプキンズの戯曲『変わり者サム、あるいは地下鉄道』について」（『日本大学生産工学部研究報告 B（文系）』第 45 巻、2012 年）24 頁参照。
- 26 ジェームズ・ポールドウィン『アメリカの息子のノート』佐藤秀樹訳（東京、せりか書房、1969）17-29 頁参照。
- 27 有泉、21 頁。
- 28 Peterson, <http://www.corriepeterson.com/uploads/6/9/6/5/6965790/undergraduate_literature_thesis.pdf>.
- 29 木内・福島、25 頁参照。
- 30 Pauline Elizabeth Hopkins, “Peculiar Sam; or, The Underground Railroad (1879)” in *Major Voices: The Drama of Slavery*, ed. Eric Gardner (New York: The Toby Press, 2005), p. 597.
- 31 木内・福島、25 頁参照。

- 32 Salamishah Tillet, *Sites of Slavery Citizenship and Racial Democracy in the Post-Civil Rights Imagination* (Durham & London: Duke University Press, 2012), p. 17.
- 33 米国のバプテスト派の牧師、黒人運動指導者、公民権運動を指導、ノーベル平和賞（1964）、1968年、暗殺。
- 34 Peterson, <http://www.corriepeterson.com/uploads/6/9/6/5/6965790/undergraduate_literature_thesis.pdf>.
- 35 「白人至上主義」といえば、クー・クラックス・クラン（KKK）、アメリカン・ナチス党、ナショナルアライアンス（国民同盟）、ホワイト・アリア・レジスタンス、ミリシア（民兵団）などが想起される。

* 本稿は、第122回日本英語文化学会例会（2012年6月9日）における口頭発表の原稿に、加筆・修正を施したものであり、JSPS 科研費 21520284 の助成を受けたものである。

King Lear という「欲望」の位置

板倉 亨

序論

William Shakespeare の *King Lear* は彼のいわゆる四大悲劇の中でも今では Hamlet と並び称される作品であり、これまでも様々な観点から論じられてきた。彼がこの作品を創作するに当たって使用したであろう底本や影響を受けたであろう同時代の書物との関連についてはもちろんの事、主に 19 世紀には *King Lear* の「狂気」に焦点をあてた「性格批評」の、そして 20 世紀には一切救いのないように思える結末に重きを置いた「ポストモダン批評」の対象となってきたように思われる。

あまりにも壮大な作品であるために、この作品はこの他にも無数の多様な解釈を生み出し続けている。例えば、親子の間での裏切りと和解のドラマや、Cordelia が体現している「正義」や「純粋さ」などの問題はこの劇を解釈する際の中心的なテーマでもあった。

本論では、これらすべての解釈に言及することはできないし、また、これらのうちのどれかに詳細に立ち入って論じることでこれまでの無数の解釈に新たにひとつ解釈を付け加えようとする意図も持っていない。そのかわりに、別の視点からこの作品を概観することによって、こうした無数の解釈を生み出す根拠すなわち作品自体の「構造」を捉えなおして、そこに新たな作品の意味を見出すことができるかどうかを探りたいと思う。

ここでいう「別の視点」とは、すなわち作品という「書かれた言葉の連鎖」とその読者・観客との間で起こる現象を考察するための「読者反応論」と、その現象がどのような心理作用によって生じうるかをより一般的に構造化するための Freud - Lacan の「精神分析理論」による視点である。

中でも特に、Jacques Lacan の精神分析理論における「欲望」の概念を中心に、この作品の中で Lacan の言う「欲望」がどのような位相であらわれて（あるいはあらわれる可能性があつて）、そして、その位相がどのようにまた別の *King Lear* という作品の意義を示しうるのかを論じたい。

またその「欲望」に関しても、これまでの多くの解釈が前提としているように、*King Lear* や他の登場人物を実在の人物のように扱って、彼らが抱く「欲望」を分析するのではなく、*King Lear* をはじめとする登場人物たちをこの作品全体の物語の中での、文字通り一つの表象＝記号としてとらえなおして、そこにおける「欲望」の作用を考察する。本論のタイトルにもあるように、本論の目的は一人の人物としての *King Lear* の「欲望」を分析するものではなく、一つの表象＝記号としての *King Lear* という「欲望」の位置・あり方とその変遷をたどることにある。

以下、この視点と目的に沿って、*King Lear* という「欲望」を中心に、主にこの作品中の3つ場面にしばって、物語を概観しながら論じていきたい。

1. 無意識の劇としての *King Lear*

まず取り上げたいのはこの劇の冒頭である。この劇は、以下に挙げた Kent と Gloucester の会話から始まる。¹

KENT I thought the King had more affected the Duke of Albany than Cornwall.

GLOUCESTER It did always seem so to us: but now, in the division of the kingdom, It appears not which of the dukes the values most, for qualities are so weighed that curiosity in neither can make choice of either's moiety. (1.1.1-6)

(以下、下線はすべて筆者による)

この下線部にあるように、この劇最初の場面で示されるのは「誰もがそう思っていたように」「もっともお気に入りの一人の後継者に」王権を譲らないという、一般的な王権譲渡とは違う、不自然な Lear の王権譲渡のあり方である。

また、これに続く以下の引用で、この譲渡すなわち「これまで胸の奥に秘めてきた計画」に関して、Lear 自身は次のように語る。

LEAR Meantime we shall express our darker purpose.

Give me the map there. Know that we have divided

In three our kingdom; and 'tis our fast intent

To shake all cares and business from our age,

Conferring them on younger strengths, while we

Unburdened crawl toward death. (1.1.35-40)

ここで彼は、自分の「王国を3つに分け」、自分の3人の娘たちにそれぞれ委ね、「わずらわしい国務はすべてこの老体から振り落とし」、「身軽になって死への道を張っていくつもりだ」と宣言している。また、この直後の場面では、彼は、次のように続ける。

LEAR Tell me, my daughters—

Since now we will divert us both of rule,

Interest of territory, care of state—

Which of you shall we say doth love us most,

That we our largest bounty may extend

Where nature doth with merit challenge. (1.1.48-53)

Lear は、「最も私を愛するものに」「もっとも大きな分け前を与える」と

いう、これも唐突で不自然に思われる分割による王権譲渡の方法を提示する。

つまり、この劇は、なぜ Lear が自らの権力を譲渡しようとしたのか、具体的な根拠となる出来事が示されることなく、やや唐突な印象とともに、すでに決定された不自然な譲渡によって物語が始まるのである。また、ここでは、上の引用にあるように、Lear はなぜ「誰もがそう思っていた」とおり「Cornwall よりふさわしい Albany を選んで」普通そうであるように、一人に権力を譲らずに、その「王国を3等分」してそれぞれに譲渡しようと考えたのか。そして、それをなぜ「より多くの愛情を示した者に」「より大きな贈り物」として与えようとするのか。こうした宣言の具体的な根拠は劇中では一切説明されない。

この劇のあり方は、劇の構造上の欠陥として、またこの後の悲劇の原因になる Lear の愚かさや性格上の欠点としてもしばしば語られるところであるが、作品の意味を作者の意図や登場人物の性格に見出すのではなく、作品と読者との関係性とそこにおける現象のうちに捉えようとする、読者反応論的な立場から見ると、このように作中に書かれず、ゆえに明確な根拠なしに動き出す物語の構造は、私たちの意識が、意識することが出来ない心の動き（リビドー）すなわち無意識の「欲望」によって知らないうちに突き動かされているという、私たちの心の構造とパラレルな関係にある。

すなわち、この物語の初め、つまりこの作品全体の根源には、まず描かれない対象—「Lear は真に何を望むのか」という Lear 自身が意識していない「無意識」の欲望があるのである。言い換えると、この劇はその初めから「無意識の劇」であると捉えなおすことが出来るように思える。

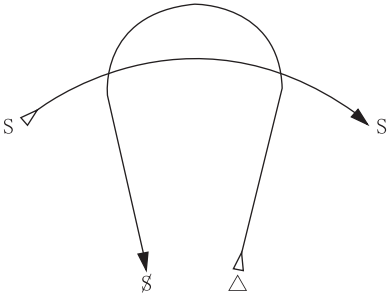
また、この劇の初めに示されるもうひとつ重要な点は、以下にまとめた二つの親子の関係である。

＜父と子の関係＞

Gloucester ⇒ Edgar — Edmund

Lear ⇒ Albany, Goneril — Cornwall, Regan — Cordelia

二組とも母親が登場しない父と子のみの関係であること、そして劇中で複雑に交差しあう相互の関係性もまた示唆的であるが、ここで注目したいのは、「老いて古くなってしまった体制」から、「若くて新しい体制」への権力の移行における関係性である。この関係性は、Lacan の精神分析の観点から見ると、以下の図にあるように、主体と欲望との関係性のうちに捉えなおすことが出来るように思う。この図で Lacan は、彼の考える言語と主体のあり方を説明している。²



ひとつの Sign (記号)、S は、それ自身の意味を完全にいわば「超越的に」表わすことが出来ないために、別の記号 S' に置き換えられることによって、初めてその意味をあらわにする。つまり、Lacan が「メタ言語は存在しない」と述べているように、記号 S はそれ自身を自分で説明することが出来ないために別の記号 S' を求めて運動を始めるのである。しかし、その別の記号 S' もまた自身を表わすことができないために、さらに別の記号を追い求めることになる。この「記号表現の連鎖」によって、ひとつの言語体系が構造化されていると、Lacan は見るのである。

そして、これもまたひとつの記号である「主体」もまたこの弁証法的な関係性を逃れることが出来ない。自らを「超越的に」表わすことができない、つまり根源的に欠陥を抱えている Subject「主体」S は、その欠陥を補うためにまた別の「主体」S' に向けて動き始める。しかしその「主体」S' も同じように根源的に欠陥を抱えているためにまた別の「主体」を追い求めて動き続けるのである。

この観点から、この劇の「父と子の関係」を次のように捉えなおすことができる。旧体制を象徴する Glouster という「主体 S」から、上の図の矢印に示されるように、その息子たち「主体 S'」へと権力が移行する。またそれと同じ形で、ブリテン王国という体制を統治してきた「主体 S」である Lear から、若い娘たちという新しい「主体 S'」へと権力は移行していく。そして今度は娘たちが体制を統治する「主体」となるのである。しかし、それもまた根源的に欠如を抱えている。

Lacan にとって、「欲望」とは、「理性と欲求」という二項対立のうちに考えられるような、確固とした統一的主体に相対するものではなく、この図で示されているように、 $S \rightarrow S'$ という際限のない連鎖という「主体本来のあり方」の根源にあって、それを支えるものである。

つまり、この物語は「無意識の劇」であるとともに、古い主体 S から新しい主体 S' への移行というある人間の「主体」の変容過程を換喩している、「欲望」をめぐる一つの無意識的寓話として捕え直すことも可能であるように思われる。

新しい「主体 S'」にその統治権を譲り渡した、古い「主体 S」としての Lear は、もはやそれを統治する「主体 S」としてではなく、一つのただの表象=記号として、よりどころなく物語の中をさまよい始めることになる。

2. 「象徴界、想像界、現実界」

これまで挙げてきた王権譲渡場面に加えて、もうひとつ決定的に重要なのが、以下の引用中の下線部の、この作品の中でも有名な台詞である。

LEAR what can you say to draw
 A third more opulent than your sisters? Speak.
 CORDELIA Nothing, my lord.
 LEAR Nothing?
 CORDELIA Nothing.
 LEAR How, nothing will come of nothing. Speak again.
 (1.1.85-90)

これは文字通り「何もなければ何も出てこない」という意味で、つまり、何も言わないのであれば何も得ることが出来ないと物語に沿って読むことが出来るが、先にあげた Lacan の図を踏まえるとひとつの主体と欲望の公式として読み直すことが出来る。それは、nothing = 本質的に欠如を抱えた空無な記号としての「主体 S」は、それもまた本質的に空無な記号である nothing= 新しい「主体 S'」を生み出し続けるしかないという、「欲望」によって新しい空無な「主体 S」を追い求め続ける人間存在の運命を示す公式である。

また、「象徴界」「想像界」「現実界」³という Lacan による人間の心の3つの位相から見ると、ここで Cordelia の言う“nothihng”という台詞は、Lear を頂点として秩序づけられた旧体制 = 「象徴界」に切れ目を入れて断絶させ、Lear という「主体」の「象徴界」の崩壊を決定的にしている。Lear はこの権威としての秩序を守ろうと、“Mend your speech a little, / Lest you may mar your fortune.” (1.1.93-4) と、Cordelia に向かって「言葉を繕

う」ように求めるが、彼女は「沈黙」を通す。この論理的に「繕われた」象徴界の秩序に対する切れ目は、上の図で見ると、S から S' へのスムーズな移行を阻害するものである。いわば、この Cordelia によって S から S' へつながるベクトルに切れ目が入られるのである。そしてこの結果、彼女はフランスという国外すなわち象徴界の外へと追放されることになる。

そして、この父と子の関係と平行にある Gloucester 父子の関係でも Edmund によって、全く違う方法だが、同じように象徴界に切れ目が入られる。彼は次のように述べている。

EDMUND Thou, Nature, art my goddess; to thy law
My services are bounded. Wherefore should I
Stand in the plague of custom, and permit
The curiosity of nations to deprive me? (1.2.1-4)

私生児である Edmund は、下線部に見られるように、「疫病のようなしきたり」に縛られるのを拒否して、嫡子である Edgar が受け取るはずの財産を、策略で父を死に追い込むことによって、自分のものにしようと企んでいる。

この台詞にあるとおり、Lear の父子関係に見られたのと同様に、Gloucester という「主体 S」からその嫡子 Edgar 「主体 S'」へという「疫病のようなしきたり」すなわち自然な象徴界的移行のベクトルにも切れ目が入られるのである。

象徴界に入れられたこれらの切れ目は、その崩壊を決定的にする。そして、その切れ目、象徴界の崩壊の後に姿を現すのが、自他・反対物が何の区別なく結びつき、制御されない「欲望」が渦巻く「想像界」的な世界である。

象徴界を統治する「主体」の立場を譲渡し、またそれに切れ目をいれら

れて決定的に崩壊させられた象徴界において、斜線を入れられた「主体 S」すなわち空虚な記号となった Lear は、追い出されるようにして、「想像界」へと入って（「退行」）していく。道化はその彼に付き添いながら次のように語る。

FOOL Thou wast a pretty fellow when thou hadst no need
to care for her frowning. Now thou art an 0 without a
figure; I am better than thou art now. I am a fool, thou
art nothing. (1.4.182-5)

また、Lear と道化は続けて以下のような会話をする。

LEAR Does any here know me? Why, this is not Lear.
Does Lear walk thus, speak thus? Where are his eyes?
Either his notion weakens, or his discernings are
lethargied – Ha! sleeping or waking? Sure ‘tis not
so. Who is it that can tell me who I am?
FOOL Lear’s shadow. (1.4.217-22)

これらの引用の下線部にも見られるように、もはや「影」のように形がなく「ゼロにすぎない」空虚な表象・記号としての Lear は、もはや自分が何者かすら分からないまま、道化とともに「想像界」という嵐の吹き荒れる「自然」の荒野へ行くことになる。

LEAR Blow winds and crack your cheeks! Rage, blow!
You cataracts and hurricanoes, spout
Till you have drenched our steeples, drowned the cocks!

分を中心とした一つの「統一性」いわば新しい「象徴界」への本能的な執着でもあるように思われる。

だが、そうした本能的な「欲望」が渦巻いている無秩序の中で、空無な記号となった Lear の「欲望」は、意味と無意味が不可分に交じり合う道化の言説に導かれるようにして、これら登場人物たちの「欲望」とは違う方向へと向かっていく。これは、以下の引用での Lear の台詞にも現れている。

LEAR Poor naked wretches, wheresoe'er you are,

That bide the pelting of this pitiless storm,

How shall your houseless heads and unfed sides,

Your looped and windowed raggedness, defend you

From seasons such as these? O, I have ta'en

Too little care of this. Take physic, pomp,

Expose thyself to what wretches feel,

That thou mayst shake the superflux to them

And show the heavens more just.

(3.4. 28-35)

彼は、下線部にある通り、自らがこれまで見過ごしてきた「モノ」に、目を向けるようになり、「悲惨な者たちが感じていることを、生身をさらして感じ取れ」と自らに言い聞かせる。また、続けて次のように言う。

LEAR Why, thou wert better in a grave than to answer

with thy uncovered body this extremity of the skies.

Is man no more than this? Consider him well. Thou

ow'st the worm no silk, the beast no hide, the sheep

no wool, the cat no perfume. Ha? Here's three on's
 us are sophisticated; thou art the thing itself.
 Unaccommodated man is no more but such a poor,
 bare, forked animal as thou art. Off, off, you lendings:
 come, unbutton here. (3.4.99-107)

ここにおいて、あらゆる欲望は相対的であるが故に無価値なものとなつて、Learの「欲望」は「余計な衣装を剥ぎ取られて」「主体の影」という借り物も脱ぎ捨てて、「欲望」そのもの、すなわち、人間存在の根源的な「欲望」へと近づいていく。そして、その根源的「欲望」の位置とは、上の引用の下線部にあるように、まさに「モノそのもの」世界、すなわち先に挙げた「現実界」に接するような、ひとつの極限的な地点である。

このようにして、「想像界」の奥へとさまよひ歩いていくLearの「欲望」は、危険なほど「現実界」に接近しながら、劇の最終場面にたどり着くのである。

3. Lear という「欲望」の到達点

劇の最終場面では、それぞれ「欲望」を抱き、「想像界」の中で渦巻いていたLegan、Goneril、Edmundなどの登場人物たちは、その混沌に巻き込まれるようにして、みんな死んでしまう。そして、この悲劇的な結末の中で、私たちにとっても最後の希望である「正義」と「純潔」の象徴のようなCordeliaも、混乱に巻き込まれて死んでしまうのである。この「正義」と「純潔」という「象徴」の死、そして、「モノそのもの」になってしまった彼女の死体は、Learにとって受け入れることができない。Learは、彼女の遺体を抱えながら叫ぶ。

LEAR And my poor fool is hanged. No, no, no life!
 Why should a dog, a horse, a rat have life
 And thou no breath at all? O thou'lt come no more,
 Never, never, never, never, never.
 [To Edgar?] Pray you undo this button. Thank you, sir.
 O,o,o,o.
 Do you see this? Look on her: look, her lips,
 Look there, look there! *He dies.* (5.3.304-9)

これは、「モノそのもの」に触れてしまった「主体」の最後の叫びでもあるように思われる。そして、どんな存在も決して受け止めることが出来ない「モノそのもの」に触れることで、Learは死んでいくのである。

最後まで自らの「正義」を守り通した Cordelia も、あれだけの苦悩を味わいその中で改心したように思える Lear も最後には死んでしまう。「正しい」と思われる者さえ死んでしまう、この悲劇的に思える結末の後、この劇は、以下のエドガーの台詞で、葬送曲とともに幕を閉じる。

Edgar The weight of this sad time we must obey,
 Speak what we feel, not what we ought to say.
 The oldest hath borne most; we that are young
 Shall never see so much, nor live so long.
Exeunt with a dead march.
 (5.3.322-5)

ここで語られる「この悲しい時代の重荷は、我々が背負っていかねばならない」という台詞も、私たちのこの悲劇的な最終場での喪失感を慰めてはくれない。

結論に代えて

この結末から、自らが「正しい」と信じるものも含めて、人間のすべての「欲望」が無意味だという悲観的な解釈を、作者の作品に込めた意図として導くことも可能であろう。だが、果たしてそれだけであろうか。私たちは、この劇の中の、嵐の吹き荒れる自然、いわば「想像界」的な混沌の世界の中で語られた、以下の台詞をすでに受け取っている。

LEAR O, reason not the need! Our basest beggars
 Are in the poorest thing superfluous;
 Allow not nature more than nature needs,
 Man's life is cheap as beast's. (2.2.453-6)

まさに人間の「欲望」とは、必要か否か、それが良いか悪いかといった次元をこえたところ、いわば善悪の彼岸にあり、本論の最初に述べたように、人間という「主体」の存在の根源でもある。言い換えれば、私たちはそれが無駄であろうとなかろうと「欲望」なしに存在できないのである。また、先に Edgar は次のように語っていた。

Edgar The lowest and most dejected thing of fortune,
 Stands still in esperance, lives not in fear.
 The lamentable change is from the best,
 The worst returns to laughter. welcome then,
 Thou unsubstantial air that I embrace; (4.1.1-7)

「運命に見放され、どん底まで落ち切れば、残るのは底から這い上がる希望だけ」だという、Edgar のこの逆説的な言説は、彼自身による先にあげ

た劇最後の宣言に対して照応しているように思われる。

先にあげた「この悲しい時代の重荷は、我々が背負っていかねばならない」という Edgar の、この劇最後の宣言は、古い体制が崩壊した混沌の中で、弱々しくもかすかに残った希望を頼りに、すべて無駄に終わるかもしれない「欲望」を「背負って」生きていかなければならない人間という「主体」の運命を照らし出しているようにも思われる。*King Lear* という作品の「欲望」は、それを解釈する「私」の「欲望」をも照らし出すという意味において、現代においても尚、その意義を持ち続けるのだと考える。

Notes

- 1 本稿の引用はすべて以下のものを使用する。
Shakespeare, William. *King Lear*. ed. by R.A.Foakes, The Arden Shakespeare, 1997.
また、和訳に関しては、筑摩書房「シェイクスピア全集」松岡和子訳を参照した。
- 2 ジャック・ラカン『エクリ II』宮本忠雄、竹内迪也、高橋徹、佐々木孝次共訳、(東京：弘文堂、1972.) p.313. を参照。
- 3 筆者は Lacan によるこの心的位相の概念を以下のように捉えている。
「象徴界」—「父の名」という法に基づき論理的に結びついた秩序の世界
「想像界」—自他あるいは反対物が根拠なく混沌と結び合うイマージュの世界
「現実界」—その存在は感じ取ることは出来るものの決して捉えることが出来ない「ものそのもの」の世界

Orpheus Descending 研究

—— tpt 企画『地獄のオルフェウス』を観劇して ——

小 城 直 子

これまで筆者が精神分析学の理論を援用して Tennessee Williams (1911-83) の戯曲研究をしてきた目的は、いつの日か舞台研究をも取り入れて、Tennessee Williams の戯曲を、更には作家を、より深く理解したいという思いがあったからである。机上の戯曲研究では捉えることが出来なかった間合や揺れ動く情感の部分は、観劇を主とする舞台研究により解決できるのである。また逆に、戯曲を舞台化する場合に登場人物を精神分析的に考察することが役者にとって役立つことも多々あるであろう。即ち、劇文学を真に理解するためには、机上での「戯曲の精神分析学的研究」(Psychoanalytical Study of Drama) に加えて、視覚と聴覚による「演劇研究」いわゆる「舞台研究」(Study of Play) が必須の条件であると筆者は考えている。その意味で、戯曲研究と舞台研究は「恰も車の車輪の如し」と言えよう。机上の研究としてのテキスト分析に、具現化された舞台を観た印象を入れ込むことで、テキスト分析以上の新しい考察が出来るのではないかと目論んでいる。しかし基本はあくまで文学としてのテキスト分析を中心にする。

本稿では戯曲の *Orpheus Descending* (1957) と観劇した「tpt 企画『地獄のオルフェウス』」¹ を扱う。登場人物同士の関係性が垣間見られる場面がどのように見せられ、演じられ、演出の意図が一観客（筆者）にどのように伝わっているのかをレポート形式で書きながら、戯曲を元に精神分析的に考察された登場人物たち (Lady Torrance、Carol Cutrere、Vee Talbot)

が、舞台上で反映されていたのかどうかを考察していく。3人の女性たちは、「アニムスの成熟した女性」であるという前提のもとに考える。²そして、生のライブ感を伝えたいために、多少の感情的、感覚的表現を使用する意向である。

1. Val Xavier ⇔ Lady Torrance

トランス商店で店員として雇われた Val が、雇い主である Lady に女性客との接し方について不平不満を言う場面を見てみる。煙草に火をつけてマッチを床に捨てる Val であるが、火に敏感である Lady（父親が焼き殺されている）と彼との会話である。

Lady: Pick the match up off the floor.

Val: Are you bucking for sergeant, or something?

[He throws match out the door with elaborate care. Her eyes follow his back. Val returns lazily toward her.]

Lady: Did you walk around in front of her that way?

Val [*at counter*]: What way?

Lady: Slew-foot, slew-foot!

[He regards her closely with good-humored perplexity.]

Did you stand in front of her like that? That close? In that, that—position?

Lady: Ev'rything you do is suggestive!

Val: Suggestive of what?

Lady: Of what you said you was through with—somethin'—*oh, shoot, you know what I mean.*—Why'd 'ye thing I give you a plain, dark business suit to work in?

Val [*sadly*]: Un-hun....*[Sighs and removes his blue jacket.]*³

スキャンダラスなもめごとの火種となる張本人 (Val) の存在と、Lady の内面が垣間見られる場面である。雇い主としての立場として、Val をたしなめようとしているが、ただの嫉妬する女としての言動にしか映らない。Val は何も思わせぶりな歩き方をしているわけではなく、Lady が彼を異性として意識し、彼に欲望を抱いていることが分かる。上演中に煙草に火がつかないというハプニングが起こり、観客から「あはは」という笑いが起こった。「! ? (あれっ、つかないけど…)」という表情と共に、結局、火がつかないままマッチを床に落とすという対処をした。しかし、Lady のちぐはぐで当惑した態度がコミカルに映る場面でもあるので、笑いによってメリハリがついたように思われた。それは Val のト書き “sadly” 直後の展開が、急にシリアスになるからである。店員を辞めて出て行こうとする Val を、Lady は弁解しながらも必死で止める。そして、仲直りの握手をする。“*They shake hands like two men. She hands him guitar – then silence falls between them.*” (270) 「二人の男性のように握手をする」という解釈の余白のあるト書きがどう演じられたかという、二人は強くしっかりと握り合ったあったまま、互いに自ら肘を軸に、手を持ち上げた。いわゆる男同士がタッグを組むような握手である。これは演出家の意図としてとれる。しかし、Lady の動きはぎこちなく、ためらいがちに彼から目を背けていた。握手において目を反らすのはマナー違反である。しかし、彼女が目を反らさずにいられない理由は、男 (人間) 同士の関係性を保つことができるかどうかという不安の揺らぎが表れている。ト書きの余白をどう観客に見せるかという点において、丁寧に演出されていると思われた。この箇所は非常に重要である。なぜかと言えば、Lady が Val を店員として雇うことが決まった日に、Val は次のような台詞を言っている。“... there’s just two kinds of people, the ones that are bought and the buyers!” (265) 彼は雇われる側の身として認識しながら、Lady に、身の上話や「脚のない小鳥」の話などをして徐々に心を開いていく。これは相手を信用してい

るサインなのであるが、Lady も徐々に心を開いていくことで、彼女の雇う側 (buyer) としての立場が揺らいできたのである。その微妙な機微が、この握手によって表現されている。Val が「悲しそうに」制服としての青のジャケットを脱ぐというのは、Lady の女としての嫉妬を察して、これまでと同じように、女性とは人間 (男) 同士としての関係性を築けないのかという諦めと寂しさを表していることになる。

ところが二人の関係性は、Lady の小細工によって大きく変容していく。宿に寝泊りする金を節約させるために、店内の一階に折り畳み式ベッドを用意していると Val に持ちかけたのである。しかもベッドの近くには裸婦像の絵を飾っているというこれみよがしなことをしているのである。Lady がシーツを二階に取りに行っているあいだに、彼はレジの金を取って (拝借して) 出て行った。深夜、博打で金を増やして戻ってきた Val は、単に金を盗んだと解釈している Lady の非難を受けることになる。

Lady: I'm sorry for you because nobody can help you. I was touched by your—strangeness, your strange talk.—That thing about birds with no feet so they have to sleep on the wind? – I said to myself, “This boy is a bird with no feet so he has to sleep on the wind,” and that softened my fool Dago heart and I wanted to help you.... Fool, me!—I got what I should of expected. You robbed me while I was upstairs to get sheets to make up your bed!

[*He stars out toward the door.*]

I guess I'm a fool to even feel disappointed.

Val [*stopping center and dropping linen on counter*]: You're disappointed in me. I was disappointed in you. (303)

Lady の台詞のなかに、雇い主としての立場を濫用した表現が出ている。

自らの欲望を正統化し、手のひらを返したように力関係において優位に立とうとする彼女のあざとさが垣間見られ、Val はこれに容赦なく反撃していく。

Val: —A not so young and not so satisfied woman, that hired man off the highway to do double duty without paying overtime for it.... I mean a store clerk days and a stud nights, and— (304)

彼がこれまで身を以って経験してきた雇い/雇われる、買う/買われるという俗的な関係性に Lady を再び入れてしまった。Val の吐き捨てるように擦れたような言い方が、この台詞をぐっと際立させていた。「所詮、お前もそこら辺の女なのか」と言わんばかりの言い方だった。しかし、Lady の告白、“I need you to live to go on living” (305) により、Val は再び引きとめられる。

第二幕一場の幕開けは、二人が関係を持つようになったことはもちろんのこと、Lady の外見的な変化も加わっていた。まず、Lady の髪は乱れながらも若々しく巻かれ、バスローブが黒地に薔薇模様で、女としての喜びも取り戻したことが分かる。衣装の細かいト書きはないので、演出の意図が窺える。しかしそれもつかの間、夫の Jabe が起きてきたことによって事態が一変する。彼女の父親を焼き殺した陰謀に関わっていたのは Jabe だったことを本人の口から聞いてしまったのである。Lady は正気を失い、危篤状態の夫を放って念願の酒場のガラ・オープンに向けて奔走する。彼女にとって酒場の開店は、父親のワインガーデンの復活と復讐を意味する。これまで死の床に臥しながらも Jabe は保安官に Val の動きを見張っているようにと言っていた。また、保安官も妻の Vee が彼にたぶらかされていると勘違いしたことから、Val を本格的にお尋ね者として仕立て上げる。そのようなことも露知らず、Lady は町を出て行くという Val に聞く

耳を持たない。しかし、Jabe に付き添っている女看護師が、Lady の妊娠に気づきその事を伝えたあと、Lady の態度は一変する。

Lady: You gotta go now—it's dangerous for you to stay here....Take your pay out of the cashbox, you can go. Go, go, take keys to my car, cross the river into some other county. You've done what you come here to do....

Val:—It's true then, it's—?

Lady[*sitting in chair of counter*]: True as God's world! I have life in my body, this dead tree, my body, has burst in flower! You've given me life, you can go! (337)

Lady は自分が妊娠したことを知り、所有物である金と車を Val に渡そうという気持ちになった。彼女にとって、子供は何物にも代えがたい存在であることが分かる。父親を夫に焼き殺された過去、破局したフィアンセとの間にできた子供を流産した過去を背負った彼女にとって、妊娠が唯一の希望の光となったのである。狂喜乱舞する Lady の姿は、痛々しくすさまじいものがあった。もはや、Val にも彼女を制御することはできない。彼女はガラ・オープンのために用意した円錐状の紙帽子をかぶり、紙ラッパをふきながら、二階にいる Jabe に叫ぶ。“I've won, I've won, Mr. Death, I'm going to bear!” (338) そして、彼女は Jabe に銃で撃たれて命を落とす。Val をかばったためである。

2. Val Xavier ⇔ Carol Cutrere

Carol は Val の素性を知っている唯一の人物である。トーランス商店の雇われ店員となってしまった彼の“wildness”を呼び起こし、共に逃亡しようと Carol は彼に執拗に迫る。

Carol [*flinging coat away*] : *I RUN WITH NOBODY!* —I hoped I could run with you.... [*Music stops short.*] You're in danger here, Snakeskin. You've taken off the jacket that said: "I'm wild, I'm alone!" and put on the nice blue uniform of a convict!...Last night I woke up thinking about you again. I drove all night to bring you this warning of danger.... [*Her trembling hand covers her lips.*] —The message I came here to give you was a warning of danger! I hoped you'd hear me and let me take you away before it's—too late. (283)

彼女の台詞からは、蛇皮のジャケットは“wildness”として、制服の青のジャケットは“domesticated man”として捉えることができる。懸命に Val を誘い出す姿は、決してあばずれのようではなく、純粹に性愛を求める少女のように見えた。彼女の外見的なエキセントリックさは、町の間人たちへの単なる反逆と抵抗としてのパフォーマンスであり、本来の姿は原石のように邪念のない想いを抱いている女性なのである。Val はそのことを当然見抜いていることが、彼のト書きと台詞から伺える。

Val [*he speaks to her, not roughly but in a tone that bolds a long history that began with a romantic acceptance of such declarations as she has just made to him, and that turned gradually to his present distrust. He puts guitar down and goes to her*] : Who're you tryin' t' fool beside you'self? You couldn't stand the weight of man's body on you. [*He casually picks up her wrist and pushes the sleeve back from it.*] What's this here? A human wrist with a bone? It feels like a twig I could snap with two fingers.... [*Gently, negligently, pushes collar of her trench coat back from her bare throat and shoulders. Runs a finger along her neck tracing a vein.*] Little girl, you're transparent, I can see the veins in you. A man's

weight on you would break you like a bundle of sticks.... (281-282)

抽象的なト書きほど、演出家と俳優の力量が試される。Williams のト書きは詳細で抽象的な表現が散りばめられている。だからこそ「ここだけは解釈を間違えるな」という彼の声が聞こえてきそうで、作品解釈にも大いに助けられている。Carol のように、エキセントリックであばずれのようなにふるまっても、Val は外見ではなく、彼女の内面を見とおしている。彼女の痛々しいほどの純粹さが、彼によって引き出される場面として、非常に緊張感があった。客席に向かって横向きのまま、彼女のはだけた肩が露わになり、その細身の上半身（淑女が着るような白いレースのコルセット）と肌の白さが、彼女の本質を表わしているかのような演出であった。外見はあばずれでも、内面は育ちの良い少女という印象を与えていた。それだけに痛々しい輝きを放って見えたのかもしれない。

Carol と Val は、同じような者同志として捉えられていることが、“*there should be an air between them of two lonely children.* (281)” というト書きから窺える。エキセントリックな言動のために、町の間人からつまはじきをされている彼女は、店員としてお行儀よく振舞う Val の言動に我慢がならない。そのために、Carol は Val の抑え込まれた “wildness” を呼び起こそうと躍起になっているが、彼の意志は最後まで崩れない。その意志とは、社会的にまともな人間として暮らすことであった。劇の最後に、Val の残した蛇皮のジャケットを手に町を出て行く Carol の台詞は、無念にも死んでしまった彼の同士として、“wildness” を捨てずに誰の束縛も受けない生き方を続けるという決意表明に取れる。

—Wild things leave skins behind them, they leave clean skins and teeth and white bones behind them, and there are tokens passed from one to another, so that the fugitive kind can always follow their kind...” (p.341)

保安官が Carol を捕まえようとするが、彼女は高笑いを響かせながら、ほの暗いステージ奥に消えて行った。この先、彼女は保安官（権威の象徴）には決して捕まることも屈することもないという暗示である。その余韻のなか、黒人の魔法使いが表れ、ト書き通りに「天を仰いでひそやかな笑み」を浮かべることで“wildness”の気配をしっかりと印象付ける終わり方であった。

3. Val Xavier ⇔ Vee Talbot

Vee は見知らぬ Val に仕事を探してあげたり、闘病中の Jabe のために自作の油絵を贈ったりと、世話焼き女房のようにふるまっている。町の女たちの卑猥な言動には迎合せず、むしろ厳しく非難して聖人のようにふるまうのだが、Vee の身体には心身が乖離していたことの兆候が現れる。

VEE: Well, and then—[*Hesitates to recapture her vision.*] —I heard this clap of thunder! Sky! —Split open!—And there in the split-open sky, I saw, I tell you, I saw the TWO HUGE BLAZING EYES OF JESUS CHRIST RISEN!—Not crucified but Risen! I mean Crucified and *the* RISEN!—The blazing eyes of Christ Risen! And then a great—[*Raised both arms and makes a great sweeping motion to describe an apocalyptic disturbance of the atmosphere.*] —His hand!—*Invisible!* —I didn't see his hand!—But it *touched me—here!* [*She seizes Val's hand and presses it to her great heaving bosom.*] (p.316)

この場面で、ト書きにはない演出が加えられていた。それは、Vee が、Val に馬乗りになって、彼の身体を磔にするような行動であった。Val = キリストというように分かりやすい演出を狙い、聖なる交感というすり替

えをもとに、聖と性が実は危うく裏腹であることを表現したかったのだと思われる。Vee は、Val との接触で具体的に性欲を意識せざるを得なくなり、あたかも「そんな自分ってのはしたくない！だから自らに罰を！」というように自虐的になり、遂に目が見えなくなったと解釈している。つまり、フロイドが1921年に発表した「死の本能」(death instinct)によるものである。⁴ このあたりの危うさを観客は理解できたのかどうかは定かではない。しかし、相当にインパクトのある場面になったのは確かである。もしVeeが、自分の描く油絵は、自らの性欲を昇華しているだけに過ぎないと気付いていれば、このような惨事にはならなかった。もちろん日常的に目にする残酷な場面やリンチも影響し、それを吐き出す場がキャンバスに向かうことはあった。彼女はいつも髪をきっちり束ねて禁欲的なイメージを匂わせていたが、最後の取り乱す場面では、髪は魔女のようにボサボサに乱れて落差の激しい演出になっていた。聖なる倫理観のもとに性を封じ込めることができなかったVeeの姿は本当に痛々しかった。

4. 登場人物のイメージ像について（俳優の容姿、演技、声）

作品の配役として、俳優に対し外見について言及することは重要なことの一つだと認識している。役のイメージに合うのかどうかということはまず、見た目が大切ではないだろうか。

(1) Val Xavier

Valを演じたのは中河内雅貴という若手の俳優であった。誰もが称する“good looking”であり、“wild beauty”を兼ねそえて、30歳くらいに見える条件は何か満たしていたのかもしれない。長身ですらった体型であった。観客のなかには、中河内氏を当てて訪れていたであろう女子高校生のような姿もあった。Valの“wild beauty”をどのように観せるのか

が見所の一つだが、中河内氏の眼力、渋すぎない張りのある声、猫のようにしなやかで時に見せる乱暴な動きが、野卑さとは相容れない魅力を放っていた。*A Streetcar Named Desire* の Stanly のような野卑さとは違う爽やかな野性味が出せていたのではないと思われる。筆者は Val の “wildness” について研究ノートで次のように書いている。

15 歳から 30 歳になるまで、Val はかなり遊んでいたがそれに飽きたと Lady に話す。身体的に欲望し、欲望される男女関係に虚しさを覚え、この墮落から這い上がろうとしている。つまり、*A Streetcar Named Desire* の Stanly の原始的な野卑さではなく、Val の “wildness” は、苦い経験を味わうなかで、感情を詩や歌に昇華する心理的メカニズムがより洗練され、洗練された “wildness” になった。共に、彼のアニマも成熟したのである。彼のアニマは、「生物学的アニマ」から「ロマンティックアニマ」、「霊的アニマ」、「叡智のアニマ」へと成熟していった。⁵

町の家父長的で乱暴な男たちは、野卑な “wildness”、そして、Val は “wild beauty” を有した男として舞台上に存在していたと思われる。

しかし残念なことは、ミュージシャンとして “Heavenly Grass”⁶ を弾き語る場面では、台詞を言う声のトーンではなく、極端に渋い声で歌ったので、いささか不自然に聴こえた。英語の歌詞だからと言って、巻き舌の発音ではなく、自然に歌えばわざとらしさが解消できたのではないだろうか。翻訳劇のなかでの英語による歌は、翻訳劇モードを壊してしまうという、何とも居心地の悪い当惑感を体験した。翻訳家の常田景子氏は、翻訳劇について述べている。

翻訳劇と一口に言っても、名前や地名が外国のものであるだけで、

まるで日本の話のように見える公演もあれば、日本人の俳優が日本語でしゃべっているのに、そこに外国人が立っているかのように感じる公演もある。個々の公演がどのあたりに着地するかは、内容やテーマにもよるし、演出家のプランや、出演者の演技スタイルにも影響される。⁷

今回の公演の舞台設定は、南部の小さな片田舎町で、古い西洋映画を観たことのある観客であれば誰でもそのモードに入れるものであったと思う。日常的に、日本人は欧米のテレビドラマや映画の吹替えや、アニメの声優口調に慣らされている。つまり、日常的には使わない日本語モードに難なくシフトできる環境にいると言える。しかし、翻訳モードは最初から最後まで一貫されないと、受け手側の情緒が乱されてしまう。翻訳モードというフィルターを通して日本人用に加工された異文化を体感しているなかで、突然、英語を意識させられると、それはもう翻訳モードではない。翻訳モードで許される言語は、せめて和製英語とカタカナ語であるのではないか。“Heavenly Grass”についても日本語に訳詞されたものを歌うべきだったと思われる。

翻訳劇による劇中歌の成功例の一つとして挙げたいのは、2012年に再演されたロックミュージカル『ヘドウィグ・アンド・アングリーインチ』(*Hedwig and the Angry Inch*)⁸である。舞台設定は近未来の日本(原発による放射能に苛まれる日本人)に置き換えられていたが、地域性・国民性が表立つ構成にはなっておらず、劇中歌は全て訳詞されていたので、翻訳劇モードが壊されることはなかった。訳詞が載ったソングリストが観客全員に配られ、原曲の歌詞と比較できるという楽しみも用意されていた。これまでは原曲どおり英語で歌っていたので、観客のノリが今一つであったらしい。その問題を克服するためにも、今回は訳詞という手段が使われたようだ。原曲の歌詞と訳詞を比較すると、現在の日本人(特に若い世代)に

受け入れられる口調と内容になっている。⁹このように、“Heavenly Grass”も、客層から考慮して若い世代向けに訳詞されるべきであり、中河内氏は歌手でもあるので、日本語で歌うほうが観客にも伝わりやすかったのではないだろうか。パンフレットに歌詞（詩）と訳についてはいたが、開演前に劇中歌の歌詞として観客が気付いていたのだろうかという疑問が残る。

（2）Lady Torrance

保坂和寿氏の容姿も声も Lady のイメージ通りであった。日頃は抑圧されていることのいら立ちが、少女のようにはしゃぐと本当に少女みたくに見える。本当は誰よりもロマンチストで博愛的な女性だったという過去を秘めている。それが昔、父親を焼き殺されたこと、婚約者に裏切られ墮胎したことで変わってしまった。夫の看病疲れもあり、感情の起伏が激しい。*Cat on a Hot Tin Roof* の Margaret のように猫のような神経質さがある。声は少々ハスキーで、特に引きつった笑い方が見事に表現されていた。終焉の悲劇と喜劇が同時に起きているなかで（夫が階下へ降りてくるシーン）彼女の笑い声が悲痛にしかも滑稽に響き渡って、何とも居たたまれない気分になった。あて書きされたかのような役にも思えるほどだった。雇い主として Val に対し主導権を握ろうとするが、自らの性欲との葛藤に翻弄される様子がチャーミングに出ていたと思う。西洋人のような大きな動き（所作）がとても滑らかで自然であった。

（3）Carol Cutrere

占部房子氏によって演じられた。南部淑女的な格好も板につきそうな容姿、早口ながらもしっとりとした声質が、本当は育ちが良いという雰囲気を見せつけていた。猥褻じみた格好をしているのは、社会や人種差別への抵抗としてのパフォーマンスであるという頭の良さも表現できていたように思われる。体型もイメージ通りの白さと細さであった。詩的で重要な台詞

を多く抱えている役でもあるので、ふわっとした喋り方は合っており、卑猥な台詞も全く下品に聞こえないのも良かった。見かけはあばずれを装っているけど、中身は純粋な人間というちぐはぐさが痛々しく出ていたと思われる。

(4) Vee Talbot

花山佳子氏によって演じられた。ト書きの“a heavy, vague woman in her forties.”(241)に配慮したと思われるとおり、丸みのある体つきであった。声質と滑舌の良さによる喋り方により、優等生を思わせる言動が抜きん出た印象となった。自分は特別な存在であり、芸術が分かる人間であるという得意げな顔を、Valの前ではちらっと見せる。信心深く思い込みの激しい人間にありがちな意固地さも表現されていた。嗜好きで墮落的な町の女たちを一喝しながらも、Valと接触するにつれて、自らの性欲に気づき、自家中毒のように蝕まれていく様子が、信心深いだけに、その落差が激しかった。Ladyの場合の蝕まれ方よりも、ずっと無様で滑稽に見えた。VeeがValを磔にする場面では、会場から笑いが起きたのも、妥当な伝わり方なのではないだろうか。悲劇的状況のなかの滑稽さを花山氏はあえて誇張して演じていたと思われる。

今回、戯曲研究と舞台研究が融合された論文を実験的に書いてみた。しかし、戯曲を読み、観劇した体感をもとに、観客としての研究者の立場を通して、感想文以上のものは書けたという達成感はある。その確固たる補強となっているのは、あらかじめ戯曲を精読し、登場人物たちを精神分析的に考察しているという事実である。

Notes

- 1 tpt は、1993 年に芸術監督デヴィッド・ルヴォーとともに、「情熱」をコンセプトとしてスタートする。2009 年、ベニサン・ピットを離れて現在に至る。今回の劇は、2012 年 12 月 7 日～20 日まで東京芸術劇場のシアターウエストにて上演。筆者は 16 日に観劇。上演台本の翻訳は廣田敦郎氏、演出は岡本健一氏による。2000 年に岡本氏は、『地獄のオルフェウス』を取り上げた tpt ディレクターズ&デザイナーズ・ワークショップに演出家として参加。(パンフレット参照)
- 2 小城直子「Tennessee Williams の *Orpheus Descending* 研究—精神分析的に見て、今、日本人俳優で Val の適役は誰なのか—」(研究ノート) (『サイコアナリティカル英文学論叢』第 29 号), p.86.
- 3 Tennessee Williams, *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. III (New York: New Directions Book, 1971), p.269.
以下、同書からの引用は全て本文中に頁数を記載する。
- 4 Sigmund Freud, “Death Instinct(1921),” *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Translated from the German under the General Editorship of James Strachey) Volume XV III (London: The Hogarth Press, 1962)
- 5 「Tennessee Williams の *Orpheus Descending* 研究—精神分析的に見て、今、日本人俳優で Val の適役は誰なのか—」, p.85.
- 6 *The Collected Poems of Tennessee Williams*, Ed. David Roessel and Nicholas Moschovakis (New Directions,2002), p.63.
- 7 『悲劇喜劇 No.740』(早川書房, 2012), p.18.
- 8 1997 年よりオフ・ブロードウェイで初上演されロングランを記録する。その後、イギリス、カナダ、ドイツなどで上演され、2001 年には映画化されている。今回の劇は、東京、名古屋、大阪、福岡にて上演。筆者は 2012 年 9 月 26 日に Zepp Fukuoka にて観劇。上演台本・演出は大根 仁氏。
- 9 訳詞はスガシカオ氏による。

A Touch of the Poet における ナルシシズムと理想自我との関係性

松 尾 かな子

ユージーン・グラッドストーン・オニール (Eugene Gladstone O'Neill: 1888-1953) は 1930 年代に入ると、アイルランドからアメリカ大陸へ移民したある一族の年代記を描き始めた。“*A Tale of Possessor Self-Dispossessed*” と呼ばれたこのサイクル劇は当初五編で構成されていたが、最終的に十一編まで膨らんだ。ルイス・シェイファー (Louis Sheaffer) によると、オニールが “*A Tale of Possessor Self-Dispossessed*” を描いた目的は、彼がアメリカ合衆国に抱いていた想い—いかに国が誤った発展を遂げ、当初築こうとしていた理想を欺いたか—について明らかにすることであったそうである。¹

しかしながら、十一編全てが完成に至ったわけではなく、『詩人の気質』 (“*A Touch of the Poet*”) (以下同作品を『詩人』と呼ぶ) と『壮麗なる邸宅』 (“*More Stately Mansions*”) の二作品以外の原稿はオニールが亡くなる少し前にオニールとその妻カーロッタ (Carlotta) の手によって破られ、焼却処分されてしまった。

『詩人』はボストン近郊が舞台である。1828 年 7 月 27 日の朝から真夜中までの出来事が四幕構成で描かれている。主な登場人物は英国軍を除隊したのち、アイルランドからアメリカに渡り、安酒場兼宿屋を営んでいるコーネリアス・メロディ (Cornelius Melody) とその妻ノラ (Nora)、娘セアラ (Sara) である。他にメロディの店の従業員であるミッキー・マロイ (Mickey Maloy) とメロディの英国軍時代の部下であるジェイミー・クリーガン (Jamie Cregan)、劇中、舞台に姿を現さず登場人物の台詞にのみ

登場するセアラの恋人サイモン・ハーフォード (Simon Harford) がいる。サイモンはニューイングランドの貴族の跡取り息子であるが、父の会社を継ぐという命に背き、メロディの所有する森に小屋を建て、詩を書いたり、畑を耕したりして生活していた。風邪をこじらせたところをセアラによって助けられ、メロディの店に運ばれてきていた。物語はセアラとサイモンとの縁談を巡って両家の間で諍いが起こる様子が描かれている。本稿では、主にメロディに焦点を当てて、メロディ夫妻が娘に込めた思い、またセアラが両親に反発しながらも二人の気質を受け継ぎ、父親に似た男性を伴侶に選ぶに至るまでの心的プロセスを分析しながら、最終的に三人が手に入れたものについて、フロイトのナルシシズムの理論を援用して明らかにしていく。

物語全体に見られるのは「富裕層」と「貧困層」、「理想」と「現実」、「過去」と「未来」といった二極構造である。オニールは両者の溝を大げさに表現することによって、そこに人間の情に訴えるもの哀しさと滑稽さを持たせた。またオニール本人は否定しているが、心理学への造詣も深く²、読者は『詩人』の登場人物の細やかな心情描写を通して、当時のアイルランド移民の心情に寄り添うことができるのである。

まず、メロディについて考察していく。第一幕において、マロイとクリーガンとの会話からメロディの人となりが見え明らかとなる。

MALOY—You said his father wasn't of the quality of Galway like he makes out, but a thievin' shebeen keeper who got rich by moneylendin' and squeezin' tenants and every manner of trick. And when he'd enough he married, and bought an estate with a pack of hounds and set up as one of the gentry. He'd hardly got settled when his wife died givin' birth to Con. ... You said none of the gentry would speak to auld Melody, but he had a tough hide and didn't heed them. He made up his mind he'd bring

Con up a true gentleman, so he packed him off to Dublin to school, and after that to the College with sloods of money to prove himself the equal of any gentleman's son.³

メロディの父は息子を「紳士」にしたいと考えていた。つまり、メロディの父親は「紳士」としての素質、振る舞い等を Melody に身に付けてほしいと望み、メロディもまた従順に父の期待に応えようとしたのである。親が子どもに過度な期待を掛ける様子をいみじくもフロイトは「ナルシズム入門」において次のように述べている。

ものやさしい両親が子供たちに対してとっている態度を注意してみると、それがもうとっくに放棄された自己のナルシズムの復活であり再生にはかならないことを認めないわけにはいかない。＜中略＞病気や、死や、享楽の放棄や、自己意志の制限などは子供には無効であるべきだし、自然法則や社会法則も子供に対して停止されなければならない、子供こそはふたたび創造の中心となり核心となるべきである。つまり、かつて自分がそうであると思いこんでいたような「赤ん坊陛下」というわけなのである。⁴

メロディに投影されたメロディの父のナルシズムはメロディの自己愛を肥大化させていった。また、その過程において特に軌道修正も行われなかったと考えられる。なぜならば、通常、健康的な自己愛の発達においては、人は周りから笑われたり、否定されたりすることによって自己愛の傷つきを体験し、理想自我（自らが理想している姿）と実際の自己が異なるという現実を認識し、両者のすり寄せを行うものであるが、メロディはそうではなかったからである。メロディは学生時代、富裕層の子息たちである同級生に陰で嘲笑されていると知った際、決闘（“duel”）における勝利

をもって名誉を守り、自己愛の傷つきを回避したのである。その後、メロディは英国軍に入隊し、少佐となる。メロディの自己愛は現実否認に守られたまま、「紳士」に加えて「英国軍の少佐」という肩書きを手に入れたことによってますます肥大化していったのである。

自分は特別であるというメロディの全能感 は地元の売春婦や遠征先のポルトガルやスペインの貴族の妻たちとの交際にも影響を及ぼす。クリーガンが当時のメロディについて「あの頃の少佐を見たら、納得だぜ。すんげえ強くて、軍服姿でサラブレッドにまたがった姿ときたら。少佐よりハンサムなやつは軍にいなかったぜ。」（“If you’d seen him then, you wouldn’t wonder. He was as strong as an ox, and on a thoroughbred horse, in his uniform, there wasn’t a handsomer man in the army.” [p. 186]）と語るほど、当時のメロディは魅力と自信に満ちあふれていたことが窺えるのである。メロディは派手に女性遍歴を重ねることで自分の魅力に酔いしれ、自己愛を満たしたのである。メロディにとって、女性を含む自分と関わるあらゆるものが、彼の自己愛をみたしているかどうかということが最重要事項となっていたのである。しかしながら、メロディが妻に選んだのは「彼が所有する土地で働く無知で極貧の百姓」（“ignorant peasants on his estate, as poor as poor.” [p. 187]）であるノラであった。結婚後、ノラはすぐにセアラを身ごもるが、メロディはノラを残してスペインへ出兵する。そこで貴族の既婚女性を誘惑したことが発覚し、決闘において貴族を射殺してしまったために、メロディは除隊を余儀なくされる。メロディは父が残してくれた土地と城、妻と娘のところへ戻り、土地と城を売り払い、妻子を連れてアメリカへと移民することにしたのである。フロイトはまた同論文で次のようにも述べている。

ナルシズムは、幼時の自我と同様にあらゆる貴重な完全性をそなえて存在する、この新たな理想的な自我に変位したものとして姿を

現してくる。人間はここでは、リビドーの分野でもそうであったように、ひとたび享受した満足感を断念するのは不可能であることを証明したのである。彼は幼時のナルシズム的な完全性なしではすませないのであって、生長期にいろいろな警告によって妨げられたり、自らの判断に目覚めたりした結果、このような完全性を確保することができなくなると、彼はこれを自我理想という新しい形式の中にもう一度獲得しようとする。⁵

この時、メロディの無意識下では「英国軍の少佐」であるという理想自我と、肩書きを失った現実の自分との溝を埋めようとしたと思われる。つまり、メロディは無意識的に自己愛の傷付きを回避するために「アメリカの土地を所有する」(“owning an American estate” [p. 195]) という大義名分を立て、渡米を決意するのである。

しかしながら、渡米から十数年が経ち、メロディが手にしたのは紳士の称号ではなかった。次のト書きは現在のメロディの描写である。

His manner is that of a polished gentleman. Too much so. He overdoes it and one soon feels that he is overplaying a role which has become more real than his real self to him. (p. 198)

このちぐはぐなメロディの像はまさにメロディの理想自我と現実の自己像が一致していないことを示している。実際のメロディはアメリカの土地を所有はしたものの、土地は借り手もなく自然が手つかずのままであり、経営している安酒場兼宿屋に来る客はメロディにすり寄り、ただ酒にありつこうとする同胞ばかりである。メロディも彼らと一緒に店の中の酒瓶を空け、気分が高揚すると彼らにバイロン卿の詩を朗吟し、軍人時代の武勇伝や女性遍歴を話して聞かせ、家計の収支に見合わない純血種の牝馬を飼

い続け、敵軍を破った記念日には新品同様に手入れの行き届いた軍服を身にまとい、宴に酔いしれるのである。つまり、メロディは過去の幻想の中に新たな「自我理想」を創り上げ、その中に留まることで自己愛が傷つくのを回避しようとしているのである。メロディは酒を飲んでいない時には顔が青ざめ、手が震え、食欲も無く、アルコール依存症に陥っていることが認められる。また、メロディはセアラから現実を思い起こすような辛辣な言葉をぶつけられる度に、痛みを感じるが、すぐに痛みを怒りに変え、更なる自己愛の傷つきを回避しようとするのである。なお、メロディが度々、鏡に映る自己像を確認するのは、理想自我と現実の自己像が一致しているかどうか確認するためである。

また、メロディの女性遍歴もメロディの自己愛を満たすための道具のひとつである。次はマロイがメロディの女性に対する態度について述べた台詞である。

The damned Yankee gentry won't let him come near them, and he considers the few Irish around here to be scum beneath his notice. But once in a while there'll be some Yankee stops overnight wid his wife or daughter and then you'd laugh to see Con, if he things she's gentry, sidlin' up to her, playin' the great gentleman and makin' compliments, and then boasting afterward he could have them in bed if he'd had a chance at it, for all their modern Yankee airs. (p. 186)

メロディが自分に妻子がいても構わずに女性にアプローチするのは、対象を通して自己愛を高めるためである。その対象が貴族階級に属し、既婚者ならば、なおのことメロディはその女性を手に入れることに熱心になるのである。第二幕においてメロディはサイモンを探しにメロディの店にやって来たサイモンの母デボラ (Deborah) にサイモンの母とは知らずに言い

寄る。メロディがデボラを賞賛し、半ば強引にデボラの手を取り顔を近づけ、唇を奪おうとしたその瞬間、デボラはメロディから酒の匂いをかき取り、「あなたの宿にお客様がいないのは当然だわ、私と同じ性別の方をこんなばかばかしい振る舞いでもてなすんですもの。」（“I do not wonder your inn enjoys such meager patronage, if you regale all your guests of my sex with this absurd performance.” [p. 218]）と嫌悪感を顕わにする。ちょうどそこへセアラとノラが登場する。妻子はメロディの失態を瞬時に察知するが、ノラはメロディを責めるようなことはしない。メロディも妻に悪びれもせず、デボラの台詞を侮辱と解し、ハーフォード家ひいてはヤンキー貴族への怒りを覚えるのである。

ここでノラとメロディの関係について考察したい。先に述べた通り、メロディは肥大した自己愛を持っており、メロディの理想自我は貴族の既婚女性をも虜にするハンサムな英国軍少佐の紳士である自分である。一方、ノラは美しいが教養も資産もない百姓の娘であり、メロディの理想自我が求めている貴族階級の教養ある女性像と対極にある。ではメロディはノラの何に惹かれ、結婚するに至ったのだろうか。メロディがノラと結婚した理由について、マロイが「おやじさんは、牧師に一杯食わされたって言ってますよ。」（“He tells her it was the priests tricked him into marrying her.” [p. 187.]）と言うと、クリーガンは「少佐がノラと結婚したのは、愛してしまったからさ。」（“He married her because he'd fallen in love with her, ...” [p. 187]）と話す。ここでもまたメロディのちぐはぐな像を垣間見ることができるのである。次のメロディのノラに対する態度もまた然りである。

MELODY—(*deeply moved, puts his arm around her*) You're a sweet, kind woman, Nora—too kind. (*He kisses her.*)

NORA—(*with blissful happiness*) Ah, Con darling?, what do I care what you say when the black thoughts are on you? Sure, don't you know I love

you?

MELODY—(*A sudden revulsion of feeling convulses his face. He bursts out with disgust, pushing her away from him*) For God's sake, why don't you wash your hair? It turns my stomach with its stink of onions and stew! (*He reaches for the decanter and shakingly pours a drink. Nora looks as if he had struck her.*)

NORA—(*dully*) I do be washin' it often to plaze you. But when you're standin' over the stove all day, you can't help—(p. 202)

メロディは相手を褒めたかと思うと、けなして突き放す。メロディの無意識下では、理想自我と現実の自己のどちらの像を表出すべきか決定しかねて揺れ動いているために相手の価値が定まらないのである。一方、ノラはメロディのどちらの面も受け止め、無条件の愛をメロディに与える。ノラの風貌はト書きで「依然として、薄汚い容姿にもかかわらず精気に満ちあふれており、彼女を愛らしく見せている。彼女には飾り気のない美しさと魅力、優しくて哀しく、どういうわけか不屈の何かがある。」（“*Yet in spite of her slovenly appearance there is a spirit which shines through and makes her lovable, a simple sweetness and charm, something gentle and sad and, somehow, dauntless.*” [p. 190]）と記されている。ノラは周囲に決して不満を漏らさず、食事の支度や部屋の清掃、給仕係といった店の切り盛りを行う。また、メロディが大切にしている牝馬の餌代を確保するために、請求書の支払いを延ばしてもらおうべく業者に頭を下げようと娘に提案するのである。劇中、ノラがメロディに反抗したのは、メロディがセアラに手を上げようとしたときだけである。ノラはどんなに苦勞を強いられようと、「不屈の何か」をもってメロディを支え続けるのである。ノラはオニールの『私生児の月』（“*A Moon for the Misbegotten*”）のジョージ・ホーガン（Josie Hogan）を彷彿とさせる女性である。ノラもジョージも共に母性愛に満

ちあふれ、愛する者のありのままの姿を受け入れて献身的に支える女性である。ノラはメロディに愛の言葉を度々伝える。メロディを賞賛し、メロディへの愛に誇りを持っているのである。メロディもまたノラの献身的な支えによって、理想自我と現実の自己との溝を直視することなく、自己愛を守っていることができるのである。

二人の気質は娘のセアラにも受け継がれる。セアラはト書きで「彼女には貴族的な特徴と農民的な特徴と一般的に考えられる性質が興味深く融合しているところがある。」（“*There is a curious blending in her of what are commonly considered aristocratic and peasant characteristics.*” [p. 188]）と記されており、両親の気質、特に父親の気質を受け継いでいることが窺える。また、メロディの幼少期と同じように、両親のナルシズムはセアラに投影されていくのである。ノラとメロディはサイモンとセアラの将来について次のように思いを馳せる。

NORA—...Yes, she'll be happy because she loves him dearly, a lot more than she admits. And it'll give her a chance to rise in the world. We'll see the day when she'll live in a grand mansion, dressed in silks and satins, and riding in a carriage with coachman and footman.

MELODY—I desire that as much as you do, Nora. I'm done—finished—no future but the past. But my daughter has the looks, the brains—ambition, youth—She can go far. (*then sneeringly*) That is, if she can remember she's a gentlewoman and stops acting like a bogtrotting peasant wench! (p. 213)

メロディはメロディの父がそうであったように、セアラが教養豊かな「淑女」に育つことを望み、ノラもまたかつての自分と娘の姿を重ね、いつかセアラが貴族の男性に見初められて、愛のある結婚生活を送って欲しいと

望むのである。セアラは父が入学させた学校で「淑女」となるための教育を受け、黒髪の美しい娘へと成長し、20歳となった現在は店を手伝っている。しかしながら、セアラは、家族に貧困と苦労ばかり強いて酒ばかり飲む父に反抗的な態度を取る。父の前ではあえてアイリッシュ訛りで話し、辛辣な言葉を投げかけるのである。また、父に従うばかりの母に対しても「お母さんにプライドがあるなら、今日にでもお父さんの元を去るはずだわ。」（“You’d leave him today, if you had any pride!” [p. 192]）と言って怒りを顕わにしていることから、両親の結婚生活のあり方を快く捉えていないことが窺える。

セアラが両親に反抗的な態度を取る理由のひとつは彼女の理想自我の高さに起因していると考えられる。セアラはサイモンとの結婚について「私が立身出世できるチャンスなの、何物にも邪魔はさせないわ。」（“It’s my chance to rise in the world and nothing will keep me from it.” [p. 196]）と語る。この台詞からノラとメロディから一身に愛情を注がれて育った一人娘のセアラの自己愛もまた、希望と自信に満ちあふれ、野心と理想を備えた巨大なものへと育っていったことが窺えるのである。また、セアラの自分の魅力の引き出し方はメロディのそれとよく似ている。店の支払いを延期してもらう時や、サイモンに会うときには一張羅のドレスを着てめかし込む。また、セアラがサイモンとの結婚の障害になると考えているデボラと対峙するときには「無意識的に父親のような威風堂々とした態度を取る」（“... drawing herself up in an unconscious imitation of her father’s grand manner.” [p. 223]）のである。さらに、メロディが英国軍の緋色の軍服を着ている姿を「うっとりとした表情で見つめる。」（“She stares at him fascinatedly.” [p. 228]）これらのことはまさしくセアラの自己愛がメロディの理想自我をもとにして形成されていることの証なのである。言い換えると、セアラは無意識的には紳士であるときの父を受け入れており、父に愛されるように淑女らしく自分を見せようとするのである。

また、セアラの自己愛はノラの理想自我にも影響を受けている。ノラは常にメロディを讃えて敬い、メロディへの愛を口にしてはいるが、セアラもまた常にサイモンの様子をこと細かに両親に伝え、いかにサイモンが素晴らしい男性か、いかに自分がサイモンのことを愛しているかということ話す。サイモンとの結婚についてセアラは「私はサイモンを愛している。彼と結婚してみせる。」（“I love Simon and I’m going to marry him.” [p. 250]）「私たち二人の間に割って入ろうとする人はお父さんであろうと、受けて立つわ」（“I defy you or anyone who tries to come between us!” [p. 250]）と話し、「彼があなたを愛していれば、いかなる力をもってしても彼の気持ちを変えることはできないわ。」（“If he loves you no power can change him, anyway.” [p. 221]）というノラの愛の捉え方をセアラが受け継いでいることが窺えるのである。

ここでセアラが選んだサイモンという男性について触れておきたい。サイモンはセアラ、ノラ、メロディ、デボラによって、「彼はたくさんの素晴らしい夢を持った生まれながらの夢想家なの。」（“He’s a born dreamer with a raft of great dreams,....” [p. 195]）、「あの子には詩人の気質がありますよ—お父様のように」（“a touch av the poet in him—the same as your father [Melody]” [p. 195]）、「あのヤンキー若造の涼しげな顔の下には愛を唄う詩人の気質があるぞ。」（“..., there is a romantic touch of the poet behind his Yankee phlegm.” [p. 205]）、「サイモンは根っからの夢想家で—…」（“Simon is an inveterate dreamer-....” [p. 223]）と表現される。この「夢想家」という言葉の通り、サイモンは所有欲、野心からの独立と自由を手に入れること、自然と調和して生きることを理想とし、またその試みを本に記すことを夢見て、メロディの所有する森で自活していたが、セアラが森に現れるようになってから、セアラのことばかり考えるようになった。セアラに向けた愛の詩や熱烈な想いを書きため、当初の夢を実現する迄に至っていない。サイモンは夢を捨ててセアラとの結婚を機に、友人に誘われていた事

業を始めようとさえ考えているのである。ここにサイモンの理想自我と現実の自己像との溝を確認することができるのである。セアラの自己愛が両親の理想自我の影響を受けていることを鑑みると、セアラの自己愛は淑女になって、父親に似た男性と愛のある結婚生活を送ることで満たされると言える。よって、セアラにとってはサイモンが夢を忘れてくれることはむしろ好都合であり、社会で立身出世できる可能性のある彼を人生の伴侶に選ぶに至るのである。

しかしながら、セアラとサイモンの結婚の危機が訪れる。それは、ハーフォード家がメロディ家に遣わした弁護士のギャッツビーとメロディとの間で“settlement”という意味を巡る勘違いが引き起こしたものだ。

GADSBY—I insinuate nothing, sir. I am here on Mr. Harford’s behalf, to make you an offer. That is what I thought you were expecting when you mentioned a settlement. Mr. Harford is prepared to pay you the sum of three thousand dollars—provided, mark you, that you and your daughter sign an agreement I have drawn up which specifies that you relinquish all claims, of whatever nature. And also provided you agree to leave this part of the country at once with your family. Mr. Harford suggests it would be advisable that you go West—to Ohio, say. (p. 247)

メロディはサイモンとの「結婚」という意味で“settlement”という言葉を用い、持参金の話をギャッツビーにする。ところが、ギャッツビーは縁談を破棄するための「示談交渉」という意味で用いていたことが判明するのである。ギャッツビーはセアラとサイモンの破談ばかりではなく、一家転出を提案し、このことでメロディの自己愛は大いに傷つく。メロディは自己愛を守るために再び決闘をもって、ハーフォードひいてはヤンキー貴族を打ち破ることを決意し、仲間を引き連れてハーフォード家に向かうの

である。

また、セアラは紳士としての理想自我を守る闘いに出た父に対して、彼女の理想自我を守る策を講じることを決心するのである。

SARA—... I won't let him destroy my life with his madness, after all the plans I've made and the dreams I've dreamed. I'll show him I can play at the game of gentleman's honor too! (p. 252)

メロディのことを心配するあまり震えあがるノラを残して、サラは眠るために二階へと上がっていく。数時間後、一人でメロディの帰りを待ちわびているノラのところにセアラが二階から降りてやって来る。セアラの顔は「優しく穏やかであると同時に夢心地で幸せと喜びに溢れて」（“It looks gentle and calm and at the same time dreamily happy and exultant.” [p. 255]）おり、セアラはノラに「私は幸せなの、だってもうサイモンは私のものだって知っているし、誰も私から彼を奪うことはできないわ。」（“I'm happy because I know now Simon is mine, and no one can ever take him from me.” [p. 258]）と話すのである。ノラは娘の変化に驚き、セアラが裸に薄いナイトガウンと上着を羽織っているだけの姿であることに気づき、問いつめる。

SARA—... Sure, I've always known you're the sweetest woman in the world, Mother, but I never suspected you were a wise woman too, until I knew tonight the truth of what you said this morning, that a woman can forgive whatever the man she loves could do and still love him, because it was through him she found the love in herself; that, in one way, he doesn't count at all, because it's love, your own love, you love in him, and to keep that your pride will do anything. (p. 263)

セアラはサイモンと結ばれたことにより、サイモンへの愛に誇りを持つ。その姿はノラのアロディへの愛に誇りを持つ姿と瓜二つである。また、セアラが「サイモンを通して、自分自身への愛を発見した」と述べるのは、セアラが理想とする姿に実際に到達したこと、つまり、サイモンというヤンキー貴族の男性の妻になるという理想自我を手に入れたことを意味している。セアラはまさに自己愛が満たされ、幸せの絶頂にあるのである。

そこへ、傷ついたアロディが入ってくる。過去の栄光を象徴する英国軍の軍服は「汚く汚れ、ずたずたに引き裂かれて」、(“*His scarlet uniform is filthy and torn and pulled awry.*” [p. 264]) その「目は空虚で精彩を欠いている」(“*His eyes are empty and lifeless.*” [p. 264]) と表現されている。クリーガンによると、ハーフォードに決闘を申し込むどころか、家の前で門前払いを食い、護衛と乱闘になったところを駆けつけた警官によって取り押さえられ、拘置所に入れられたところ、あろうことかハーフォードに保釈金を支払ってもらって帰路につくという完全敗北を期したのである。クリーガンの話を静かに聞いていたアロディはおもむろに立ち上がると、二階から銃を取り出し、納屋へと向かう。家族より大切にしていた牝馬を射殺したのである。戻ってきたアロディはアイリッシュ訛り豊かに饒舌に語りだし、決闘に臨んだ過去の自己を「あいつ」と三人称で呼ぶ。「あいつはもう死んだのさ。かろうじて残っていた嘘まみれのプライドも死んで悪臭を放ってら」(“*But he’s dead now, and his last bit av lyin’ pride is murdered and stinkin’.*” [p. 273]) と言い、過去の栄光の象徴であった「軍服」と「純血種の牝馬」を捨て、過去の栄光と訣別する。アロディはようやく現実の自己を認識し、自我理想の幻想から醒めるに至ったのである。つまり、アロディの理想自我は自己愛の傷つきによって軌道修正され、現実の自己とのすり寄せが行われたのである。

アロディの変わりようにセアラは戸惑い、元の姿に戻ってくれるならばサイモンとの結婚を諦めてもよいと訴える。セアラがこう訴えるのは、こ

れまでセアラを支えてきた理想自我が揺らいだからである。しかしながら、ようやく理想自我と現実の自己とが一致し、自己愛が満たされたメロディは、最早かつての姿に戻るようなことはない。セアラは彼女の訴えが叶わないと悟ると、自己が納得できるように合理化を図るのである。つまり、無意識的に彼女の理想自我もまた軌道修正されるのである。

SARA—(*dully—aloud to herself rather than to her mother*) No. He'll never be. He's beaten at last and he wants to stay beaten. Well, I did my best. Though why I did, I don't know. I must have his crazy pride in me. (*She lifts her head, her face hardening—bitterly*) I mean, the late Major Melody's pride. I mean, I did have it. Now it's dead—thank God—and I'll make a better wife for Simon. (p. 279, 280)

父に愛されるために淑女らしく振る舞おうとしていたセアラは、もうその必要がなく、ありのままの姿で良いと思い直すに至るのである。セアラは自分を偽ることなく、ノラのように愛する者を献身的に支え、愛について誇りを持って生きることを決意し、最終的に幸せを手に入れるのである。

ノラは夫が変化し、愛の言葉を彼女にささやき、嫌悪感をあらわにしていた生活臭漂う髪の毛にキスさえしてくれたことに感激する。しかしながら、ノラは以前と変わらず、夫への献身的な愛を抱き続けるのである。

NORA—.... And I'll play any game he likes and give him love in it. Haven't I always? (*She smiles.*) Sure, I have no pride at all—except that. (p. 280)

ノラは貧しくとも愛のある未来に希望を持ち、夫を支えていくことを決意するのである。ノラもまた、最終的に彼女にとっての幸せを手に入れたと

言える。

このようにして、メロディ、セアラ、ノラの三人の自己愛は満たされ、それぞれが幸せを手に入れる。オニールが『詩人』の執筆を始めたのは1935年頃だと言われており、そこから草稿を重ねて完成したのは1939年のことであった。(初演は1957年、オニールの死後四年経ってからである。) 同時期に執筆していた作品には先に述べた『私生児の月』があり、オニールはこの作品を通して人が生きていくためには母性愛が必要不可欠であることを訴えている。小此木啓吾によると、この「人が生きていくために必要な力」というのが、フロイトの言うところの自己愛そのものであり、母親などの養育者から愛情をかけられたり認められたりすることによって育つと述べている。⁶ 自己愛が守られた状態はまさに母親の胎内にいるような状態であり、その中で人は前向きに物事を捉え、先に進むエネルギーを養うことができるのである。

最後に『詩人の気質』という題名について考察したい。メロディはバイロン卿に影響を受けており、サイモンはヘンリー・デビッド・ソロー(Henry David Thoreau)を彷彿とさせる人物である。バイロン卿とソローは共にそれぞれの時代の若者の偶像を象徴していると考えられ、二人が理想とし憧れてやまない存在である。劇中、繰り返し用いられる「詩人の気質」という言葉は、メロディとサイモンの中に見られるひとつの自己愛のかたちであると考えられる。二人は詩を朗読したり、自然に焦がれ感受性を深めたりと、一見すると詩人としての気質があるように思えるが、詩人そのものには成りきれていない。二人の現実の自己には詩人としてのずば抜けた思考力、想像力、創造力や表現能力が備わっておらず、「詩人」は二人の理想自我でありながら、二人が決して到達することのできない境地なのである。つまり、「詩人の気質」とは二人が現実の自己が目に入らずに理想ばかりを追い求めている姿、二人の理想自我と現実の自己とが一致していないことで生じるひずみに漂う、もの哀しさや滑稽さを象徴的に表

現した言葉なのである。しかしながら、オニールは二人を世間から切り離し、笑い者にするつもりでこの言葉を用いたのではない。もの哀しさや滑稽さを表現することにより、人々に鑑を示したと考えられるのである。初めから理想自我と現実の自己が一致している人はそうはいない。人は自己愛の傷つきを重ねて、少しずつ理想自我と現実の自己とを調和させ、より良い人間へと成長していくものである。オニールは愛情と敬意をもって登場人物を見つめ、登場人物たちが傷つきながらもより良い人間へと成長していく様子を描いたのである。

Notes

- 1 Sheaffer, Louis, *O'Neill: Son and Artist Volume II*, (New York: Cooper Square Press, 1973), p. 53.
- 2 *Ibid.*, p. 244, 245.
- 3 Eugene O'Neill, *Complete Plays 1932-1943*, (Travis Bogard ed., New York: The Library of America, 1988), p.185.
以下、同書からの引用は全てページ数を括弧に入れて本文中に記す。
- 4 懸田克躬、高橋義孝他訳『フロイト著作集5』（京都：人文書院、1969）、p. 123, 124.
- 5 *Ibid.*, p. 126.
- 6 小此木啓吾、『自己愛人間』（東京：ちくま学芸文庫、1992）、p. 49.

“Dry September”における曖昧性と想像された欲望

有働牧子

ウィリアム・フォークナーの“Dry September”は、1931年に雑誌『スクリブナーズ』に初めて掲載され、その後短編集 *These Thirteen*、続いて *Collected Stories of William Faulkner* に収録された。フォークナーの短編の中でも最高傑作の一つである。

もう決して若くはない（38, 9歳の）未婚女性ミニー・クーバーと彼女を取り巻く町の人々の姿を描いたこの作品は、同じフォークナーの短編傑作“A Rose for Emily”（1930）を彷彿させる。どちらも周囲から取り残されるようにして奇異な道を歩んでいく孤独な女性の話であり、その様子を見つめる町の人々は皆一様に、彼女たちに対して“Poor Emily”とか“Poor Minnie”という言葉を発するのである。

しかしながら、これら二つの作品は確かによく似ているものの、重要な点で異なっている。まず、“A Rose for Emily”では、視点は徹底して町の人々の位置に置かれ、そこから見える次のような「活人画」が作品の重要なモチーフになっている。

We had long thought of them as a tableau, Miss Emily a slender figure in white in the background, her father a spraddled silhouette in the foreground, his back to her and clutching a horsewhip, the two of them framed by the back-flung front door.¹

グリアソン家が見せるこのような「絵」に引き付けられた町の人々の視線を通して、その娘エミリーの物語が紡がれていくのであるが、終始一貫し

て町の人々が視点になっているということは、町の人々は作品で描かれる出来事の傍観者でしかなく、それに主体的に参加することがないことを意味している。つまり、エミリーと彼女を取り巻く人々は、実のところこれ以上ないほど断絶しているのである。一方、“Dry September”においてもまた、主人公であるミニーが独白するようなことはなく、外からの視点を通して描かれるだけである。しかしながらこの作品では、“A Rose for Emily”とは違って、彼女に纏わる「噂」に町の男たちが主体的に参加していくのである。

ただし、彼らは参加した、と言い切ることは難しい。ミニーがウィル・メイズという黒人男性に強姦されたとの噂がジェファソンの町を駆け巡ったときの様子は、作品の冒頭で“Through the bloody September twilight, aftermath of sixty-two rainless days, it had gone like a fire in dry grass—the rumor, the story, whatever it was”²と描写されている。“whatever it was”という記述からも窺えるように、噂は一貫して曖昧なままで、その真偽を裏付けるような記述は一切ない。さらに、この作品では他のどの出来事も明確には描かれておらず、強姦を聞きつけた男たちが犯すウィルのリンチと殺害もまた、ただ間接的に仄めかされるだけである。このような曖昧性が終始一貫して保たれる上で、酷く乾燥した気候のせいで生じる「土埃」が重要な役割を果たしている。つまり、作中で頻繁に用いられ、タイトルである「乾燥」とも直結するこのモチーフによって、そこで起こる出来事に払いがたい「覆い」がかけられているのである。上に引用した冒頭部は次のように続いている。“Something about Miss Minnie Cooper and a negro. Attacked, insulted, frightened: none of them . . . knew exactly what had happened” (517)。

しかしながら、注目すべきは、先の引用部における“like a fire in dry grass”という表現である。ここにおいてミニーの噂は炎に喩えられ、「乾燥」ないしは「土埃」、言い換えればそれらが象徴する曖昧性に煽られて

一気に広まったように描かれている。さらに、ミニーの話が事実か否かを話題にして男たちが話している場面では、次のような描写もある。

“It’s this durn weather,” another said. “It’s enough to make a man do anything. Even to her.”

Nobody laughed. (pp. 517-518.)

これ以外にも、作中には、酷く乾燥した状況を登場人物の心理や行動と関連させた描写が少なくない。例えば、男たちが連れ立ってウィルを探しに出る場面には “The day had died in a pall of dust; above the darkened square, shrouded by the spent dust, the sky was as clear as the inside of a brass bell.” (p. 522.) という描写がある。このようにして男たちを包み込む「土埃の帳」は、彼ら自身と噂の真相との間に降ろされた「覆い」にほかならない。しかもここでもまた、その「覆い」の存在が彼らの眼前をより “clear” にしているとある。確かにこの後彼らは、ウィルの強姦が疑いようのない明白な事実であるかのように、脇目もふらず彼のリンチと殺害に及んでいくのである。

曖昧性という覆いは、一見すると、真相が定かではない噂から人々を遠ざけるもののように思える。ところがこの作品では反対に、上に挙げたように、人々をより強力に引きつけ、動かしていく要因として用いられているのである。斎藤環は「覆いのリアリティ」について次のように説明している。

もし僕たちが刺激に対して動物的な欲望を持つだけの存在であるとすれば、欲望と刺激の関係はとても単純なものになるだろう。そして、刺激は強いほど、むき出しであるほど欲望を満たしてくれるということになるだろう。抑制された表現の方がリアルであると感

ずることができるのは、僕たちの感性がとことん精神的な素材
 でできているからにほかならない。どういうことか。むき出しの全
 体よりは、その断片、あるいはそれを連想させる刺激の方を、とき
 にリアルに感ずるといふこと。それはつまり、僕たちの感覚が徹
 底して「隠喩」的なものに反応しやすいという事実を意味してい
 る・・・。³

「ある語を他の語の代わりに、これが隠喩の定義である」⁴とラカンは述
 べている。しかし、単にそれだけではなく、隠喩によって「一つのシニ
 フィアンが他のシニフィアンに代入され、シニフィアンの鎖の中でその位
 置を占めるが、消されたシニフィアンは連鎖の残りとして（換喩的に）結合し
 て現前し続ける」⁵。これはフロイトが糸巻きで遊ぶ幼児のエピソードを
 用いて説明したことである。留守がちな母親のもと、その子供が「オー
 （あっち）」と言っては糸巻きを投げやり、それから「ダー（ここに）」と
 言ってはそれを引き寄せる光景を目にして、フロイトは、「この始原の叫
 びは、母親が自分を引き離れた寂しさに耐えるため、遊びの中で母を糸巻
 きにたとえて、母なるものをみずからの傍らに所有するという意味」⁶を
 持つことを見出したのである。

母親の現前と不在という幼児にとっての切実な課題が、オー・ダー
 の記号によって象徴的に幼児にからめとられ、その支配下に入って
 いったのである。このことにより、彼を取り巻く状況は百八十度変
 化し、幼児は一挙に象徴的な次元への接近を加速していく。事態は
 なにも起こらなかったことのうちにすべてが生じてしまうという、
 ある種象徴的な状況へと一変する。⁷

このような過程を経て人間は、直接的でない抑制された表現のホラー映画

などがそうであるように、曖昧で抑制された事象に対して、「そこに想像の余地があるから怖い」のではなく、「むしろ想像の余地なんかなくらい怖い」と感じるようになるのである。⁸

このことを踏まえると、“Dry September”における乾燥、土埃、そしてそれが象徴する曖昧性は、やはり物語を駆動するための重要なモチーフであることが分かる。ミニーの噂は非常に曖昧で、一見すると男たちの行動の動機としては不十分であるように思われる。しかし、反対に、それが実に曖昧で抑制されたものだったからこそ、男たちは想像の余地なく単なる強姦であるという以外に考えようがなかった。言い換えれば、それが隠喩的であったからこそ、ミニーの「物語」は、いわば外から与えられたのではなく内から発した絶対的で明白な「事実」として立ち現れ、男たちをその先の行動に駆り立てたのである。

しかしながら、この作品で乾燥や土埃が覆いとしての役割を果たすのは、男たちに対してだけではない。ミニーの前にもそれは払いがたく立ち込めていたのである。ミニーは近所の女性たちと連れ立ってよく映画に行っているが、作中、彼女が見つめる映画に関して“the screen glowed silver, and soon life began to unfold, beautiful and passionate and sad, . . . the silver dream accumulated, inevitably on and on.” (p. 526.) という描写がある。つまり、彼女にとっては、スクリーンに映し出される現実とは違う「銀色の夢」こそ「美しく、情熱的で、悲しい人生」が立ち現れる場所だった。彼女のこのような性質が現れ出したのは、周りが徐々に子供から大人へと変わっていく頃であった。

She was the last to realize that she was losing ground; that those among whom she had been a little brighter and louder flame than any other were beginning to learn the pleasure of snobbery—male—and retaliation—female. That was when her face began to wear that bright, haggard look.

She still carried it to parties on shadowy porticoes and summer lawns, like a mask or a flag, with that bafflement of furious repudiation of truth in her eyes. (pp. 520-521.)

周囲が「地盤が失われつつあることを理解し」、それまでとは違う段階に進み始めていた頃、彼らより少しばかり目立つ存在だったミニーは「真実を激しく拒否する」ような困惑の色を見せた。そしてこの傾向はその後も続き、当然のように彼女は周囲から取り残され、町の人々は影で“Poor Minnie”と囁き始める。かつては男性との付き合いがないこともなかったが、結局成就することなく終わり、今となっては出かけるのも友人の女性たちとばかりで、その際、通りを歩く彼女に目をくれるような男もいなくなっていたのである (... the sitting men did not even follow her with their eyes any more [p. 522.]). 加えて彼女は母子家庭で育ち、今も生活をともにするのは病弱な母親と瘦せていて顔色が悪いながらも疲れ知らずの叔母だけであった。したがって、彼女と男性というものとの間には、作品における土埃のごとき払いがたい覆いが存在していたと言える。

ラカンによれば、当初、母親との二者関係に身を置く子供は、男児であれ女児であれ母親を魅惑するためのファルスでありたいと欲する。しかし、近親相姦を禁止する象徴的な「父」の介入によってこの二者関係は崩壊する。それまでは言うなれば“何であれそれ自体”だったのが、その関係に禁止が突き付けられ、ファルスとしての子供は「去勢」されるのである。ファルスでいられなくなった男児は、母に好かれる父と同じようにそれを「持つ」、ないしは「持ちたい」と思うようになるが、それに対して、同じく「去勢」の際にファルスを持つ「父」を目の前にした女児は、自分にも母親にもそれが無いことを悟って母親を見捨て、芽生えたファルス羨望の元にその欲望は父親へと向かうことになる。つまり、男児はファルスの「所有」に落ち着くが、女児はそれと「関係」を持つことでそれを享受

したいという願望、さらにはそのファルスの代理として子供を産みたいという願望を抱くようになるのである。⁹

自ら現実的な交わりを拒否するような態度を選んだとは言え、その後年月を経るに連れて周りから取り残され、男性と接することもなくなり、子供を産むことはおろか、女性として見られることさえなくなったミニーは、その女性的存在を酷く脅かされていたに違いない。作中でミニーのことを話題にする男たちが言うには、彼女は以前、自分の着替えを窓の外から覗き見する男がいると周囲に漏らしていたという（“Wasn’t there something about a man on the kitchen roof, watching her undress, about a year ago?” [p. 519.]）。この話の真偽もまた明確にされていないが、ウィルによる強姦を信じようとしない男から発せられていることを見ても、事実ではなく虚言であると捉える方が自然である。つまり、「関係」を求める女性としての存在が脅かされる中、もともと非現実的であった彼女は、何とか存在を繋ぎ止めるために虚言という手段を使うようになった。そして、その一年後には、黒人男性からの強姦という物語にまで発展したのである。

「去勢」によって我々から切り離された世界、何であれそれ自体だった、今となっては無いものとしてしか有り得そうな世界で我々が享受していたのは「享楽」であった。それは「無意識の欲望に関わる」¹⁰ものであり、去勢を経た後にあってはもはや一概に良いものとは言えない、苦痛を与えることもあり得るほどの「快感とか快楽を越えた、強烈な体験」¹¹である。しかしながら我々は去勢後もこの享楽と完全に切り離されるわけではない。つまり、「ひとの欲望は、どうしたって享楽から多大な影響を受けてしまう」¹²のである。ところでこの享楽には男性的なものと女性的なものがある。男性的享楽とは「ファルスの享楽」である。これは「無意識的にたくわえられた緊張を、不完全ながら部分的に鎮静化するときに放出されるエネルギー」¹³であり、性的な享楽はすべてこのファルスの享楽

だと言える。それとは別に「他者の享楽」というものがあり、「これこそが究極の快樂」で、「すべての緊張が完全に放出されるに至った、理想的な状態を指す」¹⁴ 女性においては、ファルスの享楽の側面もちろんあるが、この「他者の享楽」の要因が大きいという。

以上のことに関して斎藤環は「享楽の主体をどこにおくか」¹⁵ という点から次のようにまとめている。ファルスを所有する（あるいは、したい）男性は、「自分の立ち位置をしっかりと定めてからでないと、何事も享楽できない」¹⁶。一方で、既述の通り「関係」を求める女性はそのことにはこだわらない場合も多い。したがって「男性の享楽、つまり『主体の立場』を定めたうえでの享楽こそが『ファルスの享楽』」であり、反対に「『主体の立場』を完全に抹消してはじめて可能になる享楽こそが『他者の享楽』」¹⁷ と言える。そして、この「他者の享楽」ないしは「関係」の一つの方法として、いくつかの小説をもとにして斎藤が見出したのが「相手の欲望を想像すること」ないしは「虚構を演ずること」¹⁸ である。斎藤は、そのようにして「女になること」、言い換えれば「受動性のきわみを生きること」は、次のようなことを可能にするという。

このいずれもが、ファルスの作用を全面的に受容しながら、しかもファルスの影響をことごとくはじき返すための、すぐれた戦略となっている。ファルスの単一性を多数化し、分散したのちに転送すること。これこそが正気のままにファルスを無効化する、最も確実な方法なのだ。¹⁹

例えば斎藤は、金原ひとみの小説『ハイドラ』を取り上げて、その登場人物である写真家新崎と、彼にとって魅力的な被写体でありたいと「嘔み吐き」（拒食）を続ける女性早希との関係を次のように分析している。

・・・見えてくるのは、早希が新崎に一方的に拘束されるばかりでなく、むしろ新崎が早希に取り込まれ、ほとんど不可逆的な影響を被りつつある姿のほうである。二人の関係によって早希が「嘔み吐き」をやめられなくなるように、新崎もまた、「人が人の要素を失っていく過程」しか撮れなくなりつつあるとしたらどうだろう。²⁰

どこまでも受動的に「対象の欲望を想像し、その欲望に感応しつつ虚構を演ずることで、人はしばしば『女』になる」²¹ のであり、その結果として、対象との密接な関係を成就させることも可能なのである。

「『想像』するのはそこに『謎』があるからだ」²² と齊藤は述べる。そもそもの欲求の性差はもとより、記述の通り男性との関係がないに等しく、そのためにその対象は「覆い」がかかったように謎めいて見えていたに違いないミニーもまた、「関係」を求めつつ想像を膨らませていたのではないだろうか。彼女が用いたのは、まさにこの想像の発露としての虚言という手段だったのである。作中、“Her mother kept to her room altogether now; the gaunt aunt ran the house. Against that background Minnie’s bright dresses, her idle and empty days, had a quality of furious unreality.” (p. 521.) という記述がある。斎藤の理論を踏まえて言えば、この“furious unreality”こそ、ミニーがあくまで「女」として生きていくための武器だったと言える。その社会的背景を考慮すれば、アメリカ南部の白人女性が、たとえ虚言であっても自らが黒人男性に強姦を受けたと吹聴するのは並大抵のことではない。それはまさに“furious”とまで形容すべき虚言であり、完全に自己を明け渡した「受動性のきわみ」と言ってよいものである。

男たちの中でも先頭に立ってウィルのリンチと殺害に突き進んでいくマクレンドンが登場する場面の描写も興味深い。

The screen door crashed open. A man stood in the floor, his feet apart and

his heavy-set body poised easily. His white shirt was open at the throat; he wore a felt hat. (p. 518)

ミニーの噂を聞きつけた男たちが床屋で議論していたところへ彼は現れ、なかば強引に周囲をけしかけ、引きずり込みながら犯行に及んでいく。つまり、彼の登場をきっかけにして、町の男たちはミニーの噂から生じた世界、すなわち、ミニーによって想像された世界へ足を踏み入れていくのである。マクレンドンの登場シーンが、その足元から頭部に向かってゆっくりとパンしていくカメラを彷彿させるような、非常に映画的な描写になっているのはこのためである。そして、噂を盲信し、マクレンドンにけしかけられた男たちがウィルをリンチして殺害した後、車で走り去っていく際にも、やはり象徴的に「土埃」が描かれている。

They went on; the dust swallowed them; the glare and the sound died away. The dust of them hung for a while, but soon the eternal dust absorbed it again. (p. 525.)

彼らは「永遠の土埃」に飲み込まれていった。これは言うまでもなく、曖昧性を火種として燃え上がった「物語」、実はミニーによって想像された欲望の中へと、彼らが飲み込まれ、後戻りできないところまで行ってしまったことを示唆するものである。

斎藤はまた、女性の想像に関して次のように指摘している。

ラカン派精神分析の公準から言えば、異性愛者とは男女を問わず「女性を愛するもののこと」であり、同性愛者とはやはり男女を問わず「男性を愛するもののこと」である。つまり、男性との恋愛を夢想する少女のファンタジーは、本質的に同性愛的なエレメントを

はらむのだ。²³

この指摘に違わず、ミニーの想像した世界にもまた男性しか見当たらない。発端こそ、自分の町の女性が黒人に侮辱されたというものであったが、マクレンドンの登場を機に男たちが「土埃」に飲み込まれて以降、すなわちミニーの想像の世界に入り込んだ後には、女性はまったく登場しないし、彼らの口にも上ることもない。出てくるのはただ黒人男性ウィルと、彼をリンチしようとする男たちだけであり、その両方が狭い車中で埃と汗にまみれながらぴったりと身を寄せ合う姿である。そして、そのことは、作品の最後に念を押すようにして示される。犯行を終えて帰宅したマクレンドンは遅くまで寝ずに起きていた妻を叱咤して突き飛ばし、一人寝室へと向かうのである。

このようにしてミニーと町の男たちとの間には、抜き差しならないほどの「関係」が築かれた。そしてミニーは女性としての存在を繋ぎとめたのである。「事件」の後、通りを歩く彼女と周囲の様子は次のように描写されている。

She was trembling worse. She walked slower and slower, as children eat ice cream, her head up and her eyes bright in the haggard banner of her face, passing the hotel and the coatless drummers in chairs along the curb looking around at her . . . Then the drug store, where even the young men lounging in the doorway tipped their hats and followed with their eyes the motion of her hips and legs when she passed. (p.526)

事件の前までは見向きもしなかった男たちが、ここでは一転して食い入るようにミニーを見つめている。しかもそれは「彼女のお尻と足の動き」を追う、明らかに性的な眼差しだったのである。そして、それを一身に受け

る彼女は、酷く震えてはいるものの「頭を上げ、目を輝かせながら」、まるで勝利のそれであるかのようにゆっくりとした歩みを進めていた。このときの周囲の反応は、明らかに彼女が女性であることを証明するものだったからである。しかしながら彼女は本当に身体を犯されたわけではないし、これからもそのようなことはないだろう。なぜなら、この事件によって、そうした行為はすぐさま「殺人」と結びつけられるようになったからだ。彼女はまさに「ファルスを無効化する」ことに成功したと言えよう。

“A Rose for Emily”において、エミリーは、周囲との関係をことごとく断ち切っていき、最終的には「男性化」した。

When we next saw Miss Emily, she grown fat and her hair was turning gray. During the next few years it grew grayer until it attained an even pepper-and-salt iron gray, when it ceased turning. Up to the day of her death at seventy-four it was that vigorous iron gray, like the hair of an active man.²⁴

無論、このようにして彼女の外見に現われていたのは精神的な男性化である。というのは、物語の最後、彼女が亡くなった後で明かされるように、周囲から隔絶した彼女は、実はその家の中に以前交際のあった男性ホームー・バロンの死体を「所有」していたからである。この「所有」が男性的欲求であることは既に述べた通りである。したがって、作品のタイトルにおける「エミリーにとっての薔薇」とは、男性化したエミリーにとって愛でべき「所有物」としての死体を象徴するものと解釈することもできるだろう。ここで、本論の冒頭に挙げた「活人画」をもう一度思い出してみたい。そこでは、鞭を手にした厳格な父親と母娘のさらに背後に“the back-flung front door”が不気味に口を開けていた。曖昧なミニーの噂と同様、開かれてはいるものの謎に満ちたこの背景こそ、町の人々を引きつけ

て放さなかったものではないだろうか。そして、執拗にエミリーを追い続けた彼らの視線は、ついにその内部、しかも白骨化した死体という強烈な秘密を暴くことによって決着が付けられたのである。

このエミリーとは対照的に、同じような孤独の中であって、ミニーは終始「関係」を求め続けた「女性」だった。それ故、“Dry September”では“A Rose for Emily”のように決着が付けられることはない。物語の終盤においても、町の人々のミニーに対する視線は熱っぽくざらざらと輝いたままである (“they said, . . . “poor girl!” Then to one another: “Do you suppose anything really happened?” Their eyes darkly aglitter, secret and passionate.” [527])。このような違いには、それぞれの家庭環境も少なからず影響しているだろう。エミリーと周囲との間には厳格で絶対的な父親が立ちはだかっていた。一方でミニーには父親がいなかったのである。しかしながら、二人に共通しているのは、形は違えどそれぞれが謎を孕んでおり、そのために周囲を引きつけてやまなかったことである。“A Rose for Emily”と“Dry September”を比較してみると、これら二作品を通して、フォークナーは、精神的に見ても極めて不確かな女性の生き様を、相反するかたちで描いて見せたことが分かる。それは、自らの存在の謎を払いのけるようにして男性的になるのか、あるいは、謎を孕みつつあくまで女性として生きようとするのか、いずれにせよ苦悩の付きまとう茨の道である。

Notes

- 1 William Faulkner. “A Rose for Emily.” *These Thirteen*. London. Chatto & Windus. 1963. p. 13.
- 2 William Faulkner. “Dry September.” *These Thirteen*. London. Chatto & Windus. 1963. p. 517. 以降、本書からの引用は引用末尾の括弧内に頁数を示す。
- 3 斎藤環『生き延びるためのラカン』（バジリコ、2006年）、p. 133.
- 4 ロラン・シエママ編『精神分析辞典』小出浩之〔ほか〕訳（弘文堂、1995年）、

- p. 22.
- 5 *Loc. cit.*
- 6 福原泰平『現代思想の冒険者たち 第13巻 ラカン—鏡像段階』（講談社、1998年）、p. 101.
- 7 *Loc. cit.*
- 8 『生き延びるためのラカン』 p. 132.
- 9 斎藤環『関係の化学としての文学』（新潮社、2009年）、p. 10-11. 参照。
- 10 『精神分析辞典』 p. 68.
- 11 斎藤環『生き延びるためのラカン』（バジリコ、2006年） p. 155.
- 12 *Ibid.*, p. 156.
- 13 *Loc. cit.*
- 14 *Loc. cit.*
- 15 *Ibid.*, p. 162.
- 16 *Loc. cit.*
- 17 *Ibid.*, p. 163.
- 18 『関係の化学としての文学』 p. 164.
- 19 *Loc. cit.*
- 20 *Ibid.*, p. 146.
- 21 *Ibid.*, p. 168-169.
- 22 *Ibid.*, p. 38.
- 23 *Ibid.*, p. 42.
- 24 *These Thirteen*, p. 17-18.

SYNOPSIS

Racial problems in Pauline Hopkins's *Peculiar Sam, Or the Underground Railroad*

Noboru Fukushima

The aim of this article is to argue that Hopkins's *Peculiar Sam* represents freedom in the 19th century African American plays.

Most audiences in the 19th century held only romanticised ideas of slavery. When Sam escapes from the plantation with his company, telling them: "I tell you chillern I feels so happy I doesn't kno' mysel'. Jes feel dis air, it smells like freedom. (*points across river*) an' look ober yonder chillern, look dar good, dat ar am ol' freedom himsel'" (2.3), audiences must have been very startled. When he then kills the guard dogs and steals money from his master, in preparation for his escape, he tells his company defiantly: "I jes helped myself" to a pocket full. An' wif some ob it I bought de stuff wha' fixed dem dogs; 'deed I did, kase dis chile am no fool" (2.3), showing that *Peculiar Sam* goes further than a reading just based on the history of slavery and abolitionism, or a comparison with contemporary black minstrel shows would suggest. Hopkins understands that great plays should present unanticipated developments and deal with difficult questions to engage the audience, nor is she afraid of pandering to stereotypes, like when in In Act II, scene 1, she has Sam dressing up as a ghost and frightening everyone, to the undoubted great hilarity of the audience, ridiculing all the slaves as credulous and superstitious.

On the other hand, when Caesar (station master) escapes from the plantation and ends up living a happy life with Mammy in Canada, his words to her: "An' ol' 'ooman, ef de ol' man dies firs', bury me at ol' Master's feet, under

de ‘Nolin tree” (2.4), seem to endorse the prevalent idealistic and nostalgic ideas of slavery. Mammy’s words: “De ol’ plantation, an’ Mistis an’ ol’ Master...(wipes her eyes) I boun’ to trabble back ‘gin ‘fo’ I die” (4) contribute to reinforce this view.

SYNOPSIS

The Position of “Desire” in *King Lear*

Toru Itakura

King Lear is one of the most intricate and magnificent plays in William Shakespeare’s works, which has been read in many different ways.

The main purpose of this paper is to rearrange this *King Lear* as an unconscious play, using Reader-response Theory and Jacques Lacan’s psychoanalysis Theory. We will not consider each character’s desire, but how “desire” itself appears between this play and the recipients.

First, we review the first scene of this play, and confirm this play is extremely unconscious in the form of the play, compared with other common plays. This scene also presents the important themes of this play, relationships between father and their children, alternation of generations by transfer of power, and so on. In the themes, we consider how Lear’s desire, or “our desire” by which we read Lear desires to do so, appears, referring Lacan’s concepts and scheme of “subjectivity”.

Then, we survey this play’s plot and the significant lines. As the play goes on, various “desires” emerge to us, the recipients. With Lacan’s three psychoanalytic orders, “the symbolic”, “the real”, and “the imaginary”, we identify the positions of the “desires” and examine in what way they move.

Third, we focus on Lear’s “desire” in the final scene. In this scene, it seems that a limitation of “desire” itself, or “subjectivity” that is made to exist by it, is shown. We examine the limitation in the relationship with “the real” here.

Finally, as substitute for the conclusion of this paper, we rearrange the

positions and transitions of the desires we interpret in this play. And we deliberate what “desire” itself should be, and the significance or the possibility of *King Lear* at the present day.

SYNOPSIS

A Study of Orpheus Descending

—“Psychoanalytical Study of Drama” and “Study of Play”: to be as Dependent as the Wheals of a Cart —

Naoko Kojō

Orpheus Descending (1957) was presented at Tokyo Metropolitan Theater from December 7th to 20th, 2012, by tpt (Theater Project Tokyo). The play script was translated in Japanese.

The aim of this paper is to attempt to integrate both “psychoanalytical study of drama” and “study of play.” Tennessee Williams’ stage directions are so detailed and somewhat notional that a stage director has to understand Williams’ views.

SYNOPSIS

The Relation between Narcissism and Ideal Ego on *A Touch of the Poet*

Kanako Matsuo

Eugene Gladstone O'Neill's *A Touch of the Poet*, written in 1939 and first performed in 1957, sets the stage in the suburbs of Boston in 1828. The Melody family, who are immigrants from Ireland, are the main characters of the story. All the Melody members have worries and stresses concerning themselves and each other; father Cornelius is a barkeeper doing nothing but seeking solace from reality in drink, his wife Nora devotedly takes care of her husband, and their only daughter Sara is ambitious and dissatisfied with her parents. The story proceeds with the course of marriage of Sara to her lover of Yankee aristocrat, which evolves conflicts between two families.

The story can be read as one of awakening stories, as Cornelius finally finds happiness in reconciling the ego and the ideal ego of his. Sara, taking a defiant attitude toward her parents, unconsciously inherits their characteristics and falls in love with a man who resembles her father. The psychical process of Sara and her parents is discussed in this paper, adopting the psychoanalytical theory on Narcissism of Sigmund Freud.

SYNOPSIS

Ambiguity and the Imagined Lust in “Dry September”

Makiko Udou

William Faulkner’s “Dry September,” known as one of his most splendid short stories, is the story of Minnie Cooper, who is in danger of nonexistence as a woman because of her losing contact with people, especially men, around her. In this paper, quoting some theories of Sigmund Freud, Jacques Lacan, and Tamaki Saito, I reveal that her lie about sexual violation is based on her imagination for the lust of townspeople and her attempt to redeem the relationship between herself and the people around her. Moreover, I make it clear that ambiguity about the rumor of her being raped drew the men in the town into their crime.

執筆者紹介

イギリス文学

(学術論文) 福島 昇 日本大学 生産工学部教授
日本大学 大学院文学研究科兼任教授

(学術論文) 板倉 亨 日本大学 文理学部、経済学部、法学部、
国際関係学部 非常勤講師

アメリカ文学

(学術論文) 小城 直子 熊本大学 非常勤講師

(学術論文) 松尾かな子 熊本高等専門学校 熊本キャンパス講師
(熊本電波工業高等専門学校を 2009 年に改名)

(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

〒752-0997 山口県下関市前田2丁目27-43

会 長：小園 敏幸 TEL 090-8297-0729

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う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 役員の任期は3年とし、重任を妨げない。

第23条 本会の経費は年会費、寄付金その他を以って賄う。

第24条 本会は年1回総会を開き、役員の設定、年会費の決定、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

『サイコアナリティカル英文学論叢第33号』は予定通り、2013（平成25）年3月27日に発行できそうである。更に、『英米文学の精神分析的考察 第2巻』も同日に出版できそうである。

第33号の掲載論文は、編集委員3名（倉橋淑子先生、関谷武史先生、小園）による査読の結果から5本になる。内訳は、イギリス文学では、福島昇先生と板倉亨先生による2本、アメリカ文学では、小城直子先生、松尾かな子先生、有働牧子先生による学術論文3本である。

掲載順序はイギリス文学もアメリカ文学も共に執筆者の長年の研究に敬意を表して研究歴の長い順にした。

いずれの論文も精神分析的理論を援用していて読み応えのある出来栄えとなっている。

読者のご高見を承りたくよろしく願いする次第である。

この度、創立40周年を迎えるが、それを記念する『論叢第34号』と『英米文学の精神分析的考察第3巻』に掲載する学術論文のご投稿を早めにお願したい。

2013（平成25）年3月吉日
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33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
〒752-0997 山口県下関市前田2丁目27-43
会 長 小園 敏幸 TEL 090-8297-0729
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

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

2013（平成25）年3月27日発行