

ブロンテ研究ノート：『嵐が丘』再考

廣田，稔
九州大学言語文化部

<https://doi.org/10.15017/5423>

出版情報：言語文化論究. 8, pp.89-100, 1997-03-01. 九州大学言語文化部
バージョン：
権利関係：

ブロンテ研究ノート

『嵐が丘』再考

廣 田 稔

F.R.Leavisが英国小説の偉大なる伝統が、オースティン、G.エリオット、ヘンリー・ジェイムズ、コンラッド、D.H.ローレンスにあると論じる一方、『嵐が丘』についてはこの驚くべき作品が、イギリス小説の「突然変種」¹ であると述べるに留まったことは周知の事実である。しかし『嵐が丘』が英国小説の伝統の枠外にある位置づけをされていることは、逆に言えば、それこそがこの作品の独創性を裏付ける証左であるだろう。

Leavisの言及について、K.Sagarはこれは既に1899年に George Saintsburyが「19世紀中葉の植物学者が言うように、一種の「突然変種」である」と述べたことを引継いだものか、それに著しく一致するものである² と述べている。Sagarは Leavisの論じる英国小説の伝統というものは確かに偉大なものであるし、Leavisがその伝統の枠組みに属することの利点を強く示していることは認めるものの、『嵐が丘』が突然変種であるというのは真実ではなく、ただそれが18世紀末及び19世紀の英国写実主義小説の伝統よりもずっと古い、ずっとより限定された伝統に属するというに過ぎないと言う。エミリの前にあるのはシェイクスピアであり『マクベス』と『リア王』にこれ以上近い小説はないし、エミリの後に『闇の奥』、『虹』、『恋する女たち』などが続くのであって、彼女はローレンス小説の道を開いた³ と。その一方、John Hewishは、『嵐が丘』が際立って優れた形で戯曲化された小説として、「イブセンに至

るまで19世紀文学の中にこのようなものは何一つなかった」⁴ と異なる視点からの『嵐が丘』の特異性を示唆している。Barbara Hardyはオースティンやディケンズ等の小説に見られる種類の「理性的な道德体系」⁵ に依存するよりも、もっと強く情熱に依存して、十分な説明的筋立てを行うヴィクトリア朝小説の類型のものとの異質性をこの作品に見て取るのである。こうした批評家の見解を逐一挙げることは目下の目的ではないが、この作品の抱え込む要素がいかに problematicなものかを確認するために最低限必要なことと思われる。少なくとも筆者はその多様性と複雑さを前に、この作品の本質性をどのように簡潔な形で説くことができるか途方に暮れる思いである。Leavisが「突然変異」とのみ述べるにとどまった背景にはこのような思いが働いたのではないだろうか。しかもその複雑ないくつかの要素はスフィンクスの謎のように読者にその解明を迫らずにはいないのである。

それにしても“I am Heathcliff”(9章)というキャサリンの魂の叫びに、またそれに呼応する“I cannot live without my life ! I cannot live without my soul !”(16章)というヒースクリフの絶叫に収れんする生死を越えた情念を支えたものは何か。禁断の掟を破ってまでも暗き情熱の導くままに一切の地上的なものから決別して、魂の合一を獲得せんがための葛藤の末に、彼らが辿り着いたであろうものは何かを真に解き明すことは果

して可能なのだろうか。仮に極めて単純化して二人の愛を浪漫的と呼ぶとしても、その浪漫的愛の深淵をどこまでのぞけるといえるであろうか。のぞけるものはのぞいて、作品中の謎に少しでも迫りたいというのがこの小論の目指すものである。

II

まずヒースクリフという人物像の正体である。彼のロマンティック性はバイロニック的であると称されるが、その素姓も分からない。彼が嵐が丘から出奔して、見違えるような人物となって戻って来るが、その間の経歴も神秘のヴェールに包まれたままである。これは作品全篇の最大の謎であり、この空白を埋めることは実際上不可能ではあっても、その真相を推測することほど人々の興味を引き付けてきたものはないであろう。Lin Haire Sargeant の *The Story of Heathcliff's Journey Back to Wuthering Heights* (1992) はそうした一つの表われである。しかしながらヒースクリフの素姓や空白の実体を明らかにせずそれらを神秘の帳の中に隠すということこそがこの作品の特異性であり、小説というよりもロマンスと称されるべきものであるという視点に立てば、この不透明性こそ過去の伝統的小説には見られなかった「突然変異」的要素であったのではないかと思われる。かつて Walter Pater は 'The Romance of Wuthering Heights'⁶ と称したが、それはオースティンの描きだしているような、彼女の熟知した小世界の中の人物達の細密画と比べれば、全く異質でかけ離れたものであることを示唆している。『嵐が丘』がいかにかにロマンスと称されるべきかは、"The Brontës, or, Myth Domesticated" 論の Richard Chase が、Leavis 流の『アメリカ小説とその伝統』の中で展開する、小説とロマンスの相違に関する以下の見解を参照すればよく理解できる。

「現実と深く係わり合う形で人間の日常生活、性格を描き出す小説に比して、ロマンスは現実を描くことも少なく、詳細にわたることも少ない。…小説家が登場人物の素姓を探り出すことによって我々の興味を喚起しようとするのに対して、ロマンス作家は恐らくそれを神秘の帳に包み込むことによって興味を引こうとするのである。そこで登場人物自体はいささか抽象的にして理想化されたものとなる…驚くべき出来事が起るかもしれないが、それらの出来事は現実的というよりもむしろ象徴的乃至観念的の真实性を帯びたものである。小説に較べて現実の直接的描出の度合いが少ないので、ロマンスはより一層自由に神話的、寓意的、又象徴的形態へと変貌する。」⁷

ヒースクリフは作者エミリが Halifax の ロー・ヒル スクールの助教師として赴任していた時に聞いた、Walker 氏の養子となった孤児、Jack Sharp の物語に触発されたのかも知れず、「19世紀初期ヨークシャに於て、捨て子を引き取ることは決して珍しいことではなかった」⁸ という当代の社会現象の反映といった現実的基盤の上に創造された人物であるかもしれない。彼の素姓がリヴァプールの街角で拾われたみなし児であり、親の姓も分からないという経緯から、姓と名のいずれにも用いられる名がつけられざるを得なかったのだと推測されるとしても、作者の奥深い思惟による命名であったと思わざるにはいられない。その名は文字通り、「ヒースの崖」であり、この作品の舞台となり、作者自らの生命の拠り所であった荒野そのものとも言える名であることによって、自然の生命力を体言した象徴性を最も端的に表象する名である。そして一種の転喻的な機能の名である事で彼がいかにかにシンボリカルな人物であることを如実に物語っている。彼はアーンショウ家にとって内なる者でもなければ外なる者でもなく、支配下に治めたアーンショウ、リントン両家

の完全な主人でもなければ完全な召使でもなく、イザベラの夫であって、全く夫ではない者、キャサリンの兄弟であって全く兄弟ではない者、そして復讐の鬼という顔を持つ。とは言い乍ら、その正体は謎に満たされているという、複雑、不可解な人物である。

III

イザベラはヒースクリフと結婚して初めて、彼がどんなに屈折した正体の持主かを、前にキャサリンによって聞かされながら信じられなかった面を思い知らされることになる。イザベラはネリイへの手紙に彼が「虎や毒蛇よりもこわい」(13章)と言い、「一体ヒースクリフは人間なのか...もし人間だとしたら気違いかしら...人間でなければ悪魔かしら」と問いかける。このことは彼の本性が「しだ」や「玄武岩」、「おおかみのような男」に喩えられることと無縁ではなく、彼は全篇を通じて荒々しい自然物や超自然的存在に喩えられる。“devil”, “goblin”, “ghoul”, “vampire”と。アーンショウ氏から嵐が丘に連れられた時は神様からの授かり物と言われながら、「悪魔のような真黒な顔」をして悪魔的資質を備えている。温和柔弱なエドガーと対比される時の彼は、「美しい豊かな谷間」に対する「荒れさびた丘続きの炭田地方」(8章)であり、「月の光」に対する「稲妻」、「霜」に対する「火」(9章)であり、何よりもキャサリンにとって「地下の永遠の岩」(9章)である。このようにヒースクリフは荒々しい自然物として象徴性を持つが、「彼の魂と私の魂は同じもの」(9章)、「私はヒースクリフなの」(9章)というキャサリンも「火薬」や「いばら」(10章)に喩えられる荒々しい本性を持ち、ヒースクリフとキャサリンは同一の魂に根ざしている。しかしヒースクリフをこうした自然物に喩えられることが単なるレトリックではないということが肝心な点であり、

人間的なものとは意識的に決別して、宇宙、自然の根源的エネルギーの何ものかを示す象徴、寓意の存在に高められていることに注目すべきである。人間の形を取りながら、も早人間ではない自然神のように、「生の一つの事実の神格化」という存在に思われる点で、ディオニュソスのとも言えるであろう。キャサリンが二人を離れ離れにさせようとする者は Milo の運命に会う(9章)という言葉をつくように、ギリシャ的背景もこの作品に潜んでいる。

そうした自然のエネルギー的存在であるということを感じさせるのはヒースクリフがアーンショウ氏によってリヴァプールから連れて帰られた時に、彼は一貫して“it”という代名詞で言及されていることである。彼が生まれたたの乳児であったならばとも角、彼は既に少年であった。ネリイも“its face looked older than Catherine’s —yet, when it was set on its feet, it only started round... Mrs. Earnshaw was ready to fling it out of door.”(4章)という表現を行っている。自然のエネルギーの受肉化といった本質を窺わせる点は、いくつか見出だされるが、中でもキャサリンが娘キャシイを生み落として死んだ夜、彼女の死をヒースクリフに伝えようとして彼を探す場面はその好例である。ネリイが彼を見つけた時、彼は帽子を脱いだ髪を枝の露に濡らしながら古いとねりこの木にもたれて、長い間じっと立ちつくしていたのである。それはあたかも彼が自然物と同化していたと言っても過言ではないかのようであった。と言うのも、彼の手の届きそうな距離にいる鳥でさえも全く恐れることなく、その存在に無頓着というよりも、むしろ自然物として彼の存在を受入れているように思われ、ネリイという人間が近づくと逃げてしまう状況である。

「一つがいのうぐみ^{うぐみ}が、ほとんど3フィートも離れてはいない所を^{うぐみ}行きつ戻りつして、

忙しく巣を作っていて、彼がそんなに近くにいることも、一本の丸太が立っている位にしか思っていなかったのです。私が近づくと飛んで逃げてしまいました」(16章)

そしてキャサリンの死を知ったヒースクリフの野獣そのものの振舞いこそは、彼の持つ自然の獣性そのものを余す所なく伝えている。「彼は節くれだつた木の幹に激しく頭を打ちすえました。そして目を上げて、人間というよりは、ナイフと槍で突き刺されて殺されようとする野獣のようにほえ声を上げました」

彼がとねりこの幹に流した血はまるで洗礼水でもあるかのように、手や額を真赤に染めているが、ここには作者エミリが古代の神秘宗教の中に見られた、動物或いは人のいけにえを捧げて神をなだめ、それによって新たな実りを生むための儀式的持つ虐殺のイメージを持ち込んだもの⁹と解釈される。古代異教神のために流された血は木肌の上から、大地にしみ込んでいくのであり、過去の破壊と消滅は未来の生命と幸福への予兆となっていくのである。それは後にキャシイとヘアトンとによるあのヒースクリフとキャサリンの夢の願望の成就、死から再生への循環につながっていくという大きな意味のふくらみとなっていく伏線であると言えるであろう。

C.P.Sangerが分析するように驚く程見事にシンメトリカルな人物構成によって全篇が構築されている¹⁰が、ロックウッドがキャサリンの亡霊の夢を見るかしの羽目板に囲まれた寝台のある部屋の窓枠に書き残された、Catherine Earnshaw—Catherine Heathcliff—Catherine Lintonと並べられる謎解きのような名前の配列は、言わば解釈コードとも言え、これも又人物の世代交替と共に、循環の暗号符としての機能を果すものとみなされよう。Kermode が分析するようにその配列を右から左へと読めば母キャサリンの人生の軌跡となり、左から右へと読めば娘キャシイの人生の軌跡を見事に浮彫りにしているのであ

る。¹¹ キャサリンはキャシイを生み落としてすぐに絶命する形の中に、母の死に代る子供の誕生、あの『冬物語』3幕3場のボヘミアの海辺の荒地で捨てられた王女パーディタを拾い上げた羊飼いの言葉、“Thou metteth with things dying, I with things new born”に暗示されるような死と再生のテーマが秘められたものであろう。と言うのもキャシイは春三月というユリウス歴以前には一年の最初の月であった新しい生命の生れ出る季節に、しかも、十二時という古い日が新しい日と交替する時刻に生れ出ているのである。このように季節や時の循環さえもが、人物達の運命に深く係っていることを知る。

死を直前にしたヒースクリフにキャシイとヘアトンの姿は断末魔の苦しみを与えると彼は言う。ヘアトンの顔を見ると色々様々な昔のことが思い起されて「あの男そのものが自分の昔そのままに見えてくる」と彼は「五分前にはヘアトンは人間ではなくて、若い頃の自分が化けて来たもののような気がした」(33章)と告白する。ヘアトンはキャサリンに驚く程似ていることによって、ヘアトンという若い世代に自己の運命として背負ってきた何ものかが受継がれ、キャシイとヘアトンとの愛情にキャサリンとの合一の夢も受継がれていくように思われるのである。こうしてヒースクリフの人生の軌跡の反復と循環もまた暗示される。ヘアトン自らもアーンショウ家の祖先名を継承していることによる循環の一端を担っているのは明白である。我々はこの物語の冒頭、嵐が丘邸の玄関の扉の上に1500年という古い日付と共にヘアトン・アーンショウと記されていたことを記憶するが、三百年を経て存在するヘアトン・アーンショウこそはアーンショウ家を復興する、アーンショウ家の最後の者としての役割を果すという筋書きである。かつてヒースクリフがヘアトンの父ヒンドレによっておとしめられていたような境遇にヘアトンはおとしめられるのであり、

ヒースクリフの分身である面は顕著である。こうして「古代の神話同様『嵐が丘』は我々に再生の物語のみならず、回帰の神話を提供している」¹²のである。

IV

ヒースクリフが悪魔的獣性の象徴、或いはアレゴリカルな暗示物の受肉化であると同時に、「ジプシー」と称されることは、彼が地上的存在ではないことにつながっている。ヨークシャの民間伝承によれば、ペナイン山地を旅するジプシーの一行は非人間的な存在と見なされていた。それはジプシーたちは *waifs* (流浪の民) であることから *waffs* (幽霊) と結びつけられて、死を予言する幽霊と考えられていた¹³ からである。ヒースクリフの出生とその素姓は神秘の中にあるものの、彼には生まれた時に死んだアーンショウ氏の息子の名が付けられたのであり、そこには既に死の影を背負った人物としての秘められた運命がある。キャサリンの死後、「俺は幽霊が存在することを強く信じている。幽霊は我々人間の間に存在することが出来るし、実際存在しているのだ」(29章)と彼が発する言葉はそうした亡霊とのつながりを感じさせるものがある。彼自らも死後亡霊となって、キャサリンと共に荒野を彷徨っているのが羊飼いの少年によって認められている。

そしてまたジプシーは荒野を彷徨うユダヤ人の連想につながるが、北方伝説によれば、“lapwing”(たげり)の頭上のさえずりはキリストの死後、永遠に彷徨うユダヤ人と結び合わされていたことなどをエミリは *Bewick* の *History of British Birds* によって知っていた。キャサリンは死の直前の精神錯乱の状態枕の中から鳥の羽を取り出しながら言う。

「たげりの羽根だわ。かわいい鳥、沼地の真中で私たちの頭の上をまわっていたわ」(12章)と。たげりは古代ケルトでは冥界に住む鳥

とされ、その鳴き声のため不吉をもたらす鳥とされ、休息を見出だせずにいる死霊とみなされているのである。チョーサーの『鳥の議会』に“the false lapwing, ful of trecherye”とあるように、裏切りに満ちた不実性の象徴¹⁴である。キャサリンの死の不吉な予兆、彼女の亡霊の荒野の彷徨、ヒースクリフへの背信をこれほど見事に象徴するものはないだろう。『むだ騒ぎ』3幕1場にベアトリスがヒーローとアーシュラに、ベネディックが自分を恋しているという話をするのを立ち聞きさせられてしまうが、その時話を立ち聞きしようといそいで来る様子をたげりが地上を駆け回るようにやって来ると描写される。恋の話の立ち聞きという筋書きはヒースクリフがキャサリンのネリイへの告白を聞いてしまうあの劇的なシーンが示すように、『嵐が丘』にシェイクスピアのエコーを感じ取れるのである。

それはとも角、「荒野の鳥は肉体から解放された魂の、或いは天国に憧れ、地上をさ迷う魂のシンボル」¹⁵とされたヨークシャ伝説が枕の中からの羽根の取り出しの場面の下敷にあると察せられる。同じようにキャサリンが鳩の羽根を見つけて「これは鳩だわ。ああ枕の中に鳩の羽根を入れるんだもの—死ねない道理だわ」(12章)と言うこの謎めいた言葉の理由も「ハトの羽根は人間の魂が体から抜けていくのを妨げるというヨークシャの迷信」¹⁶によっていること、また一般にハトは聖霊の象徴であることから死が聖霊に近寄れないことによって、「ハトの羽毛を詰めたふとんや枕の上では人は死なない」¹⁷というシンボルの意味にエミリが通暁していたことが窺える。

こうした象徴的意味合いはとも角、羽毛を取り出すことは今は失われたヒースクリフとの二人だけの荒野の天国への回帰の願望を暗示している。枕は自由へ羽ばたく羽根を閉じ込めているのであり、死に絶えた鳥の羽根は荒野を自由にはね回ったかつての幸せな日々の暗示物である。古来羽根は死のシンボルで

あると同時に再生のシンボルである。キャサリンは今スラッシュクロス屋敷の住人となって、文明の産物である枕に象徴される文明社会という枠囲いの中に閉じ込められている。キャサリンが苦しみにあえいでいる最中にもエドガーは書斎の本に向かって示されるように、一見やさしきや理性といった美德を隠れみのとした文明社会の本質に潜む冷酷さや残忍さが暗示される。天空に飛翔する鳥の羽根に魂の解放のシンボル化があることは明白である一方に、現代の心理学或いは精神病理学的解釈によれば、羽根をむしり取るといった尋常ではない、非日常的行為にはその行為を行う人間の存在が危機に瀕していること、生存のエネルギーが消滅していることを示すという。この生存の閉塞状況を更に戦慄的なものとしているのは、キャサリンが思い起こす、ヒースクリフがわなを仕掛けて殺したたげりの小さな死骸でうまった巢の状況である。安らぎの場であるべき巢という囲いの中に詰められた死の端的なイメージである。

ネリーが羽根を取り出すことに余念のないキャサリンを制して「そんな子供みたいなまね(‘baby-work’)は止めなさい」(12章)と制するこの‘baby-work’という言葉の意味の典拠を推測するのも興味深く、それに「難事」の意味があることによって、ギリシア神話のプシュケーとエロスの物語の導入があることは十分に察せられる。Stevie Davies も‘Baby-work, The Myth of Rebirth in *Wuthering Heights*」¹⁸に於て論じている。特にこの物語がヒースクリフの出奔劇という『嵐が丘』の全篇の最も劇的な部分の要素と係わりと察せられる点で、そのさわりをおさえておくのもよい。プシュケーは彼女の幸福をねたんだ二人の姉たちからそそのかされたとは言え、姿を見てはならないという夫エロスとの約束を破って、ある夜ひそかに灯火に照らして怪物の姿をした夫の正体を見てしまった

のである。したたつた熱い灯油の一滴で目を覚し、姿を見られたことに気付いたエロスは驚いて逃げ去ってしまう。プシュケーは夢中でその後を追うが夫の姿は見え、ただ声だけが「信頼のない所に愛は生きてはいけない」という叫びを残して、消えていくのである。ここにはヒースクリフを裏切りエドガーと結婚しようというキャサリンのもとから姿を消すヒースクリフ、出奔に気付いて雨の中を彼の後を追うキャサリンのイメージが浮ぶ。プシュケーはエロスを求めて世界中を彷徨ったが、エロスの母アフロディーテによって、いとしい恋人を捜し出すためには、それだけの試練に堪えねばならないのだと、夜までに穀物の山を選り分ける「難事」を課されるのである。これは「愛」というものが人類を神から独立させるに足るだけの理想的人間関係の象徴という観念に潜む、一つの強迫観念としてのいわゆる「背信のテーマ」¹⁹が打出されたものであると理解される。作者エミリがこの背信のテーマを深くその作品世界に導入しているのは、ゴンドルの詩の物語にもこれが認められることによって知り得よう。プシュケーとエロスは最終的に辛い試練の後に再会し、二度と破れることのない本当の幸福を見出すことになる。ヒースクリフとキャサリンにこうした結びが可能であるかどうか、二人の死後、二人の亡霊が荒野で連れ立っているのを羊飼いの少年が認めることによって、暗示されるものをくみ取ることが出来るばかりである。彼らの愛の物語は単純にこの神話の世界を原型とするようなものではないのであって、二人それぞれが愛の観念の化身と言っても許されるような形而上的何ものかに高められていると言う以外にどう言い表わす術が残されているのだろうか。

V

『嵐が丘』へのギリシアの世界の混入例、

あの悲劇世界の思想性を跡付けることは容易ではないが、極めて概括的にヒースクリフの生き方の特徴、特に人間臭い倫理的基準というものに支配されない振舞いは、荒っぽく不道德な自然神としてのディオニュソスの側面であろう。ギリシア的悲劇思想の底流には、人間をある種の行動につき動かしていく動因としての激情を越えた、主体的でヒロイックな精神があって初めて人間存在の根本的意味も、宇宙の神秘性も浮かび上るといふ精神性があり、それゆえ「人間は自分の内部にディオニュソスをもつこと…自分の内なる自然に目覚めて生きることこそ」²⁰が肝要と見做された。しかも悲劇の本質は「不当の受苦や避けることの出来ぬ悪の自発的選択やパトス(苦難)による実現などを通じて、人間の存在そのものの根本的意味を問いかけ宇宙の神秘性に挑戦する」²¹ことにあるとされるのである。このことはヒースクリフの存在そのもの、ある意味で避け難くつき動かされて復讐という形として表われざるを得なかった自発的選択、苦難によるその達成その全てがギリシア悲劇的概念の端的な要約と読み取れる。また一方キャサリンの死の選択こそは「死ぬことにおいてしか自己の忠実な実現がありえないとき、すすんで死を選ぶ」²²というギリシア的人間の悲劇的生き方の一つと見事に呼応している。人間の死を最大の主題の一つとするギリシア悲劇の特性は、キャサリンとヒースクリフの死の意味するものにこの作品の比重が多かかっていることを思えば、その比重に深く係わるものと言えるであろう。ヒースクリフとエドガーの本質についての「霜」と「火」といった対照的な表現によって示されるのは、ギリシア悲劇の「両極性」の伝統的概念と無縁ではないであろう。D.Cecilの言う嵐が丘の“storm”に対してスラッシュクロス屋敷の“calm”²³の対局概念もこの観点から捉えられないだろうか。ヒースクリフの出奔というあまりに過激なエピソードの持つ劇的效果はア

リストテレスの『詩学』の「創作論」に示される優れた悲劇を構成する顕著な特徴、ペリペティアという「事態の急転」にいかにか相応しいものであろうか。キャサリンが彼女の肉体を「このこわれた牢獄」(9章)と考え、その肉体からの精神の離脱を求めること自体が、ギリシア的な見方を可能にさせてくれる。ギリシアの思想家は一般に精神は本質的に肉体とは切っても切れない結びつきの中でそれと共に生きているということを当然のごとく見なしていたからである。

『嵐が丘』にあるのはギリシア悲劇性にとどまらない。シェイクスピアの影響は看過出来ない。スラッシュクロス屋敷の借家人として初めて家主の館、嵐が丘を訪れたロックウッドが、ここで受けた虐待とも思える接待に対して憎悪の念に駆られた時の気持ちを嵐の中のリア王のそれに喩えられると言う2章の件りがあるが、『リア王』からはグロスター伯の私生児で、嫡子エドガーの領地を策略で奪い取ろうとする腹黒いエドモンドがいかにヒースクリフ的であり、「お人好しの」エドガーはまたエドガー・リントンの原型的人物ではないかと思われる。またロックウッドがキャサリンの亡霊の悪夢を見、それを知ったヒースクリフが嵐が丘に入って来るようにと絶叫する悲嘆の様子を見た後で、台所の奥へ降りて行った時、灰の中から出てきて、不平がましく鳴きたてる灰色のぶち猫“a brindled, grey cat”(3章)に関して、Kermodeは「シェイクスピアの魔女のエコー」²⁴と述べている。これは明らかに『マクベス』第4幕1場の3人の魔女の一人の台詞「三度鳴いたぞ、ブチ猫が」の場面を指しているよう。こうした細部の類似の一方で『嵐が丘』のテーマ上から、『冬物語』に見られる主人公パーディタの恋物語とその運命が、ヒースクリフの運命の物語構成に影響を及ぼしたのではないかと感じられるが、これは筆者の独断的推量に過ぎるのだろうか。

「失われた者」を意味する名を持つパーティタは真実はシシリアの王女であるが、王レオンティーズが、妻ハーマイオニと王の友人でこの国に滞在していたポオリクシニーズとの間に生まれた子供ではないかと邪推したために、王の命により家臣アンティゴナスに、ボヘミアの荒地に捨てられる。王妃である母ハーマイオニも子供を生んで後、死んでしまったものと思われる。捨てられた王女はその素姓も知られぬまま、老羊飼いに拾われ育てられ、美しい娘に成長する。やがてパーティタはボヘミアの王子フロリゼルに見そめられ、二人は恋仲になるが、そのことがボヘミア王に知られることとなり、素姓知れずの娘と王子が結婚することに反対された二人は駆け落ちしてシシリアへと逃れる。ところが死んでいたと思われていた王妃ハーマイオニは実はかくまわれて生きていて、パーティタの身分が判明し、二人はめでたく結ばれるというものである。この物語のいくつかの点、男女の差異はあっても捨てられた孤児のテーマはヒースクリフの孤児性と繋がる。王女の素姓が分からないのはヒースクリフが、「東インド通いの船にでも乗っていたか、それともアメリカ人かスペイン人が捨てて行った子」と呼ばれるだけの者であり、船に乗って来た可能性を持つことが、王女が捨てられ、乗せられて来た船が難破していることに通じている。また女の子は実はシシリア王女であり王家の血筋であるが、これはヒースクリフについてネリーが「あんたは変装した王子だと言ってもいい位ですよ。あんたのお父さんはシナの皇帝で、お母さんはインドの女王...なんてことだって絶対にないとは限らないわ。それであんたは悪い船乗りにもさらわれて、英国へ連れて来られたってわけ」(7章)と言うこととも似通っている。素姓の分からない娘とボヘミア王子との恋は、素姓の分からないヒースクリフと旧家の娘キャサリンとの恋という形の類似がある。母が娘を生んで死ぬ形はキャサリンがキャ

シイを生んですぐに死ぬ形でもある。そこに死と再生のモチーフが認められるのは既に見た通りである。

VI

『嵐が丘』には解き明かさねばならない謎が多い。しかしそれらは直接間接にヒースクリフの存在性の何ものかと係わって、彼に始まり、彼に終わるといふべきものであろう。従って今一度彼に立戻ってみる必要がある。我々は彼がリヴァプールの街角で拾われた孤児であることを単純に受入れる一方で、真相はアーンショウ氏の隠し子であるのではないかという憶測への衝動に駆られるのも自然なことのように思える。もし仮にそうであれば、実子のヒンドレよりも愛情を傾けているように思われるアーンショウ氏の態度も十分に納得がいく。とは言え、仮にそうであるとすればキャサリンとは血の繋がりが生じ、'incest'の問題が浮び上がることとなる。

この憶測と何らかの形で係わるものがあるとすれば、それは三章、ロックウッドがキャサリンの亡霊の悪夢を見る前に見た、礼拝堂での「七たびの七十倍」と七十一倍目の初めの罪の夢の意味である。この夢が挿入されねばならなかった必然性とその意味、特に後者は容易には理解し難いように思われてならない。結局この夢の後半は教会堂で大騒ぎとなった挙句、棍棒が乱れ飛んでそのぶつかる音が、現実には戸外の突風にあおられたモミの木の枝が窓ガラスに打ちつける音との暗合であったことに結びつけられている点でこの夢の必然性は理解できる。だが肝心の罪の本質となると話は急に難しくなる。この罪はロックウッドが嵐が丘でヒースクリフの若い妻とか、ヘアトンの妻とか思い誤ったキャシイの美貌に魅惑されての、彼の横恋慕に根ざした「姦通の罪」²⁵であるとする見解は示唆に富む。後に見るように『嵐が丘』に宮廷風恋愛の伝統

の何ものかに依存する要素があるとすれば、その代表的物語の一つであり、恋愛アレゴリーとして知られる John Gowerの『恋人の告白』中での七つの大罪の七番目の大罪が、奢侈の罪に代って近親相姦となっている²⁶例はこの夢における罪の意味に近づくヒントになりそうに思われる。ロックウッドの他人の妻である女性への横恋慕は、ヒースクリフのエドガーの妻キャサリンへの情念への伏線となっているのは十分に察せられる。しかし彼の情念は十九世紀キリスト者としてのブランダム牧師の説くキリスト教規範に照してみれば、ロックウッドという十九世紀文明人の代表者と見做すべき者の感情が明らかに弾劾されるべきであるように、弾劾される罪となるものであろう。しかしヒースクリフとキャサリンの存在そのものは果して十九世紀社会の枠組みの中のみで捉えられるべきものなのだろうか。彼らの実存はむしろ例えば「中世英文学の女性はみなタイプでありシンボル」²⁷であって、作中人物として偶然に現れた個人的存在ではなく、根源的精神の体現者として、ロマンスと寓話と象徴の中から生まれたものとして捉えられるべきものであったという概念と通じ合っていないだろうか。少なくとも彼ら二人が描く天国は明らかに異教的であり、キリスト教におけるものとの相違は歴然としている。従って彼らの愛の本質を十九世紀社会の道徳律に照らしておし測るべきではないだろう。彼らの結びつきの中にあるものは宮廷風恋愛の感情に似ているのである。宮廷風恋愛においては「姦淫が肯定され、これが美化され、理想化されて」²⁸いたにも拘らず、この同じ愛を「十九世紀が「邪まな」愛と呼んだもの」²⁹だから、宮廷風愛は十九世紀の倫理観と一線を画すが、この愛の基本概念はヒースクリフの示す愛の姿勢とよく呼応している。C.S.ルイスは以下のように説く。

「恋人は通常他人の妻に呼びかける。…彼は彼女の夫のことをあまり意に介さず、恋

敵しか敵はいないと思こんでいる。だが倫理的に無頓着だということは、彼が軽薄な色事師だという意味ではない。その愛は絶望的かつ悲劇的な感情として表現されている。彼が全くの絶望に陥らなくてすむのは、忠実な崇拜者を決して裏切ることなく、どんな残酷な麗人たちをも服従させる愛の神への信仰があるからなのである。」³⁰

騎士道恋愛の礼賛の典型『バラ物語』におけるアレゴリーによれば<危険>は悪漢であるが、色の浅黒い、大きな身体の毛深い男で、眼は火のように燃え大声でわめき散らす存在である。そして<危険>の最も明確な特性は、攻撃は最高の防御という確信である。³¹これもまた、浅黒い皮ふの悪漢で、攻撃的復讐に燃えるヒースクリフ像を彷彿させる。エドガーはさしずめ軟弱な貴婦人の夫ということになるだろう。妻に横恋慕する騎士に立ち向うことを期待されていた宮廷愛の掟に従い、ヒースクリフに立ち向うどころか下男たちを呼ぼうとするエドガーの弱腰にキャサリンは蔑みの叫び声を放つ。「卑怯なまねはよして」(11章)と。この“Fair means”という彼女の叫びには正々堂々たる決闘でも行って自分を守ろうとしないことへの貴婦人の嘆きすら感じられる。彼女は部屋の鍵を暖炉の奥へ投げ棄ててしまうが、それを見たエドガーは体を震わせ、蒼白となり興奮のあまり苦痛と悔しさにいすの背に顔を覆ってしまう始末。このような不甲斐ない夫の姿に彼女は軽蔑しきったように皮肉って叫ぶ。

“Oh, heavens! In old days this would win you knighthood!”(Ch.11) この「これだけのことをしたら昔なら騎士の位がもらえた」という言葉にも騎士道風恋愛の下敷が認められる。

しかしそれにしてもヒースクリフとキャサリンの愛が取り扱われる形はいま一つ明確でなく、この愛に『饗宴』にあるような、「疑いもなく、魂が人間の愛から神的愛へ昇って

いく階梯の概念」³²に似通った精神的な愛を認めても、肉体的な愛の関係があったかどうか、その点が不明確である。彼らの激情的な恋は彼らの宿命として負わされたものであり、それこそが彼らの真の恋である。しかし、その恋の具体性はやはり神秘的の帳の中であるとすれば、果して彼らの恋の罪を「姦通」といった形にしてよいものか疑問は残る。彼らの結びつきは近親相姦のイメージのものであるからだが、近親相姦が意味を広げて「姦淫」を意味する例を『ハムレット』1幕5場の亡霊の言葉“*Ay, that incestuous, that adulterate beast*”に認めることができるのである。ハムレットの意識の中で、叔父と母との関係に近親相姦と姦淫は十分に分化されない形で存在していると思われる。ルージュモンによれば薄幸の孤児トリストアンと金髪の王女イズーの悲劇『トリストアンとイズー』の神話的物語に代表されるように、「ヨーロッパには一つの偉大な姦淫の神話がある」。³³そしてこの物語の主題的姦淫が西欧人に最も大きな関心の一つを与えて、悲劇の最も純粋なモーメントにこの種の神話形式が、最も複雑な苦悩の原型パターンとなって表れているという。姦淫という神聖な誓約を破棄するよううす汚いイメージを持つものにどうして悲劇の最も純粋なモーメントがあると称されるのか奇異に感じられるところである。それに対してルージュモンは姦淫は誓約の破棄であることに違いないし、また多くの場合はそれ以上の何ものでもないが、時にはそれ以上のもの、善悪を越えた痛ましい情熱的雰囲気を持った美しさと恐ろしさの悲劇に高められる要素であることを示唆している。³⁴

情熱恋愛が実際には姦淫を意味し得るという視点が『嵐が丘』を解釈する上で貴重である。いま一つここで宮廷風恋愛の発生には政略結婚という封建時代の粗暴な混乱に対する反動的経緯があったことに注目しておきたい。封建社会の王侯にとって結婚は新しい土地や

遺産をもたらしてくれる純粋な機会とされていたが、その取引がうまくゆかない時離婚する口実として近親相姦というものがおかしな位に濫用されていたという。³⁵ キャサリンがエドガーと結婚する大きな動機づけは、近在で最も金持であり地位のある彼と結婚することによって、リントン夫人の座に着くこと、そしてその力でヒースクリフを卑しめられている地位から引き上げようという意図があった。そこには違った意味で政略的意図があった。仮にもヒースクリフと結婚することは実利をもたらさないのみならず、それこそ近親相姦的なものになりかねなかったのである。

この近親相姦の構図は単に外的構図というのみでは、短絡的と同時にこじつけの論理に堕しかねない。もっと恋人同士の意識の深層にあるものとの結びつきがなくてはならないだろう。Thomas Moserはエミリが一世紀以上も前にエミリが既に<無我意識>を戯曲化した³⁶と指摘したが、その点でE. Frommによる‘symbiotic incestuous fixation’「共生近親相姦的固着」性の定義は、同じくその‘necrophilia’「死体愛好症」の定義と共にヒースクリフとキャサリンの関係及び彼の「食屍鬼」と称される性向に精神分析的な示唆を与えるものと言えよう。キャサリンの「私はヒースクリフ」、「あの人は私以上に私自身」、「あの人と私の魂は同じもの」(9章)といった叫び、ヒースクリフの次の心情の吐露はフロムの説く“symbiosis”の概念に共通して存在する一つの特性に合致する。

「俺と共にいつもいてくれ...君を見つけれないこんな深い淵に取り残さないでくれ...俺は俺の生命、俺の魂なしでは生きられない」(16章)

そしてフロムは説く。

「共生的に固着する人間は自らが固着する宿主となる人物の本質的部分である。彼はその人物なしには生きていけないし、もしもその関係が脅かされれば、極度の不安と恐れを

抱く」³⁷と。

VI

「美女の死こそ疑いもなく世界中でもっとも詩的詩題」³⁸とは E.A. ポーの美学であったが、キャサリンの死ほど詩的高みに昇華させられている例も少いであろう。それにしてもあれ程に待ちこがれていたヒースクリフが戻り、再会したばかりというのに、何故あのようにいち早く死へと彼女は突き進まねばならなかったのか。それはリントン夫人としての道徳的ジレンマのためか。魂の拠り所に帰る術を永遠に喪失したことへの絶望と悔悟のためか。死によって靈性の自由を得て、その中でやがて訪れるヒースクリフの死による魂の合一を計りたいためなのか。これもまた大きな謎であり、その意味するものは深長である。しかしここでこの死の意図に宮廷風恋愛の掟がすかし模様となっている事のみを述べるのも無益ではないだろう。

現代の我々が理解している意味での〈情熱の権利〉というものによる限り、例えばトリスタンはその情熱によってイゾーを奪い去ることも出来た筈である。だがトリスタンは彼女をマルク王に帰さねばならなかった。「こ

のような情熱が《現実になる》ことを…意中の婦人を完全に所有することを拒む」³⁹という宮廷風恋愛の掟が厳然としてあったからである。宮廷人の恋愛心理小説の白眉、ラファイエット夫人の『クレヴの奥方』においても、この掟が支配している例が見られる通りである。美貌のヌムール公を愛したことを告白したために夫を死に追いやった夫人は、自由になったとは言え、ヌムール公との思いをとげることが出来ず、死ぬ程の病気になってまでも彼との決別を決意して修道院に身を投じるのである。キャサリンの場合はクレヴ夫人に倍して凄絶な決別を行う。両者の決別は細かく見れば異質のきらいはある。しかし決別という形から見る限り同質のものである。一見義務感に基づく美徳の行使と見えるこの行使こそ、それによって恋人を永遠に自らのものとしてつなぎ止める最も効果的手段であることに気付かずにはおれない。あと一歩で自らの掌中におさめられる直前ですり抜けられること程、すり抜けた恋人への思いを相手の心に不動のものとするものはないのである。それ故に恋の情念に別離は不可欠なものとなるのであり、「死の大団円もそこからうまれてくる」⁴⁰のである。

注

1. F.R. Leavis, *The Great Tradition* (London: Chatto & Windus, 1973), p.27.
2. Keith Sagar, 'The Originality of *Wuthering Heights* in *The Art of Emily Brontë*', ed. Anne Snith (London: Vision Press, 1976) p.131.
3. *ibid.*, p.132.
4. John Hewish, *Emily Brontë* (London: Macmillan, 1973) p.141.
5. Barbara Hardy, 'The Lyricism of Emily Brontë' in *The Art of Emily Brontë*, *op. cit.*, p.94.
6. Walter Pater, (from 'Post-script', in *Appreciations*, 1889) in *Emily Brontë: Wuthering Heights, a Casebook* ed. Miriam Allott (London: Macmillan, 1970), p.99.
7. Richard Chase, *The American Novel and its Tradition* (Garden City: Doubleday & Company 1957), p.13.

8. Brian Wilks, *The Illustrated Brontë of Haworth* (London : Tiger Books International, 1991) p.84.
9. Stevie Davies, *Emily Brontë: The Artist as a Free Woman* (Manchester: Carcanet Press, 1983) p.111.
10. See C.P. Sanger, 'The Structure of "Wuthering Heights"' in *Anthology of Criticism* compiled. Alastair Everitt (London: Frank Cass & Co., 1967)
11. Frank Kermode, 'A Modern Way with the Classic' in *Emily Brontë's Wuthering Heights* ed. Harold Bloom (New York: Chelsea House Publishers, 1987), p.53.
12. Stevie Davies, op. cit., p.104
13. *The Great Writers, Emily Brontë: Wuthering Heights* (London: Marshall Cavendish, 1992) p.202.
14. アト・ド・フリース『イメージ シンボル事典』山下圭一郎他訳 大修館書店 1984 p.386.
15. Stevie Davies, op. cit., p.101.
16. ibid., p.99.
17. アト・ド・フリース, p.186.
18. See Stevie Davies, 'Baby-Work, The Myth of Rebirth in *Wuthering Heights*', in *Emily Brontë, The Artist as a Free Woman* pp.95-113.
19. John Hewish, op. cit., p.110.
20. 山内登美雄『ギリシア悲劇』日本放送出版会, 昭和49年, p.203.
21. 山内登美雄, p.125
22. 山内登美雄, p.125.
23. David Cecil, 'Emily Brontë and *Wuthering Heights*' in *A Wuthering Heights Handbook* ed. R. Lettis and W. Morris (New York: The Odyssey Press, 1961), p.23.
24. Frank Kermode, op.cit., p.55.
25. 野島秀勝『『嵐が丘』-風の「運命の女」-』開文社, 1983, p.157.
26. C.S.ルイス『愛とアレゴリー』玉泉八州男訳 筑摩書房, 1983, p.197.
27. 大山敏子『女性と英文学』篠崎書林, 昭和45年 p.5.
28. 大山敏子, p.8.
29. C.S.ルイス, p.4.
30. C.S.ルイス, p.4.
31. C.S.ルイス, P.116.
32. C.S.ルイス, P.197.
33. ドニ・ド・ルージュモン『愛について』鈴木健郎, 川村克巳訳, 岩波書店, p.17.
34. ドニ・ド・ルージュモン, p.15.
35. ドニ・ド・ルージュモン, p.38.
36. Thomas Moser, 'Conflicting Impulses in *Wuthering Heights*' in *The Victorian Novel*, ed. Ian Watt (New York: Oxford Univ. Press, 1971), p.183.
37. Erich Fromm, *The Heart of Man* (New York: Harper & Row, 1964), p.104.
38. 酒本雅之『アメリカ・ルネッサンスの作家たち』岩波新書 1974, p.21.
39. C.S.ルイス, p.39.
40. ドニ・ド・ルージュモン, p.50.