

Wuthering Heights における Shakespeare 的主題と Milton 的主題¹

野呂有子

はじめに

英文学史上、William Shakespeare (1564-1616)と並び称される 17 世紀英国の国民的叙事詩人 John Milton (1608-74)は、叙事詩 *Paradise Lost* (1667)を執筆し世に問うた。そして、『樂園の喪失』が英米文学に与えた影響にははかりしれないものがある。

例えば、19 世紀英国の女流作家たちの多くが「ミルトンを痛ましいまでに熱中して読み込む」と同時に、その「語り直し」の作業を通じて自らの美的文学世界を re-create / deconstruct していったことは、Sandra M. Gilbert & Suzan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1980)が明らかにしたとおりである。

また、英国ロマン派の詩人たち—とくに、P. B. Shelley や William Blake ら—がミルトンを権威とし、ミルトンと格闘し、そしてミルトンへの反逆を通して自らの詩的世界を確立していったことは良く知られている。

さらに、アメリカ文学を代表する作家たち—Nathaniel Hawthorne、Herman Melville、そして Mark Twain ら—も、ミルトンを熟読し、ミルトンと—そして自分たち自身—との葛藤の中から、新たな文学世界を樹立していった。

しかし我々は、ミルトンもまた、ギリシア・ローマ以来の古典的権威および彼自身の時代の権威への反逆を試み、〈外なる敵対者〉と戦い、それと同時に自己の内なる demon と血みどろの死闘を経て、自分自身の美的文学世界を脱構築していったことを忘れてはなるまい。

本論考では、ミルトンおよびシェイクスピアとの格闘・反逆を通して Emily Bronte が最終的に産み出した独自の美的世界の輪郭を浮き彫りにする。ブロンテは既成の権威および〈権威者〉・価値体系を闘争の相手とし、作家自身の内なる“demons” と取り組み、さらに「人類の大いなる敵対者」である“Satan”的登場人

¹ 本論考は、2003 年 9 月 27 日（土）、日本大学文理学部 2 号館 222 教室で開催された、日本大学英文学会シンポジウム「ミルトンを搦め捕る—Antagonists, Aesthetics and Intertextuality」（オーガナイザーは野呂が担当、発表者は、現英文学科助手、堀切大史、現日本大学文理学部非常勤講師、山田恵摩、及び野呂の三名）における野呂の口答発表「*Wuthering Heights* におけるシェイクスピア的主題とミルトンの主題」に若干の修正を加えたものである。

物を造型していった。そして、命がけの闘争の結果、英文学史上、いや、世界文学史上、類い稀な作品を生み出し、命つきたかのごとく、その翌年には不帰の人となったのである。

1. <個別性>からの逆風—『リア王』、『イングランド国民のための弁護論』そして『嵐が丘』—

Emily Bronte (1818-48) 作、*Wuthering Heights* (1847) は、Yorkshire の荒地を背景に独自の美的文学世界を創り上げている。詩歌への本能的な志向と人間心理への深い洞察により懐胎されたブロンテの世界は、一切の文学的伝統・しきたりを無視している、と主張する読者もいる。だが、背景となる嵐吹きすさぶヒースの荒れ野の地平線の遙か彼方に William Shakespeare 作 *King Lear* (1606) の嵐吹き荒れる荒地が広がっていることは、『嵐が丘』のテキストそれ自体が示唆するところである。

リアの狂乱と外界の嵐の照応関係が、Elizabeth 朝以来の *microcosm* と *macrocosm* の *correspondence* という文学的慣例の系譜の中心に位置づけられることはつとに知られている。この照応関係は『嵐が丘』では、例えば、出奔した Heathcliff を追って果たせない Catharine の狂乱と荒地を揺るがす大嵐の照応関係の内に、あるいはヒースクリフを求めて彷徨するキャサリン一世（以下、母親をキャサリン一世、娘をキャサリン二世と記述する）の幽霊と Lockwood を「嵐が丘」に吹き寄せ、閉じ込める吹雪きの照応関係の内に継承されている。² 以下は、吹雪きのために「嵐が丘」に一夜の宿を求めたロックウッドが、ミルトン作『楽園の喪失』に登場する地獄の犬—罪と死の近親姦の結果生まれた—を思わせる番犬たちに襲われかけた直後の描写である。³

...then, hatless and trembling with wrath, I ordered the miscreants to let me out—on their peril to keep me one minutes longer—with several incoherent threats of retaliation that, in their indefinite depth of virulency, smacked of *King Lear*. (16; イタリクスは論者による)

そして、その夜の内第一の語り手であるロックウッドは、吹雪きの中を彷徨う幼いキャサリン一世の亡霊と遭遇するという恐怖の体験を味わうことになる。

ここで注目したいのは、リアが共同体／国家を体現する王であり、公共性の極めて高い人物であるのに対し、ヒースクリフとキャサリン一世が極めて私的な、個別的な恋人同士だという点である。彼らは彼らの住む地域の公共性さえも体現

² Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1980), 259, 262 他。

³ Emily Bronte, *Wuthering Heights*, ed. Pauline Nestor (London :Penguin Books Ltd, 1995), 17. 以下、同書に言及する場合、括弧内にローマ数字で頁数を明記する。

していない。このように、ブロンテ姉妹に代表される女性作家たちは、彼女たちが作品で扱う「主題の公共性の低さ」、「私的個別的要素の強さ」ゆえに、しばしば批判を浴びせられてきた。

しかし、「始原より家父長制度の枠組から排除されている／公共性を剥奪されている」からこそ、女性作家たちは「個別的、私的体験」を原点として彼女たちの物語を語り始めざるを得なかったのである。そして、このアプローチは、＜家父長制度＞の枠組から弾き出された、ばらばらで、無力なくすべての女性および非-正統な嫡男＞に自己の存在を認識させ、連帯意識を覚醒し、＜すべての女性および非-正統な嫡男＞の共同体の樹立を促すことになった唯一の方策であり、真正面からの戦闘を望めぬ弱者たちにとっては、いわばゲリラ的戦術であり、長期的戦略だったのである。

すなわち、「特殊な個別性」として＜既成の共同体＞から排除され、抹殺されてきた要素こそ、非社会性／無名性を付与され、＜あって無きが如き存在＞として切り離され単体として浮遊していた各個人が、そこに＜自己の姿＞を認識し、それを普遍化していくプロセスの第一歩となるのである。そしてこれは、かつて『フランケンシュタイン』（1818）において、＜無名の怪物＞を普遍化させたメアリ・シェリーが援用した戦略でもあった。⁴

さらに、実はこの戦略は、*Pro Populo Anglicano Defensio* (邦訳『イングランド国民のための第一弁護論』：1651) において著者ジョン・ミルトンが、既成の／虚偽の＜共同体の体现者＞たるジェームズ一世・チャールズ一世の標榜する「国王家父長制」論駁の際に援用した戦略でもあった。『イングランド国民のための第一弁護論』中のミルトンの議論を要約すれば、以下のようなになる。すなわち、個々人が各自ばらばらのままでは外からの脅威に対して自分たちの自由と安全を保持することができない。そこで彼らは、自主的に集合し、知恵と勇気を結集させて共同体を形成し、外敵から自分たちを守ろうとした。それがそもそもの国家の起源である。ゆえにミルトンは、国王が「村落や自治市を都市へと発展させた」と述べるサルマシウスに反駁して、「村落や自治市は国王よりも古くから存在する」とし、「たとえ原野にあらうとも、国民はいぜんとして国民なのである」と断言する。⁵

これは、まさに「スラッシュクロス・グレインジ」に代表される可視的・文化的表象という牢獄に幽閉され、飢えて死んだキャサリン一世が渴望した思想と重

⁴ 野呂有子「母と娘の脱失樂園—女権神授説と『フランケンシュタイン』における「対等の配偶者」—」、辻裕子他共編『神、男、そして女—ミルトンの「失樂園」を読む』（英宝社、1997年）、181-190を参照されたい。

⁵ ジョン・ミルトン著 新井明・野呂有子共訳『イングランド国民のための第一弁護論および第二弁護論』（聖学院大学出版局、2003）、224および496-7。

なる。つまり、「嵐吹きすさぶ曠野」でヒースクリフと手に手をとって彷徨することこそ、ヒロインの求める真の自由／心の平安／連帯意識が存在する、という作者エミリー・ブロンテの主張に通じていく議論なのである。そして、ヒースクリフはキャサリン一世が可視的・文化的表象を「真の自由と幸福の在り所」と見誤って、自ら「家父長制の罫」にはまり込んで行ったその行為をこそ詰るのである。その背後には、「エジプトの肉なべ」を捨てて、出エジプトを目指したモーセ率いる旧約の〈脱-見せ掛けの楽園〉を指向する、強靱な原始キリスト教の精神が見い出される。これはミルトンとエミリー・ブロンテに共通する精神である。

ここで、ミルトンが、王党派の標榜する「国王家父長制度」、「王権神授説」を逆手にとって「国民家父長制度」、「国民権神授説 *divine rights of people*」および「詩人家父長制度」、「詩人権神授説 *divine rights of poets*」を提示した、その経緯を簡単に述べておく。⁶

Oliver Cromwell (1599-1658) を中心とするイングランド共和制の要請で、ミルトンは当時の国際共通語ラテン語で『イングランド国民のための第一弁護論』を執筆した。論文中で彼は「国王といえども暴君であれば、国民に服従の義務はない。暴君を成敗するのは国民に固有の、神授の権利である」と主張した。王党派の唱える王権神授説に対し、いわば「民権神授説」を提示したのである。さらに、ミルトンは「そもそも国王というのは、国民の中から知恵と勇気に優れた人物を、人々が互選により制定した、それが国王の起源だ」と主張する。それゆえ、「国王が国民の父親なのではなく国民こそが国王の父親である」と述べて、当時の王党派の「国王が国民を造り出したのであるから、国王が国民の父親である」とする国王家父長制を論駁した。このように、〈偶像破壊者〉として、また、〈既成の権威への反逆児〉として論陣を張ったミルトンが、一部の批評家たちから〈諸悪の根源／家父長制度の権化〉と目され、その標的とされてしまったのは、極めて皮肉な現象と言えよう。

2. ‘mirror image’—『ハムレット』から『嵐が丘』へ

『ハムレット』は鏡及び鏡像を極めて強く意識した作品である。作中、鏡が意識されていることを端的に示すのは、ハムレットが芝居を定義するのに用いた有名な台詞である。芝居とは“mirror” held “up to Nature” (第三幕二場 24-5行) なのである。第二に、「弟が兄を毒殺して王位及び王妃を篡奪した」という主題を持つ「劇中劇」、「ゴンザゴ殺し」が嵌め込まれ、同じ主題のミニチュア版が、これを包み込む『ハムレット』という芝居を逆照射するという構造になっている。第三に、劇中の登場人物が様々な形で互いを投射し照射し合い、まるで三面鏡の三

⁶ 『イングランド国民のための第一弁護論および第二弁護論』、101-118.

面が際限のない虚の空間を展開するがごとくであり、ついには、誰が真の「加害者」であり、誰が真の「被害者」なのか、当のハムレット自身さえ判別が困難なのではないかと思われる構造になっている。一例を挙げれば、ハムレットは「復讐者」として、父の「殺害者」である叔父 Claudius に復讐しようとするが、その過程で恋人 Ophelia の父 Polonius を叔父と誤認して殺害してしまう。すると、その瞬間から「復讐者」であったはずの主人公は「殺害者」へと変換され、ポローニアスの息子 Laertes から「殺害者」として付けねられることになる。つまり、ハムレットはレアティーズの中にかつての自己のミラー・イメージを見ると同時に、皮肉にも、自己の内に叔父クロードイアスのミラー・イメージを発見してしまう。図1を参照されたい。

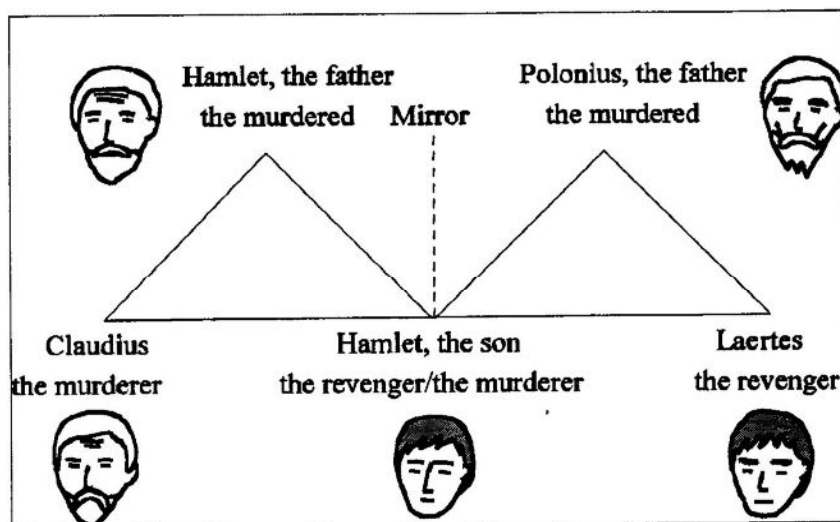


図1

この〈ハムレット vs. レアティーズ〉の関係は、『嵐が丘』においてヒースクリフとヘアトンの関係に重ねあわされていく。アーンショウ氏にとって、ヒンドリーは正統な嫡男である。一方、ヒースクリフはどこからともなく一つまり家父長制度の枠組の外から一現われて、アーンショウ氏の寵愛を一身に受けた、“illegitimate son”あるいは“son of Nature”である。⁷ それは、彼に家父長制度の系譜を示す“family name”が付与されていないという事実に端的に示されている。やがて家長となったヒンドリーが父の寵愛を奪ったヒースクリフに復讐するのは当然といえは当然である。

しかし、家父長制度から排除され、本来自己の一部であったキャサリン一世を

⁷ *The Madwoman in the Attic*, 259.

奪われたヒースクリフは、家父長制度への復讐を誓い、それを決行する。すべてを手にしたヒースクリフは、ここで皮肉にも、自分の宿敵であったヒンドリーの忘れ形見—赤ん坊の時、酔った父親に二階から過って落とされるが、ヒースクリフがとっさに抱きとめて命を救ったヘアトン—の中にかつての自己のミラー・イメージを見い出すことになる。自分自身が「正統な嫡男」ではなく、家父長制度の枠組から弾き出されていたがゆえに、「自分自身の正統な息子」リントン・ヒースクリフにではなく、今や「正統な父親の後盾のない孤児」であり、「『自分自身の一部であったキャサリン一世』と同じ目を持つ」ヘアトンに共感を抱かざるを得ない。ヒースクリフは「自分自身の正統な息子」リントン・ヒースクリフに対しては、その「正統性」ゆえに、そこに宿敵ヒンドリー及びエドガー・リントンの面影を見い出すことになり、彼等への憎悪 [= 正統性への憎悪] の炎を再燃させざるを得ないのである。図2を参照されたい。

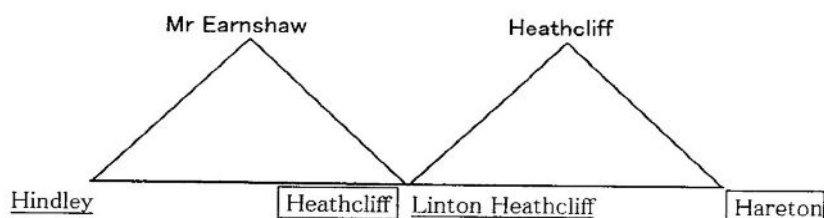


図2

※太字、下線及び四角で囲った固有名詞は、各々がミラー・イメージとして照応関係にあることを示す。

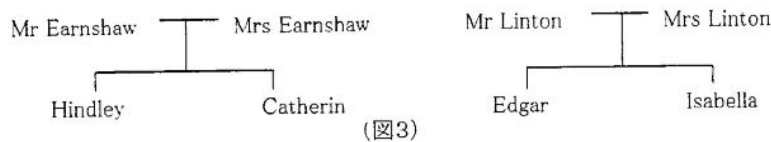
このように、『ハムレット』の主人公である<復讐者>ハムレットの面影はミラー・イメージという形で、『嵐が丘』の<復讐者>ヒースクリフに投影されている。

『嵐が丘』に輻射・乱反射するミラー・イメージはこれだけには留まらない。そもそも、「嵐が丘」vs.「スラッシュクロス・グレインジ」—言い換えれば、「アンショー家」vs.「リントン家」—の家族構成自体が鏡構造になっているのである。両家は、ともに男子の長子、二番目が女子の二人兄妹という家族構成を成している。（図3を参照）そして、アンショー家の長男は出自の曖昧な女性フランシスと結婚し、リントン家の女子は出自の曖昧なヒースクリフと結婚する。

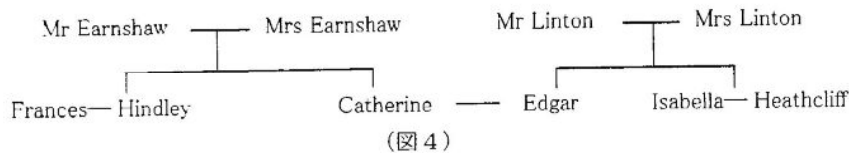
（図4を参照）ここでは、キャサリン一世とエドガーの婚姻関係を中心軸として三組の婚姻関係が左右対称の形になる。さらに、この三組の婚姻関係からそれぞれ一人ずつ、男-女-男という構成で跡継ぎが生まれる。（図5）そして、この二人の男性は、中心に位置するキャサリン二世とそれぞれ時間をずらして婚姻関係を結ぶことになる。すなわち、最初にキャサリン二世とリントン・ヒースクリフが結婚し、リントン・ヒースクリフが死亡して第一の婚姻関係が破綻すると、次にキャサリン二世とヘアトンの結婚が仄めかされ予告される、という構造になって

いる。(図6) このように、『嵐が丘』という作品にはシェイクスピア作『ハムレット』と同様、ミラー・イメージが横溢し、それらが互いに乱反射・輻射し合い、増幅して、観客／読者の目を眩ませていくのである。

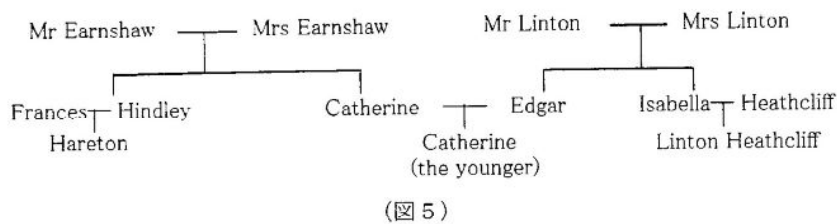
Mirror Image 1 in *Wuthering Heights*



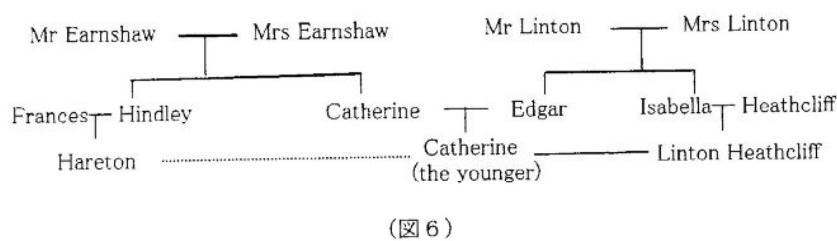
Mirror Image 2 in *Wuthering Heights*



Mirror Image 3 in *Wuthering Heights*



Mirror Image 4 in *Wuthering Heights*



3. double-plot—『リア王』、『樂園の喪失』そして『嵐が丘』

『嵐が丘』は、二つの主題、二人の protagonists (主人公)の物語が緊密に「糾える縄のごとくに」絡み合った作品である。ここで論者の言う、「二人の protagonists」とは、通常言われるヒースクリフとキャサリン一世を指すのでない。“protagonist”とは、「story の初めから最後まで登場し続ける、plot に中心的に関わる人物」でなければならない。『嵐が丘』の二人の protagonists とは、ヒースクリ

フト、そして Nelly Dean である。前者は 『嵐が丘』 という作品中に精緻に組み込まれた、“The Revenge Tragedy of Heathcliff”という物語の「男性の悲劇的主人公」であり、後者は “The Happy Success Story of Nelly Dean”という物語の「女性の喜劇的・叙事詩的主人公」である。(ここで「喜劇的・叙事詩的」という語が使用される理由の一つは、彼女の物語が“happy ending”の構造を持っているという点にある。)

二人の protagonists は、互いに antagonist 同士の関係にある。例えば、ヒースクリフとキャサリン一世が結婚すれば、ネリーは「安定した家政婦」の立場を確保することはできなくなる。従って彼女は「語り手」という「全能の」立場を利用し、物語の進行を巧妙に操作しながら、陰に陽にヒースクリフとキャサリン一世の結婚を妨害する。ネリーの巧妙な物語操作／情報操作の端的な例を挙げれば、有名な“My love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath...”で始まるキャサリン一世の愛情吐露のシーンで、ネリーはヒースクリフがその場にいること、また、彼が途中で退席して嵐の中へ出奔して行くのを知っていながら、その事実をキャサリン一世に告げずに放置しておくのである。また、キャサリン一世が妊娠・出産のストレス等から拒食症(=重度の悪阻)になり衰弱していくのを目の当たりにしていながら、事の深刻さをキャサリン一世の夫エドガー・リントンに正しく伝えてはいない。

ヒースクリフが死んで初めて、ネリーはキャサリン二世とヘアトンの「育ての母親」としての地位を確立し、二人の結婚によって『嵐が丘』の世界の<家母長>として実権を握ることになる。一方、ヒースクリフは、ヒンドリー、エドガーなど小者の antagonist の存在に気を取られて真の「敵対者 “Adversary”」としてのネリーの存在意義には気づいていないように思われる。いわば、彼はキャサリン一世ともども、「全能の語り手」ネリーによって翻弄されている。その様は、「全能の神」の手によって翻弄される『楽園の喪失』のサタンさながらである。

ここで、double-plot に関して『嵐が丘』が原型とし、その脱構築を図った『リア王』の構造について簡単に考察を加えよう。『リア王』という悲劇が double-plot の構造を持つことはしばしば指摘される場所である。Main plot は<リア王と三人の娘たちの王位・権力・財産継承をめぐる物語>であり、subplot は<グロスター伯と二人の息子たちの爵位・権力・財産継承をめぐる物語>である。そして、主筋の物語は当事者すべての死によって悲劇的結末を迎えるが、副筋では、<正統な嫡男>エドガーと<非嫡子>エドマンドが決闘し、前者が勝利を治め後者は成敗される。<勝利者にして正統なる後継者>エドガーは、リアの長女の婿であり<正統な王位継承者>オルバニー公を助けて古代ブリトン王国を復興することが予告され、劇は幕を閉じる。つまり、悲劇『リア王』の構造は、主筋が悲劇的結末を迎えるのに対し、副筋は“happy ending”を迎える、すなわち、叙事詩的結末を持っている事が明らかとなる。

次に、エミリー・ブロンテが『嵐が丘』執筆に際して、『リア王』と並んで意

識したと想定される先行作品、叙事詩『楽園の喪失』の構造についても、簡単に考察してみよう。小山薫氏が指摘するように、『楽園の喪失』もやはり **double-plot** に近い構造を持っている。⁸ おおまかに言えば、**Main plot** は＜アダムとイブの楽園喪失の物語＞であり、**subplot** は＜サタンの復讐の物語＞である。主筋において、アダムとイブは神の禁を破って禁断の木の実を食らい、楽園から追放されることになるが、神と御子の恩寵により＜内なる楽園＞を見出し、悲しみつつも神の摂理を信じて平安の内に荒れ野に旅立つことになる。一方、副筋では、サタンは神の＜正統な嫡男＞である御子に嫉妬し、天の天使の三分の一を味方につけて、神と神の御子に反逆を挑み、破れて地獄に追い落とされる。復讐心を胸に、楽園に忍び込んだサタンは人類の父祖を策略により墮落させ、意気揚々と地獄に凱旋する。しかし、仲間の悪魔たちの前で得意になって戦果を報告する内、自らの意志ではなく神の意向によって蛇に変身させられ、野次と怒号の中で『楽園の喪失』のテキスト／舞台から退場を余儀なくされる。このように、＜サタンの復讐物語＞は、叙事詩の始めには勇壮な悲劇の様相を帯びているが、やがてそれは「笑劇 **farce**」へと変貌し、サタンは **anti-hero** あるいは **mock-epic/tragic hero** として、また、道化／大根役者として叙事詩の途中で姿を消すのである。このように、『楽園の喪失』という叙事詩には“(sad, but) happy ending”を持つ主筋と「悲劇的始まりから笑劇的帰結へと変貌する」副筋に近い物語が併存する。

先にも述べたように、“protagonist”とは、「story の初めから最後まで登場し続ける、plot に中心的に関わる人物」でなければならない。その意味では、全十二巻の叙事詩の中で、十巻の始め三分の一ほどで姿を消してしまうサタンは『楽園の喪失』の **protagonist** と断定するのは難しい。ましてや彼が **hero** でないことは言うまでもない。⁹

以上をまとめると次のようになる。

King Lear (悲劇)

主筋＜リア王と三人の娘達の王位・権力・財産継承をめぐる物語＞→悲劇的結末
副筋＜グロスター伯と二人の息子達の爵位・権力・財産継承をめぐる物語＞→叙事詩的結末

Paradise Lost (叙事詩)

主筋＜アダムとイブの楽園喪失の物語＞→叙事詩的結末
副筋＜サタンの復讐の物語＞→悲劇的開始から笑劇的結末

⁸ 安森敏隆他共編『キリスト教文学を学ぶ人のために』（世界思想社、2002）、254-55.

⁹ 詳細は野呂有子「道化としてのサタン、サルマシウスそしてチャールズ一世——『イングランド国民のための第一弁護論』から『楽園の喪失』へ——」新井明・野呂有子共編『摂理をしるべとして』（リーベル出版、2003）を参照されたい。

Wuthering Heights (小説)

主筋<ネリー・デイーンの出世・成功物語>→叙事詩的結末

副筋<ヒースクリフの復讐物語>→悲劇的結末

以上から明らかなように、問題となる三つの作品すべてが **double-plot** あるいはそれに近似した構造を持つ。

ここで、『嵐が丘』に関して<ネリー・デイーンの世界>を主筋とした根拠を手短かに述べておく。再三繰り返すが、“protagonist”とは、「story の初めから最後まで登場し続ける、plot に中心的に関わる人物」でなければならない。そうなると、様々な語りの戦略を用いて、情報を操作し/物語を操作し、物語前半の主要登場人物がすべて死に絶えた後もしぶとく生き残り、ヒースクリフ亡き後は、出自も不明な下女の身分から、「嵐が丘」と「スラッシュクロス・グレインジ」の事実上の<家母長>の地位にまで昇りつめ、「私ほどの幸せ者はいない」と豪語するネリーの世界こそ、様々な隠蔽工作はされていても、『嵐が丘』の事実上の主筋であると結論づけられるのである。

4. 『楽園の喪失』から『嵐が丘』へ

『嵐が丘』の二組の恋人たちは、それぞれ<アダムとイブ>のミラー・イメージで描かれている。第一に、既に触れたキッチン・シーンにおけるキャサリン一世のヒースクリフに対する愛の叙述に注目してみよう。

My love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath—a source of little visible delight, but necessary. Nelly, I *am* Heathcliff—he’s always, always in my mind—not as a pleasure, any more than I am always a pleasure to myself—but, as my own being...(82)

ここには、『楽園の喪失』第九巻で、切っても切れない自然の情愛を抱くがゆえに墮落したイブを見捨てることのできないアダムの苦悶の言葉が反響している。

.....for with thee
Certain my resolution is to die;
How can I live without thee,
.....
The Link of Nature draw me: Fresh of Flesh,
Bone of my Bone thou art, and from thy State
Mine never shall be parted, bliss or woe. (906-16)

すなわち、アダムとイブ、そしてヒースクリフとキャサリン一世は二人で一体の存在であり、切り離されてはそれぞれ生存することが不可能となるのである。

さらに、物語の終結部近くで、ヒースクリフとキャサリン一世は、「嵐吹きすさぶヒースの荒れ野」を霊となってようやく結ばれ、手に手を取って彷徨し続けるのである。これは『楽園の喪失』終結部でアダムとイブが手に手を取って荒れ野へと踏み出して行った場面を彷彿とさせる。いわば、エミリー・ブロンテ版の『楽園の喪失』の終結部と言えよう。

また、キャサリン二世は、小説の開始部分では“*They wouldn't let me go to the end of the garden-wall.*” (16) とロックウッドに語っており、自分が「閉ざされた庭＝楽園」に幽閉されていることを仄めかす。これが、小説の終結部近くになると、キャサリン二世とヘアトンは手に手を取って、荒れ野を散策し、再び「庭＝楽園」へと戻ってくるのである。その様は「サタンとその全軍を束にしても適わないほどだ」とロックウッドが述懐している。

At that moment the garden gate swung to; the rambles were returning.

“*They are afraid of nothing,*” I grumbled, watching their approach through the window.

“*Together they would brave satan and all his legions.*”(334)

この場面で、愛し合う二人は墮落前のアダムとイブの姿を彷彿とさせる。さらに、その二人を見て〔嫉妬で〕密かに歯ざしりするロックウッドには、睦み合うアダムとイブの姿に嫉妬の炎を燃やすサタンの姿が仄かに投影されている。

叙事詩『楽園の喪失』と小説『嵐が丘』を結ぶもう一本の線は、“*in medias res*”すなわち、“*beginning in the middle*” という語り構造である。『楽園の喪失』の語り構造は、物語の中盤から始まる。神に戦いを挑み、破れたサタンは地獄の泥沼の中で身悶えしながら神への復讐を誓う。折しも、新たに創られた地球という新世界には、神の寵愛を一身に受けた人類の始祖たる男女が楽園を与えられて幸福を満喫している。この二人を策略によって墮落させ、自分の陣営に引き込むことで神への復讐が完遂するとサタンは考えるのである。このように、物語 (“*story*”) の中盤から語り (“*narration*”) を開始するという手法は、古代ギリシア以来、伝統的に叙事詩に特有とされる手法であった。¹⁰ブロンテはこの手法を『嵐が丘』を語り始める際に採用している。『嵐が丘』の物語が語り始められた時、既に物語前半の主要登場人物の殆どが死亡しているのは既に述べたとおりである。第一の語り手であるロックウッドは、たまたま吹雪きに吹き込められて「嵐が丘」を訪れるが、この時、ヒースクリフの復讐はほぼ初期の目的を完遂している。物語はいわば一種の停滞状態にあるが、まったくの部外者であり、読者を代表する人物でもあるロックウッドがキャサリン一世の幽霊に遭遇したことから、物語

¹⁰ 例えば、Paul Merchant, *Epic* (Methuen & Co Ltd, 1971) vii を挙げておく。

は急転回（ペリペテイア）していくことになる。ヒースクリフが食べ物を受け付けなくなり、キャサリン一世との霊的一体化を実行に移し始めるのである。さらに、今まで伏せられていた、愛と憎悪と復讐の物語がネリーの口を通して語られることになる。

このように、“narration”が“story”の中盤から始められる点、主筋が“happy ending”という叙事詩特有の終結部を持っている点、さらに、主要登場人物である恋人二組がアダムとイブのイメージで語られている点、という以上三点が『嵐が丘』は『楽園の喪失』を強く意識した作品であるという論者の主張の根拠となる。

5. 策略と結婚——庶子が家父長制度の枠組の中で成り上がる術

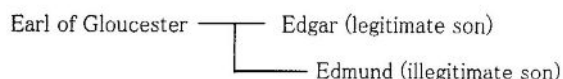
家父長制度から排除され、本来、自己の一部であったキャサリン一世を奪われたヒースクリフは、家父長制度への復讐を誓う。その手段として彼が用いたのが「策略と結婚」だった。ヒースクリフはまず、トランプの賭けによってヒンドリーの財産を奪い取り、「嵐が丘」を手中にする。次に「結婚」によってイザベラの財産を我がものとし、息子リントン・ヒースクリフの養育権を主張する。最後に、「策略」によってキャサリン二世を誘き寄せ、息子と強制的に「結婚」させる。リントン・ヒースクリフ亡き後は、キャサリン二世の財産は、当時の家父長制度下の法律によって「合法的に *legitimately*」ヒースクリフのものとなるというわけである。こうして、家父長制度の下で「非嫡子」として財産及び権力の分け前に与れなかったヒースクリフは「策略と結婚」によって「嵐が丘」及び「スラッシュクロス・グレインジ」をすべて手中におさめ、家父長制度への復讐を果たすのである。

ところで、「策略と結婚」という手段によって庶子の身分から権力の中枢に成り上がるというのは、何もヒースクリフの専売特許というわけではない。『リア王』に登場するグロスター伯の庶子エドモンドは、まず策略によって<正統なる後継者>エドガーを追放し、父を失脚させ、グロスター伯の地位に昇りつめる。しかし、飽くことを知らぬ野望を持つエドモンドは、どちらにころんでも良いように、リア王の長女ゴネリルと次女リーガンと同時に不倫関係を結ぶ。やがては彼女たちの夫を殺害し、姉妹の内どちらか生き残った方と結婚して王位を手中に収めようという魂胆である。しかし、かれのサタンの欲望は今一歩というところで破綻し、遂には兄に成敗される。『リア王』という物語の中では、“*legitimate son vs. illegitimate son*”という対立形式は<正統な後継者>が<非-正統な篡奪者>に勝利し、後者は成敗されるという形で収束する。つまり、この物語はバランスを崩しかけた「家父長制度」が、長女の夫、及び伯爵の正嫡子という<正統な後継者たち>によっておあやういところで救出され、保持されるという構造を持っているのである。われわれは既に、野望が挫かれ成敗されたエドモンドが、ヒースクリフの先駆者であることに気付いている。それは、ヒースクリフ自身のものであるキャサリン一世を「家父長制度の枠組の中で合法的に奪い取る」エドガー

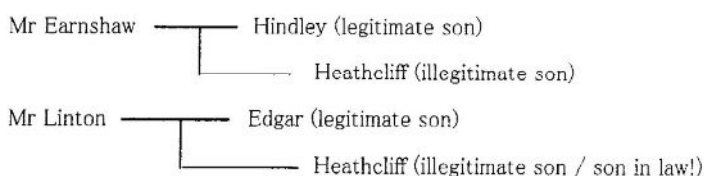
の名前が暗示するところでもある。¹¹ さらにエドモンドは自分の存在基盤を「正統性」ではなく、「父親の寵愛」に置いている。（第一幕二場 15-7 行）そして、この議論もまた、ヒースクリフがヒンドリーに対して用いた議論である。（38-9）

ここから以下のような図式が導き出される。

King Lear



Wuthering Heights



『嵐が丘』のどちらの図式においても、ヒースクリフは『リア王』のエドモンドと同様、＜正統な後継者＞に対立する位置を占めている。このように「家父長制度」の枠組から締め出されたエドモンドとヒースクリフは、策略と結婚によって着々とその地歩を固めようとするのである。

ここで興味深いのは、エドモンドが最終的に失脚したのに対し、ヒースクリフは野望を達成するという点である。同じように「家父長制度」に戦いを挑んだ二者であるが、前者／先駆者が失敗した企てに後者は成功するのである。この点について考察を進めよう。

既に述べたように、19世紀の女性及び女性作家たちは、エドモンドやヒースクリフ同様、「始原より家父長制度の枠組から排除されている」存在だった。端的な例として、彼女たちは自己の作品を「“publish”出版する／公にする」際に、メアリ・シェリーのように「無名」を装おうか、あるいはブロンテ姉妹たち、そしてジョージ・エリオットのように「男性の名」を騙らざるを得なかったのである。『フランケンシュタイン』の主人公が、終始「怪物」と呼ばれ、最後まで名前を付与されなかったように、また『嵐が丘』の男性主人公が家父長制度に所属するしるしである“family name”を付与されなかったのと同様である。作品の男性主人公たちと同様、彼女たちも＜家父長制度＞の枠組から弾き出された、ばらばらで、無力な存在、＜あって無きが如き存在＞として浮遊していたのである。そして、

¹¹ *The Madwoman in the Attic*, 259.

メアリ・シェリーが「無名の怪物」に自己投影したのと同様、エミリー・ブロンテも「氏素性の不明なヒースクリフ」に自己を投影させた。彼女は自己の紡ぎ出した物語の中で、エドマンドの果たせなかった夢をヒースクリフに託し、夢を実現させた。

彼らが用いた「結婚と策略」という道具は、＜家父長制度＞に搦め取られ、幽閉され、身動きもままならず麻痺状態に陥っていた＜同胞＞たち—＜すべての女性および非-正統な嫡男＞—に、＜家父長制度＞からの脱出／脱獄の道があるという事実を暗示するのである。そして、＜脱獄＞に失敗して、一時的には、キャサリン一世やヒースクリフのように中空を浮遊する存在になってしまったとしても、それでもまだ第二の道が、すなわち、ネリー・ディーンの生き方という道が残されていると、エミリー・ブロンテは仄めかすのである。それは自己の物語を語ることによって、自己の人生を切り開き、後世の女性たちと連帯するという道である。

6. 結びに代えて

妹への手紙の中で、姉 Charlotte が「ミルトン、そしてシェイクスピア……といった最上の詩人」の作品を読むようにと忠告していることは、Mrs Gaskell の指摘するところであるが、Emily は確かに姉の忠告に従った。そして二大詩人の作品の「読み直し」「語り直し」の作業を通して、彼女はミルトンとシェイクスピアという英文学史上最大の文学的権威に挑み、彼らと果敢にも死闘を繰り広げた。そして、彼らへの反逆を通して、小説という新たなジャンルの中に、アリストテレス『詩学』以来、伝統的にそれぞれ最高峰の文学的ジャンルとされた叙事詩と悲劇の双方を取り込むという「野心的な文学的冒険」に挑戦し、見事それを成し遂げた。すなわち、エミリー・ブロンテという稀代の天才は、ネリー・ディーンに代表される「ミルトンの叙事詩的要素」とヒースクリフの担う「シェイクスピア的悲劇的要素」との闘ぎ合いと統合を通して、小説という新たなジャンルの中に緻密かつ精密な彼女独自の世界を脱構築していったのである。