



Title	『嵐が丘』の異化効果
Author(s)	正木, 恒夫
Citation	大阪外大英米研究. 1974, 8, p. 81-96
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/99000
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

『嵐が丘』の異化効果

正 木 恒 矢

1940年にブレヒトは、『ロミオとジュリエット』の練習用に、2つの「挿入場面」を書いた。

ロミオが小作人を説得しようとしている。愛するジュリエットと結ばれるためには、まず前の恋人ロザラインと円満に別れる必要がある。それには贈り物の1つもしなければならず、従って金がいる。ロミオは資金調達のために地所を売ろうというのである。何もかも恋のためだといって小作人に納得させようとする。しかしロミオには、地所の売却が小作人にとっては失業を意味することが理解できない。自分の恋に関心を示さず、生活の不安ばかりをくどくど述べる小作人が「感情のない」「けだもの」にみえてくる。ロミオは精一杯の抵抗を試みる小作人に罵声をあびせ、追いつめようとする。しかし小作人は立ち去ろうとはせず、次の有名なバルコニーの場は、この老人の姿が見えかくれする中で進行する。

ジュリエットが侍女と話している。侍女もまた恋をしているが、それはジュリエットのような形而上的な恋ではない。例えば恋人が戦争に行って「なにか」をなくしてきたとしたら、もう何もかもおしまいだという。ジュリエットは「そんなのは地上の愛だ」というが、「地上の愛だからこそ、すばらしい」と反論する。所で侍女は、恋人が他の女と会うのを妨げるために、11時にそのあいびきの場所へ行かねばならない。しかしちょうどその時遠くで枝の折れる音がして、ロミオがしのんできたことがわかる。ジュリエットは乳母に怪しまれないために、部屋の中で物音を立てているよ

う侍女に命ずる。そこで次の有名なバルコニーの場は、侍女が立てる物音の中で進行する。侍女は恋人の所へ行けず、時計が11時を告げると気絶してしまう。¹⁾

久し振りに『嵐が丘』を再読した際、何よりもまず上の2つの場面を連想したといえ、奇驕のそしりを受けるだろうか。しかし観客の同化を厳しく拒否するブレヒトの「異化」のドラマトゥルギーと、『嵐が丘』の全体を貫くエミリーの強靱な構成力の背後には、あるひとつの共通した感性の存在が感じられる。『嵐が丘』をあらゆる種類の感傷からときはなつたためにも、このことは強調されなければならない。日本の一般読者にとって、『嵐が丘』は、深刻な少女小説であることをまだまだやめてはいないのである。

奇驕といえ、ブレヒトの挿入場面そのものが、奇異な感じを与えるかもしれない。ブレヒトの真意をはかりかねる向きもあろう。これらの場面は明らかに、バルコニーの場のパロディーではない。ブレヒトは単に古典的な「純愛」の裏側、いってみれば物質的基礎を想像してみたにすぎない。俳優が稽古中にこの場面を演じてみることによって、「ロミオとジュリエットの演技者がそれらの性格を矛盾にみちたものとしてつくれるようにする」ことを、ブレヒトは期待している。²⁾ 一例をあげると、ロミオのための挿入場面は、そのまま2幕2場（バルコニーの場）の冒頭のセリフに続くことになる。その結果、このロミオのセリフ（「他人の傷を笑うもんだ、自分で傷を受けたことのない奴にかぎって」）に、決定的な意味の変化が生じる。原作ではこれは、ロミオのメランコリーを笑うマキューショウに向けられた独白だが、ブレヒトの挿入場面では、「…お前たちけだものには感情ってものがないのか、出て行け、いますぐ目の前から…」というロミオの罵声の後に来るので、それはロミオの恋に「無理解な」小作人にあてつけたセリフのようにも受けとれる。われわれはもはや、恋する若者

の自然な心情の吐露として、このセリフを素通りしたり、又はそれに共感したりするわけにはいかない。なぜならわれわれは、自分の傷をいたわるロミオが、他人に与える傷についてはいかに鈍感で冷酷でありうるかを知らされているからだ。こうしてこのセリフは、俳優及び観客の同化を拒絶し、ブレヒト流に言えば、「異化」される。

「異化」されるのは単に1つのセリフだけではない。上に要約したように、バルコニーの場面の全体が、みすばらしい老人の姿や、部屋で侍女がたてる物音を伴って進行するから、恋愛場面の叙情的な調和はたえずかき乱され、俳優は自覚的な存在につき戻されて、自分の演ずる役を客観的に観察することをしいられる。ブレヒトの言葉でいえば、「俳優は登場人物への完全な転化を放棄し」そのかわりに「登場人物を表示し、台詞を引用し、実際の出来事を反復する」ような演技方法をとらざるをえない。俳優は例えば「登場人物が喜びを感じているときに、怒りを感じたりしても」よく、「出来事の別の成り行きを想像したり…探したり」することも自由である。³⁾ブレヒトのいう「異化的演技法」の内容は、少なくとも理論的にはこのようなものであり、上の「挿入場面」は、俳優がそうした演技法を発見するための手助けとして考案されたものであった。

ところで上のようなテキストと演技の「異化」を重要な要素とする、ブレヒトの「叙事演劇」の方法は、彼のマルクス主義的世界観から直線的に導かれるものではなく、又彼が好んで用いた演劇の「弁証法」という概念によって包みきれぬものでもない。不幸なことにブレヒトは、演劇に関するぼう大な理論的著作を書き遺した。そのため洋の東西を問わず、ブレヒトの作品をブレヒトの理論によって裁断する傾向がぬきがたく存在する。そこで例えば『母』を「無智なものが階級闘争にめざめてゆく過程を扱った認識の劇」⁴⁾だとする極めて一面的な解釈が生じたり、『肝っ玉おっ母』の「肝っ玉 (courage)」にこめられた痛烈なパラドックスが見落されたりすることになる。一体にさまざまなブレヒト論を読んで感じるのとは、それ

らがおおむね非ブレヒト的だということだ。それらの余りにも生真面目で深刻なブレヒト論の網の目から、ブレヒトの中のある大切な要素がぬけおちてしまっている。それは理論的に体系化すれば「異化効果」になるはずの、ブレヒト的パラドックス乃至は帰謬法ともいうべき演劇方法である。それを支える感性を、われわれは朗らかなアイロニーとよんでもよく、楽天的な懐疑主義といってもよい。ブレヒト理解のむずかしさは、「叙事演劇」の理論とその教条的な解説のおかげで、作品そのものに現われた、ブレヒトの直感的な発想形式になじむことが妨げられている点にある。

『母』のような作品の全体をつらぬく鋭い逆説に敏感に反応した読者（観客）なら、庶民の「勇気」に関する「肝っ玉」の有名なセリフ（「貧乏人にかあ勇気がいらあね…朝起きてくるってことからして、なかなかたいしたもんだが…子供をこさえるってことになりゃ、こりゃもう勇気のある証拠さね、このお先真暗の世の中でさ…」）を、民衆の生活力の讃美ととりちがえることはあるまい。このようなブレヒト的パラドックスの語法に親しむうちに、われわれの手にふれてくるのは、演劇「理論」ではからみとれないブレヒトのしたたかさである。それは例えば、戦後東独に「帰還」する際、西独の書店に版權を与え、オーストリアの市民権を取得した上で帰国したといわれる⁵⁹ ブレヒトのしたたかさ、どこかで通じあっている。異化効果の「理論」は、このような極めて実感的な、生活及び文学における感性から出発している。それを懐疑精神とよびアイロニーといっても、傍観者的かつ神経症的なプチブル・インテリのそれではなく、骨太の戦闘的なものであることはいうまでもない。ただくりかえし確認しておかねばならないのは、ブレヒトの「マルクス主義」を大戦間ドイツの演劇状況の中に置けば、必然的に「異化」の理論と実践が生まれるという関係にはないということだ。そこには感性というほかない実感的なものの介在がある。冒頭に掲げた『ロミオとジュリエット』の「平行場面」にしても、そこに「異化」理論の実践例をみる前に、あらゆるロマンスやヒーローの

虚像を破壊しつくさずにはおかないブレヒトの、旺盛な批判精神を読みとらなくてはならない。

エミリー・ブロンテもまた、ロマンスの破壊者であった。ただエミリーはブレヒトとは違い、一般的なロマンスの破壊者だったのではなく、自分の作品に含まれるロマンスへの可能性の、最も厳しい摘発者であった。

1930年代に『嵐が丘』再評価を大きく前進させた、デイヴィッド・シスルの形而上的な論文以来、この作品の多かれ少なかれロマンティックな解釈があとをたたない。ここで「ロマンティック」というのは、『嵐が丘』の主題を「あらし」の力と「しずけさ」の力の対立と、その終極的な調和に見たデイヴィッド・シスル⁶⁾から、作品の後半を切り捨てて、キャサリンとヒースクリフの悲恋物語に仕立て上げたオリヴィエの映画までを含めての話である。実際エミリーをめぐる伝説的な事実の中には、このような観念的乃至感傷的な誤解を生む材料にこと欠かない。例えばブロンテ三姉妹の文学の母胎となったのは、彼女たちが幼少時の空想のうちに育くんだ、架空の王国「アングリア」や「ゴンダル」をめぐるロマンスの世界であった。又姉妹の中でもとりわけエミリーは、ほとんど外界との接触を持たず、ホワースの牧師館をとりまく原野（ムア）の自然との霊的な交感のうちに生きた。しかし考えてみると、「ゴンダル」伝説にしても、それが後年の作品に空想的な性格を与えることになったというよりむしろ、その驚くほど綿密な事実性を保証したとみる方が真相に近いのではないか。エミリーと妹のアンが、姉シャーロットと兄ブランウェルが「アングリア」国のためにしたように、「ゴンダル」国の新聞や雑誌まで「発行」したかどうかは明らかでない。ただこれらの仮想王国が空想的であればあるほど、それを想像の世界に実在させるためには、豊富な日常的事実でもって補強する必要があったことはたしかであろう。既に1920年代に C. P. サンガーを驚かせ、⁷⁾ 又最近ではデイヴィッド・デイズも強調する⁸⁾ 『嵐が丘』の形而下

的な具体性は、皮肉にも作者の少女時代における空想癖の産物だという解釈もなりたつのである。

伝記的事実を単純に理解することの危険性は、上にひいた第2の例、すなわちエミリーの、自然を唯一の友とする孤独な生活という通念に関してもいえる。ベルギー留学の事実をあげるまでもなく、エミリーの社会的無知なるものが、後年の創作にすぎないことは、既に指摘されている⁹⁾所だし、狷介な父の兄に対する偏愛と、その兄の精神的・肉体的荒廃という家庭内の状況一つをとりあげてみても、彼女の人間に対する関心が（『嵐が丘』そのものが示しているように）地上的かつ具体的たらしざるをえなかったのは当然であろう。有名な『嵐が丘』の自然描写にしても、作品を少し注意深く読めば、それが極めて簡潔であり、主題にそくして厳しく抑制されていることがわかる。量的にいっても、おそらくハーディーやロレンスに比較すれば、むしろ少ないとさえいえよう。『嵐が丘』を「自然感情の芳烈な流露をほしいままにした作品」ととらえ、作者エミリーを「貧寒な片田舎の一少女」と規定してすませる傾向¹⁰⁾は、多かれ少なかれ、エミリー・ブロンテを「神秘家」とよんだデイヴィッド・シスル¹¹⁾の系譜をひくものであり、このような見方が邦訳の解説等の形で流布されている限り、『嵐が丘』は一般読者にとって、高級な少女小説の域を出ないのである。

こうしたいわば素朴で感傷的な見方に対して、『嵐が丘』の中にもっと複雑な意味の世界を発見しようとする試みが、この数年来例えば「19世紀小説」誌（米）のような専門誌に散見される。上にもひいたジョーダンの論文（「エミリー・ブロンテにおける風刺性」）がその一つだが、折角エミリーのアイロニーをとりあげながら、具体例の羅列に終わっていて、小説方法の問題として明確に論じられてはいない。又「語り手」ネリー・ディーンを論じたジョン・フレイザーの論文¹²⁾にしても、ネリーが小説構造の中で占める重要な位置にはほとんどふれず、一見非情にみえるネリーの行動の妥当性を証明することに、もっぱら紙数を費やしている。ここで私

が問題にしたいと思うのは、例えば次のような場面の奇妙さが、これらの論文では全く注意されていないということだ。

そうした二人の有様は、冷静に眺めていますと、奇妙で恐ろしいものでした。天国などへ行けば島流しにあったも同然だなどと奥様がおっしゃっていたのもむりはありません。たとえ現し身は捨てても、あの御気性が残ったのではと思われるのです。その時の顔といったら、頬は真青、唇は血の気を失なって、目ばかりがぎらぎらと光っていました。そして固くとぎした指には、にぎりしめていた髪の一房がまつわっています。一方相手の男はいえ、片手で身を起こしながら、もう一方の手で奥様の腕をとらえる。その力の入れようときたら、あの男のなけなしのやさしさもう底をついのか、奥様があの御容態なのに、手を放したのを見ると、血の気のない肌の上に四本の指の痕が青々とついているではありませんか。¹²⁾ (傍点筆者)

いうまでもなく『嵐が丘』15章、死期のせまったキャサリンとヒースクリフの最後の出会いという「有名な」場面である。そこには食欲に愛の確証を求める激情の爆発があり、「どうして自分の心を裏切るようなことをしたんだ…あんたを殺したのはあんた自身じゃないか」というヒースクリフの「有名な」セリフがある。だが「悲恋」の総決算ともいうべきこのロマンティックな場面を見守る語り手ネリーの目の(従って彼女の語り口の)、何と冷やかなことか。「冷静な傍観者」(a cool spectator)にとって、この情景は「奇妙で恐ろしい」(strange and fearful)。単に「恐ろしい」のではない。「奇妙で恐ろしい」のである。ここで 'strange' という形容詞の、「奇妙な」という訳語ではすくいとれない含意を見落してはならない。ラテン語源 'extraneus' からわかるように、本来「自分の外にある、自分に(自分の)属さない」ことを意味するこの語は、対象とのある距離感を

前提としている。‘strange’ というネリーの印象は、‘a cool spectator’ という彼女の立場と正確に照応するわけだ。してみると、「奇妙でかつ恐ろしい」という形容は、単純な恐怖の表現ではなく、自分とは異質な、共感できない、受け入れがたいものに対する違和感を根底に持っていることになる。抱擁の後、指にまつわりついた髪の毛や、青白い肌にまざまざと残された指痕の描写は、ゴシック小説に親しんだというエミリーの、単なる怪奇趣味ではすまされない。それは少なくともこの文脈の中では、恐ろしさというよりむしろ異様さ、不自然さを印象づける。といってもそこに、現代風のサディズムをみるのはあたらない。なぜならこの場面の描写の全体が、「冷静な傍観者」の視点によって、情緒的に厳しく抑制されているからだ。そしてたとえば、「これでは天国へ行けば困るなどというのも無理からぬ話だ」(Well might Catherine deem...) という、意地悪いとさえいえる観察や、「なけなしのやさしさもう底をついた」(...so inadequate was his stock of gentleness...) というアイロニーなどによって、情景描写の（ということはネリーの語りの）基調をかたちづくっていく。つまりエミリーは、小説の中で最も感情的に高揚した場面を、極めて冷淡に、つきはなして描いていることになる。そしてここに用いられた‘strange’ という形容詞が、ドイツ語の‘fremd’ と同義であり、その‘fremd’ から‘Verfremdung’ (異化) を造語したのが他ならぬブレヒトであったことを思えば、上に引用した一節を「ブレヒト的」とよんでも、大きな誤まりを犯したことにはなるまい。このような場面に素朴に共感できるのは、よほど不注意な読者か、そうでなければエミリーの生涯と作品に関する従来の通念から、一定の先入観を抱いて読む者だけだろう。ブレヒト的発想になじんだ目には明らかなように、ここでは「冷静な傍観者」の視点を中心にすすめることによって、読者の感情移入は厳しく拒否されている。つまり、ロマンスは「異化」されているのである。

ところで『嵐が丘』をめぐる神話の1つに、構造の極端な複雑さという

ことがある。事件の内容はまず女中のネリーによって語られ、それを都会からの訪問者ロックウッドが読者のために記録するというのが、この小説の「語り」の基本構造だが、ネリーの話の中には、更に別の人物からの聞き伝えが含まれているので、ある場合には読者は三重の語り手を介して事件と向き合っていることになる。筋の展開にもエミリーの大胆な作為がある。ロックウッドの嵐が丘訪問を扱った第1章は、時間的経過からすれば30章の後に来るべきもので、4章でネリーの物語が始まると、読者は一気に30年も過去にひきもどされることになる。ここで「神話」というのは、このような複雑さを芸術的失敗と安易に断定する従来の常識のことだが、「まるで手袋が手にそうように、『嵐が丘』の形式は主題と見事に調和している」¹³⁾ といったデイヴィッド・シスルに従って、この常識をあっさり否定してみても、それで全てが片付いたわけではない。問題は、たとえば語りの重層的な構造が、作者の基本的な視点とのかかわりで、一体何を意味するかであろう。この点になると、1) 目撃者に事件を報告させることによって叙述に直接的な生々しさを与える 2) しかもその目撃者が事件の当事者ではないために、客観的な描写が可能になる¹⁴⁾ というシスルの説明は、あまりにも形式的・表面的で、これではこの作品の語りの特異性を、何一つ明らかにしてはくれない。一方このように語り手を何重にも介入させる方法を、事件の異常さに対する一種の安全装置ととらえる立場もある。たとえばヴァン・ゲントは、その高名な『嵐が丘』論の中で、「[ロックウッドやネリー・ディーンの] 常識というふるいにかげられることによって、主人公たちをまきこむドラマが、平凡な日常性の世界とかみあうことになる」¹⁵⁾ という。嵐が丘の異常さを形而上的に誇張する立場（ヴァン・ゲントにとって、キャサリンとヒースクリフの愛は「神話的ロマンス」¹⁶⁾ である）は、対照的にネリーやロックウッドの常識的な日常性を強調する。そこから必然的に、異常な事件を、常識的な語り手が、常識的な読者に仲介するという図式が成り立つ。だがはたしてそうか。そもそもエミリーに、

物語の異常さを緩和する意図などあったのだろうか。エミリーにとって、その異常さこそが、かえって人間の日常性そのものではなかったか。

たとえば第2章、ロックウッドが再度嵐が丘を訪問する場面を考えてみるとよい。前日の訪問では冷淡にあしらわれたばかりか、飼犬をからかおとして逆に襲われ、ほうほうの態で逃げ帰っている。それだけに今度は、部屋こそ同じだが、暖炉には火があかあかともえ、テーブルには食事の支度がととのっていて、そばに若い美しい女がすわっているのを見ると、大いに救われた気持ちになる。昨日は牙をむいておそってきた雌犬までが、今日は尻尾をふって愛想がよい。ロックウッドは親しげに女に話しかける。ところが女は一言もしゃべらず、ただこちらをじっと見ているだけだ。

「きれいな犬ですね」と私はもう一度きりだした。「子犬はよそへおやりになりますか。」

「私のじゃないわ。」愛敬たっぷりの返事がきた。これではまるでヒースクリフ以上にとりつく島もない。

「ああ、奥さんのペットはこれですね」と私は言葉をつないで、部屋のすみを見た。よくはわからないが、クッションに何やら猫のようなもののっている。

「ずいぶん変わったペットだわね」と、見下げはてたような声。

あいにくそれは、死んだうさぎをつみあげてあるのだった。私はもう一度せきばらいをしてから暖炉の方へ寄り、さっきと同じく、空模様の話を始めた。¹⁷⁾ (傍点筆者)

これで一体、物語の異様さが緩和されたことになるのか。むしろ逆に、異様さを強調し、読者にショックを与えることが意図されているのではないか。都会的な俗物ロックウッドの「常識」は次々に否定されていく。愛撫を喜ぶはずの飼犬が、逆にそれを怒っておそいかかってくる。あかあか

ともえる暖炉、若くて美しい女主人、そしてクッションの上に身をよせあう子猫たちというのなら、平和な家庭の構図だが、クッションにのっていたのは猫ではなく、冷たいうさぎのむくろだった。

語り手ロックウッドの俗物的な常識は、作品の世界を読者に近づきやすくするというよりむしろ、近づき難くするために利用されている。そのような常識ではからみとれないような、すさまじい人間の実相をこそエミリーは描きたかった。だからこそ、そのすさまじさをロックウッドにつぎつけることによって、読者に思い知らせる必要があった。作者の人間観は、常識的な読者との妥協をはかるほど甘いものではない。安易な共感や感傷などという感情移入の可能性は、作品の冒頭から厳しく否定されている。『嵐が丘』の世界はあくまでも、読者にとってよそよそしいもの、‘strange’な、‘fremd’なものであり、又それが作者の意図でもあった。

もうひとりの語り手ネリーの場合はどうか。この小説中最大の「ロマンス」を語るネリーの語り口が、いかに冷やかで厳しいものであるかは既にみた。ロックウッドにおいてみられた常識の敗北ということは、ネリーについてもある程度はいえる。たとえば第12章、ヒースクリフとの交渉をめぐる激しい口論の後、キャサリンは夫への面当てから、断食を強行する。その結果全身衰弱と精神障害をひき起し、それがやがては彼女の死をさそうのだが、ネリーは最初それを例の「子供じみたお芝居」(baby-work)だろうときめつける。だが病状は彼女の予想をこえて悪化し、「奥様のお顔をよぎる表情や、御気分の激しく変る様子をみておりますと、私にもこれは只事ではないと思えてくるのです。」¹⁸⁾しかし、だからといって、ネリーの「想像力の欠如」¹⁹⁾を安易に結論してはなるまい。なぜなら、小説のこの部分は、全体として、キャリンの激情のすさまじさを決して一方的には描いてはいないからだ。それがネリーの口を通して語られる限り、次のようなアイロニーをのがれることはできない。

…奥様の方は頑として断食をおやめになりません。食事の度に旦那様が、奥様のおいでにならないのを見て食べ物ものどを通らず、すぐにも奥様の所へかけてきて足下にひれふさないのは、唯々意地をはっておいでなのだというわけでしょうか。私はいつもとかかわらず、家事に精を出していました。この屋敷でたったひとり物の分かった人間がいるとすりゃ、そりゃ私にきまってるさと思ってね。

ですから私はお嬢様をなぐさめもしなけりゃ、奥様をお叱りすることもしない、旦那様が溜息をおつきになってもそ知らぬ顔…²⁰⁾

これは決して「物の分かった」(sensible)はずの人間が、実は分かっていたなかったということをいうための伏線ではない。キャサリンの激情そのものが、本質的にこの程度のものなのだ。それは卑小なエゴイズムの甘ったれた発作にすぎない。ネリーはそれを見抜いている。

「あゝ、私死んでやる」と奥様は大声でおっしゃいます。「皆私のことなど、どうでもいいんだわ。あゝ、あれも食べなきゃよかった。」それからしばらくたってから、今度は小声で、「だめ、死んじゃだめだわーあの人を喜ばせるだけだわー愛してなんぞいないんだものー私が死んだって平気よ、きっと」

私は何くわぬ顔をして(奥様のお顔は死人のように青ざめていましたし、御様子が妙に大仰にみえはしましたけれど)こういいました。

「奥様、何かおっしゃいまして」って。²¹⁾

ロックウッドの常識と対比することで、小市民的な日常性から「異化」された小説の世界が、ここでもう一度「異化」される。この小説のほとんどエキゾティックな(出版当時、イギリスの批評がこぞって指摘し、姉シャーロットが第2版への序文で強調したのが、「地方色」ということだっ

た) 異様さを、逆に読者がロマンティックに美化することもできよう。だがネリーを通じて現われるエミリーの厳しい視点は、それを許しはしない。

「…ねえ、分かって、私がヒースクリフなのよ。あの人はいつも、いつも私の心の中にいる。そりゃあ苦しいこともあるわ。だけどそれは自分で自分を苦しめるってことと同じなの。だってあの人は私自身なんだもの。だから私たちが別れるなんて話しないでちょうだい。そんなことありっこないわ。それに…」²²⁾

この場でのキャサリンはさっき、リントンの求婚を受け入れたばかりだ。そしてその上で、それが正しかったかどうか、ネリーの判断を求めている。リントンの世俗的な地位と、ヒースクリフの人間的な愛との二股をかけようとするキャサリンに対して、ネリーはその非現実性を指摘する。キャサリンがそれには耳をかさず、ヒースクリフへの愛の不変性を主張するのが上の言葉だが、「私がヒースクリフなのよ」(I am Heathcliff) というのは作品中最も有名なセリフだろう。ところがこれに続く部分はこうだ。

お嬢様はそこでおやめになって、私の服のひだに顔を埋めるようになさいました。けれど私はそれを、手荒く押しのけました、あまり分らないことをおっしゃるので、いらいらしていたものですから。

「何をおっしゃってるのかよく分かりませんがね」と私はいいました。「分かった所でいえることは、結婚ってことがどんなに大変なことか、ちっとも分かっちゃおられないってことですよ。でなきゃお嬢さんは性悪の我まま娘ってことになりますね。まあとにかく秘密だけはごめんですよ。守る約束なんかしませんからね。」

‘I am Heathcliff’ というキャサリンの悲痛な叫びが、ネリーの視点を通

過することによって、急に読者にとってよそよそしいものになってしまう。情熱的なロマンスに美化されがちなキャサリンの恋も、実は「性悪の我まま娘」がふと犯した過ちということになりかねないのだ。このようなネリーの視点が、ロックウッドのそれとは全く異質のものであることはいうまでもない。生活に責任を持たなくてもすむロックウッドとは違い、アーンショウ家三代に仕えた女中のネリーは、何よりもまず堅実な生活者である。嵐が丘の文字通り血みどろな人間のドラマが、彼女の生活者の視点にさらされると、途端にそのロマンティックな輝きを失なって、意外な醜さ、卑小さを露呈することになる。そのような生活者ネリーのイメージを、作者エミリー・ブロンテと重ね合わせることも不可能ではない。（実際そのような主張は既にしばしば行われている。）性格破綻者の兄、外向的な姉、それに宗教的な妹の間にはさまれて、エミリーは結局家事全般に対して最終的な責任を負わねばならなかった。死の当日も、苦しい呼吸にあえぎながら、縫い物の手を休めようとしなかったといわれることなど、彼女の生涯にそれを物語るエピソードは少なくない。エミリーは、詩的幻想にとりつかれた文学少女などではなく、人間の実相をさめた目で見つくすことのできる、一人の生活者であつたに違いない。

ところで語り手の視点を二重に設けた作者の意図は、作品の世界を読者から二重に「異化」することにつきるものではない。それは同時に、小説の中心的なヴィジョンにかかわる問題を含んでいる。たとえば「異化」的な場面が小説の前半に、とりわけキャサリンと（ここではとりあげる余地がなかったが）ヒースクリフに集中して現われるのはなぜか。ネリーのリントンに対する評価が、キャサリンの死を境に大きく変化し、臆病なお坊ちゃんにすぎなかったリントンが、次第に受難者の相貌をおびはじめるのはなぜか。ロックウッドはおよそ8カ月にわたってこの地方をはなれるが、戻った時にはネリーが再び嵐が丘の屋敷に住むようになっていたことは何を意味するか。又時間の経過からいえば、事件の8割以上が終ってしまっ

た所から小説を始めたのは、一体どうしてなのか。こうした一連の問題から浮かび上がってくるのは、作者のある明確な志向である。それは簡単にいえば、キャサリン、ヒースクリフなどの第2世代を多かれ少なかれ否定し、ヘアトン、キャシーの第3世代に希望を託するということになる。エミリーは作品の大半——厳密に言えば34章中ほぼ30章を費やして、愛憎と物欲のすさまじさ、卑小さ、そして残酷を描いた。彼女はそれを、生活者ネリーの視点から見事に対象化して描ききっている。だが本当に彼女が書きたかったのは、最後の数章ではなかったか。これらの数章の主人公たち、ヘアトンとキャシーは、ほぼ完全に（キャシーの小リントンあての女学生じみた恋文を唯一の例外として）ネリーのアイロニーをまぬがれている。それにそもそも小説の第1章は、最終章の先取りであった。とすると、暗から明に転ずる小説の構図は、最初から明瞭に描かれていたとみななければなるまい。しかもエミリーは、同時代の多くの作家がメロドラマの中に逃げこむ中で、真に幸福な結末を彼女の暗うつな小説に与えることができた。ここには思いがけぬ遺産の相続や、オーストラリアへの逃避行によって大団円になだれこむといった安易さはない。キャシーはヘアトンに対する階級的な偏見を克服することによって、又ヘアトンはキャシーに文字を教わることによって、それぞれに人間性を回復する。その回復の過程が、2人の結合の過程でもあった。ここには真にかちとられた「ハッピー・エンド」がある。ネリーが嵐が丘に戻ってそれを見とどけるというのは、象徴的な事実といわねばならない。なぜなら人間のすさまじい実相に深くかわりながら、それを厳しく「異化」しえたネリーの（つまりエミリーの）強靱な視点こそ、この幸福な結末を保証するものであったからである。

（注）

- 1) 千田是也訳『ベルトルト・ブレヒト演劇論集1』（1973）169ページ以下から要約。
- 2) 同書、166ページ。
- 3) 同書、263ページ。

- 4) 岩淵達治『ブレヒト』(1970) 107ページ。
- 5) Martin Esslin, *Brecht: A Choice of Evils* (1959), p. 77.
- 6) David Cecil, *Early Victorian Novelists*, p. 152.
- 7) C. P. Sanger, 'The Structure of *Wuthering Heights*', printed in *Wuthering Heights: An Anthology of Criticism* (ed. Alastair Everett) (1967).
- 8) Introduction to the Penguin edition, p. 11 et passim.
- 9) J. E. Jordan, 'The Ironic Vision of Emily Brontë', *Nineteenth Century Fiction*, xx (1965), p. 3.
- 10) 田中西二郎訳『嵐が丘』「解説」276, 280ページ。
- 11) John Fraser, 'The Name of Action: Nelly Dean and *Wuthering Heights*', *NCF*, xx (1965).
- 12) The Penguin edition of *Wuthering Heights*, p. 195.
- 13) David Cecil, *op. cit.*, p. 195.
- 14) *Ibid.*, p. 186.
- 15) Dorothy Van Ghent, 'On *Wuthering Heights*', printed in Alastair Everett (ed.), *op. cit.*, p. 158.
- 16) *Ibid.*, p. 159,
- 17) *Wuthering Heights* (Penguin ed.), p. 52.
- 18) *Ibid.*, p. 160,
- 19) Van Ghent, *op. cit.*, p. 164.
- 20) *Wuthering Heights*, p. 158.
- 21) *Ibid.*
- 22) *Ibid.*, p. 122.