

「嵐が丘」の戯曲性

柴田稔彦

「嵐が丘」をはじめて読むひとには、この物語の筋道はかなり複雑に感じられます。人物相互の関係や時間の経過の前後関係などは少くとも途中迄話を読まねば読者の中で明瞭になつてきません。しかし最後の二頁を読み終えれば、全体の構図の単純な姿が一つの像となつて読者の中に結ばれることも事実です。最初の複雑感と最後に得られる透明な感じとの対照の鮮かさが、この多少とも神秘的なヴェイルをかぶせられた世界でもつともよく読まれる小説の一つとされている「嵐が丘」の魅力の一部となつていきます。

話の展開の仕方から生ずるそういう面白さ——いわばスリラーが持つ種類の面白さは文学研究といういかめしい枠の中では余り取り扱われないのが普通です。それに近代小説——より正確にはハイ・ブラウに属する近代小説が進んで来た道程はそれを排除して行く方向にでした。ディッケンズの作品とウイルキイ・コリンズの作品との差は今日の「ユリシーズ」と探偵小説との差よりも遙かに小さかつたといつて、十九世紀の小説の中の本格的(dramatic)な要素と通俗的(melodramatic)な要素とが互に分離して行つた

事情を暗示したのはT・S・エリオットです。(ウイルキイ・コリンズとディッケンズ)

僕はなにもここでこの作品の話の運びの面白さだけに主眼をおいてなにごとかを述べようというのではありませんが、しかしこのことを少しずらして考えると、問題は小説に於ける形式と内容の関係に立ち至る筈で、小説の技法的形式的側面から近付いて、「嵐が丘」についていささか論じてみたいと思ふのです。つまり内容は形式乃至方法をぬきにしては存在し得ないというのが僕の前提命題なのです。

いうまでもなく「嵐が丘」は一続きの事件を語り手が話す形式になつています。語り手は主としてネリイで、聞き手は主としてロックウッドです。一人称の物語形式をこの作品で作者エミリー・ブロンテが用いたことは後に見るように決して偶然ではないのですが、ここで肝心なことはこの方法が物語の劇化を結果としてもたらした、或はもつと正確にはこの小説の作者は本質的には劇の作者であつたということです。

一人称の物語形式は、語り手が語られる事件に大きな役割を果す人物でなくて傍観者である場合に、物語の客観化、外面化をもたらします。ヒスクリフとキャサリンを中心とする登場人物の内面の心情は観察者のネリイやロックウッドには観察出来ず、従つて読者にも覗くことのできないものとなつていきます。外側から事件を眺める人に映るのは人物の心理ではなく行為です。若し心理があるとすれば、それは行為の背後にその存在を観察者が察知したもので、或は行為の中に表現された心理に他なりません。その場合心理とはすでにア、ク、シ、ョ、ンである筈です。語り手の語る事件、観察者の見る行為、といった状況はこの小説を一つの書かれた劇としてみる方がよいのではないかと思おせます。少くともそういう劇的な性格に着目することによつてこの作品はよりよく理解出来るようになるようです。この「嵐が丘」の劇的な性格をなんらかの形で指摘したのは、僕の知る限りでは、エドウィン・ミューア（「小説の構造」第二講）とウォルター・アレン（「英国の小説」一八八頁以下）の二人ですが、ブロンテ研究家の多くがそれに触れていないのは不思議です。その二、三の言葉を拾つてみます。――

「この語り手の方法はある批評家達によつて不自然 artificialだとされている。しかし実際にはそれは完全に自然 naturalなのだ。それは我々が實際生活で身の上話を聞く際の方法だからである。……だから我々はこの作品の構造は小説のプロットに対して出すことが出来るあらゆる要求を満しているといえよう。」（フリス・ベントリイ「ブロンテ姉妹」九六頁）

「理論的にはこれは物語をするには一番まずいやり方である。思うに、未熟さの、粗末で荒削りな見本に従つたことの、結果だ。しかしこの場合それは一番まずいやり方であろうか？……エミリイは物語の燃えるような情熱に二重の客観的なヴェイルをかぶせたのだ。内側のびつちりしたヴェイルはネリイの堅固な常識である。外側のゆつたりしたヴェイルはロックウッドの皮肉な世間習である。」（L・ヒンクリイ「ブロンテ姉妹、シャーロットとエミリイ」二五三―四頁）

いずれも問題の核心に迫りながら、今ひとつ足りない、明確でない、そしてそれはこの劇的な性格に着目していないからだと僕には思えるのです。「ある人々は不自然だというが、自分には自然にみえる」「理論的にはまずいやり方だが、この場合には悪くない」――前者のように不自然、自然という自然主義的小説観の尺度で測るならば、「この作品の構造が小説のプロットになされる得るあらゆる要求を満している」というのは妙な話です。この小説に幽霊が出てくることについては問わないにしても、人物の会話が日常生活のそれよりもひどく長かつたり、実際にはその会話の内容が不必要な性格のものであつたりすることが多いし、当の語り手のネリイが事件の主要な場面に殆どいつも現われるというもおかしな話です。又後者についていえば、「理論的」という言葉はその後に「一番まずいやり方」(the worst way)とあることから分るように価値判断的な意味合で用いられています。若し価値判断的にみるならば、「嵐が丘」に限らず一般的にみても一人称の方法がまずいといえるかどうかは疑問です。少くとも

現代の小説観はそういう点で十分に混乱している筈です。

これ等の人々は、にも拘らず、この作品の魅力を感じ取つてゐる人々です。だからして作品の構成を粗雑だとしてそれをおとしめることによつて、逆にその不細工な構成の中から閃き出るエミリーの精神の烈しさ、想像力のくるめきを賞揚しようとしたのです。そういう考への中にはむしろ素朴な自然主義が見られるようです。

若し今この小説の語り手の——従つて読者の——持つ条件を劇に於ける観客のそれにおきかえて考へるならば、上記の人達が感じ取つてゐるこの作品の形式的特長は欠陥としては意識されなくなる筈です。書かれた劇は結局のところその後存在する一層大きな、立体化した、実物の、演ぜられる劇の符号にすぎませんが、僕等が劇を文学 *Literature* として読む時にはそれ自体を背景から切り離して読む術を知つています。その読み方をこの「小説」に適用すればよいのです。ここに於ける不自然、自然は劇において写真主義者の指摘する不自然、自然と同じ種類のものにはすぎないからです。たとえば物語の途中でヒスクリフは自分の妻イザベラをさんざんいじめた後で次のように呟きます。

「可哀そうだなんて思うものか！ 可哀そうだなんて思うものか！ 蛆虫が身をのたうてばうつだけ、一層俺はそいつを踏み潰してはらわたを出してやりたくなる。いつてみれば歯痛のようなものだ。だから俺は痛みがひどくなればなる程、力をこめて喰ひしばつてやるのだ。」(十四章)

第一次的にはここに彼は単に自分のイザベラに対する残酷な感情を表白しているにすぎないので、作者の視点は完全に作者の外側にあるのです。即ちこれはエリザベス朝の劇などに於ける自己説明の技法——「登場人物が聴衆に向つて自分に関する重要な知識を与え、自分の性質の奥深くにある秘密を明らかにする」(註)際の技法と似た性質のものなのです。おしなべてこの小説における会話の多くはそういう自己説明の要素を含んでいます。かかる自己表白がすでに劇の手法であつてみれば、これは自己の心理の台辞というアクションによる劇化に他なりません。

【註】 L. L. Schücking, 'Direct Self-Explanation' (*Shakespeare Criticism 1915—1953, The World's Classics*, p. 153)

そしてこれが近代小説の發展して来た方向と反対の志向を含んでいたことは注目すべきことです。近代小説の歴史は一面、自己の内面への底なしの沈淪の道程であつたといえましようが、それは個人の内面感情乃至心理の複雑化、心のひだの精妙きわまる点検へと導きました。そのことは必然的に作家の手法にも変化を与えた筈で、作家の視点が個人の内面へ入り得る為には、作家はあらゆる人物のあらゆる内面を見透し得る一つのオールマイティな存在とならねばなりません。そしてある場合に確かにかかゝる手法は視点の拡散を結果し、創り出された人物の行為と心理が同一平面におかれた為に人物の内と外との境界はぼやけ、従つて輪廓の曖昧化へ至つたのです。小説史のこのような外から内への一般的な変化を認めて、「嵐が丘」をその過程の初期的段階とみ

た場合、ヒンクリイ女史の「一番まずいやり方……未熟さの、粗末で荒削りな見本に従つたことの結果」という感想を生んだものと思えるのです。そして問題はこの近代小説の過程を女史が価値向上の過程、即ち進歩とみたところにあります。もとより女史はこの変化即進歩という同一視を無意識の中に行つたのに違いありませんが、芸術における進歩の問題を多少とも考えてみれば、この同一視が成立しないことは分る筈です。

要するに「嵐が丘」は語り手による物語の展開をその骨格とした為に、心理の行為化、内の外化が作中人物に与えられた条件となつた、即ち手法的に劇となつたといえます。

しかし手法を単なる技術としてではなく、作家の発想法に——ということとは結局作家の本質に関わりを持つて来るものとして考へるならば、問題はそこにとどまらないようです。いま劇的という言葉を使はるに内面、心理に対立する外面、行為といつたような意味で用いましたが、若し「嵐が丘」の手法がエミリー・ブロンテの本質に関わりを持つならば、劇的という言葉も更に積極的な意味を帯びて来る筈です。そしてこのことを説く為には、「嵐が丘」以前の作者について知ることが必要になつてきます。早い話がかの「ゴンドル詩群」です。

F・E・ラッチフォード女史を先頭とするアメリカの研究者達の努力によつて、一九四〇年頃から、ブロンテ姉妹の幼時の文学的な習作生活の概要が次第に明らかになされて来たことは周知のことです。ブロンテ姉妹は当時のイギリス文壇からは一応隔離された

環境の中で空想の物語の世界に遊びながら育ちました。エミリーもゴンドルという架空の国を設定して、その中に色々な人物を配置して妹アンと共にさまざまな話を創り出したそうです。しかし全体的話そのものは始めから文字には書かれなかつたのか、或は紛失したのか、なくなつていて、現在では二百足らずの詩篇が残されているきりです。ラッチフォード女史はこれ等の詩の大部分がゴンドルの架空の人物達の口から歌われる体裁になつていと主張します（「ブロンテ姉妹の幼年期の織物」一三四頁）。もう少し慎重にみるとしても全体の半数以上がゴンドル詩の特長を示す証拠を持つてゐるようです（スパークルスタンプォド「エミリー・ブロンテ」一二二頁参照）。これ等の事実から失われたゴンドル物語の原型を再構成することは今の僕の興味の範囲外のことですが、しかし明らかになることが少くとも二つあります。

第一はエミリーのあの有名な「わが魂は怯懦ではない」(No coward soul is mine)に始まる絶唱などが、エミリーの内奥の感懐を直接に語る抒情詩ではなく、エミリーの創造になるある人物の独白だつたということです。それはいわば歌劇の中のアリアなのです。もとよりこのことはその独白が同時にエミリーの感懐であることを妨げるものではありません。いやむしろ前記の詩のような場合にはそのままエミリー自身の独白と見做して差支えないようにすら思えます。がにも拘らず、エミリーの発想は始めから主観的な抒情詩人のそれではなく、劇作者のそれであつたことを見逃してはならないでしょう。彼女の残した詩の現存するものも古いものは一八三六年、即ちエミリーが十八才の頃の作品

ですが、爾来一八四八年に死ぬ直前迄「嵐が丘」が出版されたのは一八四六年です）彼女は常に他の人物に仮託して歌う劇作者の創作態度を一貫して持ち続けていたという事実に注意しましょう。

エリオットの分類に従えば、ゴンドル詩群は作者が仮面を通じて読者に語りかける「詩の第二の声」か或は純粹の劇作者の方法である「第三の声」かのどちらかであつて——その決定は、ゴンドル物語の実体が正確に再構成されない限り、保留されねばなりません——詩人がひとりて語る抒情的な「第一の声」ではなかつたこととなります（「詩の三つの声」参照）。従つてゴンドル詩群から「嵐が丘」への飛躍は本質的には抒情詩人から劇作家への飛躍ではなく、劇の登場人物の名や地名の英国化、土着化にすぎなかつたといえます。「その土着化の操作においてエミリーがどんなに巧妙で円熟した才能を示したかは、アーノルド・ケトルが教えてくれます。（『英国小説入門』第一巻）つまり「嵐が丘」は十分に習作の時代を経て生れた作品だつたのです。

ゴンドル詩群の研究が明らかにしたもう一つのこととは特にそれが個々の詩の創作年代を以前より正確に知り得たことによつて、エミリーの精神の発展の形態をクロノロジカルに探ることを可能にした点にあります。その点を今詳述することは避けてただ彼女のメンタリテイが如何に劇作に適していたか、その所以を簡単に示すにとどめます。

彼女の初期の作品にこういう詩があります。

But blithely we rose as the dusk heaven

Was melting to amber and blue;

And swift were the wings to our feet given
While we traversed the meadows of dew,

For the moors, for the moors where the short grass
Like velvet beneath us should lie!

For the moors, for the moors where each high pass
Rose sunny against the clear sky!

For the moors where the linnet was trilling
Its song on the old granite stone;

Where the lark—the wild skylark was filling
Every breast with delight like its own. (91 : 1838) (註)

(註) テクストは *The Complete Poems of Emily Jane Brontë*, ed. by C. W. Hatfield, Columbia U. P., 1941 (ロンドン) 行末の数字は詩番号、製作年代をそれぞれ示す。以下同様。

この詩にはヨークシャの荒野の息吹きが他の同類の詩と比べれば幾分穏やかに吹き通つていて、僕等はそれを感じないわけにはいきませんが、しかし殆ど同時に次のような詩句も書かれているのです。

Loud blew the wind; 'twas sad to stay,

From all that splendour barred away.

I imaged in the lonely room

A thousand forms of fearful gloom;

And, with my wet eyes raised on high,

I prayed to God that I might die,

Suddenly, in that silence drear,

A sound of music reached my ear; (109 : 1839)

これももとよりゴンドルに属するアリアですが、しかしここにみられるひとりぼっちで暗い部屋の片隅でなにか精霊の形を想像している子供の姿は、前の詩と対照的です。これ等はいずれも悪くない程度の詩でありましょうが、ここに萌芽として自然的なものと超自然的なものとの同時存在があるのを指摘したいと思えます。そしてこれ等は年を経るに従つてたとえば一四〇番のような詩における葛藤に至り、作者は両者に挟まれる苦痛を感じているように思われます。或は又

So stood I, in Heaven's glorious sun

And in the glare of Hell (168 : 1844)

とか

……vanquished Good, victorious Ill (181 : 1845)

とかの善悪の対立を示す句といい、更には自分と外界との対立——外界の力強い否定を示す句といい、彼女の詩はそういう劇的な対立に満ちています。特に注目すべきは最後の自己の内面と外界との対立を示す詩句です。一四六番では「富」「愛」「名声」を嘲けつた後に、「私の希むものはただこれだ——生と死を越え

て耐えゆく勇氣を持つた不羈なる魂」とうたいます。「耐えゆく 'endure'」自我こそエミリアの劇の根柢を支えていたと考えられます。富、愛、名声を傲然と否定する態度は単に一人物の独白に止まらず、先に引いたヒスクリフのイザベラに対する態度に通じます。あの台辞は先ず第一に飽く迄自己説明の言葉なのですが、同時に彼がイザベラをいじめたことを自分に正当化しようとして強がりと言っているのだと読者に受け取らせることも可能にするからです。この点でも僕はこの小説のエリザベス朝劇への深い類縁を感じざるを得ません。エリザベス朝劇では——特にシェクスピア、ウェブスター、ターナーなどの復讐劇で主人公が最後に倒れようとする場面では——人物の自己説明はしばしばこの自己正当化、即ちエリオットのいう自己劇化（彼のこれに対する否定的評価はまた別の問題です）と裏合わせになつていたことが想起されます。ヒスクリフが死ぬ直前の言葉「牧師など来なくてもいいのだ。僕になにも祈つてくれることはない——いいか、僕は自分の天国に殆ど到達しているのだ。ほかの連中の天国なんて僕には一文の値うちもない欲しくもないものなんだ」（三十四章）などもそういうストインシズムの表現とみることが出来ます。スタンフォードがエミリアの中にニイチェに通ずるものをかぎとつたのは（上掲書二七〇頁）正当なことなのです。自己を宇宙と同一視することがストイックな態度ならば、

O God within my breast

Almighty ever-present Deity

Life, that in me hast rest

はそれを示しているからです。

そして最後にこれ等の対立は「嵐が丘」及びその頃書かれた幾つかの詩に於て全くの調和に止揚されたといえれば余りにもことを割り切りすぎたことになりましょうが、彼女は確かにそこで現象の背後にある存在に対する確信に到達したように思われます。彼女は自然を殆ど肉体的存在として肌に触れるようにいきいきと感じたのですが、同時にそういう現前的存在の奥になにものかを見つめようとする形而上的或は神秘的な眼を所有していたのです。そして彼女にあつてはかかる超自然的な宇宙的なものは畢竟内面の自我の、情熱の外化にほかなりません。即ち「嵐が丘」の亡霊への作者の確信は内なる情熱への確信を意味したのです。死の際のキャサリンについての「彼女の眼……はもはや廻りのものを見ている様な印象を与えませんでした。その向うを、その遙か向うを——この世の外を、といつてもよいでしょうが——いつも凝視しているようでした。」(十五章) という説明は作者自身にも当てはまるようです。

この種の形而上的なものへの、即ち内面の自我への確信をエミリーは「嵐が丘」において見事に定着したのですが、それを達成する為に作者は一つの劇の世界——そこに存在するすべてのものが一つのアクションに参加するという意味で、すべてが機能的に全体の構成に関わりを持つているという意味で、そして「嵐が丘」という一つの殆ど密室的な舞台でそれが生起するという意味

で——一つの劇の世界を構築したのです。それはそれを構成する各分子がそのコンテクストから外されれば真の意味を失うようなそれ自体独立した世界です。

たとえば物語の進行と天候との関係ですが、ヒスクリフがキャサリンのエドガー・リントンを愛するような素振りや憤つて嵐が丘を飛び出す夜(九章)、ヒスクリフがキャサリンとの再会の為に帰つて来る晩(十章)、ヒスクリフの死んだ直後(三十四章)の天候はそれぞれ嵐、月の出た穏かな晩、烈しい雨となつていて、物語のトーンを側面から暗示しています。特に最初のヒスクリフがとび出した晩の嵐は、人間の正当な秩序が破られた際の怒りの客観化として見事であり、それは読むひとに「リア王」の嵐の場面を想起させます(この照応が作者の意識的な計算によるものかどうかはこの際問題にはなり得ないでしょう)。一般に天候或は自然は劇の中に組入れられて有機化しています。先程のW・アレンの言葉を借りれば、それは「一つの風景全体を、地形を、天候を二三の章句を除いては、全然「描写的」になることなしに描き出す力強い散文」で書かれています。それは「ハムレット」の中の

But, look, the morn, in russet mantle clad,
Walks o'er the dew of yon high eastward hill.

が自然の時刻の推移を作品の中に劇化しているのと同様です。

そういう有機的な世界である以上、劇の中の論理は現実の世界にはそのままでは通用しません。何故ならこの一種の復讐劇が生み出すものはヒスクリフとキャサリンの恋として表現された人間

の醇化された情熱であり、作品の世界ではヒスクリフの「あんたは僕を愛していた。だとすればどんな権利があつて僕を捨てたのだ？」(十五章)やキャサリンの「私はヒスクリフだ。」(九章)という論理、キャサリンの亡霊やヒスクリフの死ぬ直前の異常さなどすべてが読者に信じ得るものとなつてはいるのですが、かかる情熱の論理が純粹な形で実世界に実現することはあり得ないこと、トーマス・マンの言葉を借りれば「地上では起らないこと」だからです。しかもかかる現実と次元を異にした世界が実は我々に無縁ではない所に作品の眞の存在理由があります。ただこの際作者は自分の抱いている内面のヴィジョンを信じさせる為に自己と読者との間に何等かの仲立ちを、ある道具立てを必要としました。それが語り手のネリイなので、恐らく彼女は単なる語り手であるだけでなく、劇における観客と劇自体の媒介をすべき存在、即ちコーラスの役割をも果しているのです。

ネリイが代表するものは一応当時の時代風潮から作りあげられたクリシエ化した倫理観だとも思われますが、しかし仔細にみると必ずしも彼女は死んだ道徳を固守する道女ではなく、時に生き生きとした処世の智慧の持主として取扱われています。たとえばキャサリンがリントンとヒスクリフのどちらを夫に選ぶかを相談した時に彼女のする答え(九章)などは彼女が十分常識に富んだ女であることを示しています。少くともエミリイが世間智も持たない娘でありながら、この作品を奇蹟のように生み出したとする批評が感傷的であつて彼女がかなり世故に長けていたことを間接に証明しています。

ともかく今まで論じてきた作品の性格からおしても、また実際に検討してみてもネリイは常識家であります。処世智で処理しきれないような世界を創ろうとしたエミリイにとつては、この一面彼女の内心では確実でありながら、他面虚妄にすぎない、形をなしていない精神の動きを紙の上の一つの物として定着するには、その情熱の軌跡を明確にすべき条痕板が必要だつたのであり、ネリイの常識こそがその条痕板だつたのです。

僕等はゴンドル詩群においては実人生を軽蔑する心情を歌つた詩を幾つか散見しますが、それ等がそれと同様の立場に立つヒスクリフやキャサリン型の人物達が発する同様の意味の台辞程には僕等に生きて感じられない理由は、絶対的な詩語の強烈さということを別にすれば、ネリイに代表される実人生の背景を欠いているが為と思われまゝ。ネリイが自分に幾分理解し難いものとして、同時ににも拘らず幾分彼女の内心に訴えてくるものとして彼等嵐が丘の住人達に對しているのは、丁度僕等生活人が情熱について感じる立場に對応します。「嵐が丘」に不思議なリアリティを与えているものは、ネリイという実人生の背景的存在が見事に微妙に情熱のロジックに応待している態度にあります。劇に於てはコーラスの形で観客が劇に参加するのでありますが、その際の観客の心理が、小説の形式をとつたこの本質的に劇的な作品に於ては語り手という形で参加しているのです。