

『嵐が丘』における伝統と個性

杉山洋子

『嵐が丘』が英国小説中の異端だというのは通説のようだ。F・R・リーヴィスは『偉大な伝統』で『嵐が丘』を「突然変異^{スプレット}」といい、E・A・ベイカーの『英国小説史』には「ありとあらゆる小説から孤立した作品⁽⁶⁾」とある。デイヴィド・セシルも「当時の型通りの小説ではない」として、『嵐が丘』を形而上小説とよんだ⁽⁷⁾。メタフィジカルというのは、抽象志向強度の小説を評するのに使われる形容詞で、ホーソンやメルヴィルの作品をその筆頭とすれば、英国小説ならディケンズといった十九世紀作家につけられている。

異色小説『嵐が丘』の作者エミリー・ブロンテ自身が、伝記的な資料不足もさることながら、謎めいた人である。たった一冊の『嵐が丘』はその創作の秘密もよく分らないままに後世の批評家達の食指を誘ってきた。まして『嵐が丘』は十九世紀英国小説の女王である。一回り大きいスケール、日常性の彼方に向ける巨視的といってもよいまなざし、しかも、確かに異色でありながら、過去の英国小説の伝統から一步もはみ出しているわけではなくて、実はまぎれもない同族の出なのである。『嵐が丘』を異質と見せるのはエミリーの異端めいたささやかな倒錯嗜好のせいであって、小説家としての彼女は実は伝統を踏まえ、しかも独特の風変りな想像力の赴くままに新しい工夫を試みることで、歴史に新たな生命を吹きこんだのであった。リーヴィスの「スポーツ」という言葉の本来の意味通り、突然変異

こそ生物進化の原動力なのである。

『嵐が丘』が伝統を踏んでいるといえば意外にきこえるかもしれない。紆余曲折の果てめでたく終る、姉シャーロットの『ジェイン・エア』などに比べると『嵐が丘』は英国小説に不似合なほどの壮絶な悲恋物語なのだが、後で論じるように、どちらも伝承のロマンスの鑄型で作られているのである。おなじみのラヴ・ロマンスのプロットを、年代記小説風に引き伸し変形させ、その三世代にわたる時間を嵐が丘邸とスラッシュクロス・グレンジ邸という限られた空間に封じこめて意味を濃密にし、ゴシック趣味を形而上化し、その上に語りの視点を工夫することで時間次元の層を重ねてみせるところにエミリーの秀拔さがある。

小説史は先行する作品に対してノンンを唱えることで形成されてゆくとチボードは言い、エリオットは過去の伝統を吸収したところに新しい創意工夫を持ちこんでは既成の秩序を常に組み直していくのが個人の才能のあり方だと考えた。とすれば、小説史における『嵐が丘』はまさに伝統の中の一作品の存在意義の証しなのである。

『嵐が丘』は類稀れな奔放さで読者を魅了するが、元来技巧的には未熟な作品と見られていた。批評文学隆盛の二十世紀になって十九世紀以前の物語風小説の分析も盛になると、エミリーの神秘的な想像力の産物も、直観的あるいは意図的に整理構築されたものであることが分ってきた。その技巧家ぶりは、二つの家系を柱としたシンメトリーの美学や変型プロット、語りの工夫に加えてゴシック小説伝統の止揚などに見られるのだが、まず語りから眺めていこう。

『嵐が丘』にはロックウッドとエレン・ディーン（ネリー）の二人の語り手がいる。一人称の語りは英国小説誕生当初からのお家芸である。真実らしさをかもしだすために作家は作中人物の仮面をつけ声色を使って物語する。ロビンソン・クルーソーは二十八年間の孤島暮しの日記をつけ、モル・フランダースは記憶の赴くままに波瀾の一生の回

想を語り書きする。パメラはめんめんと手紙をしたため、トリストラムは連想の糸を手繰っては脱線また脱線の漫談を楽しんだ。

シャーロット・ブロンテは終始ジェイン・エアの一人称語りで情熱のロマンスを織り上げたが、エミリーはこれまでに試みられたことのない語りの方法を考えた。自分が語る物語の脇役としてアクシヨンに直接巻きこまれているという二人の一人称語り手の設定である。

第一の語り手ロックウッドは、ヨークシャーの田舎に孤独の一年間を求めてやってきて主人公ヒースクリフの持家の一つを借りる都会の青年である。これはヒースクリフ三十八年の生涯の最後の一年間に当っていて、全くの局外者でありながら嵐が丘邸の奇妙な日常にのっけから巻きこまれ、キャサリン一世の幽霊に脅かされたり、キャサリン二世に少からず心惹かれたりしたあげく、家政婦のネリー・ディーンに二つの家まつわる物語をきかせてもらうのである。

ロックウッドの一年間にはネリーが物語る嵐が丘邸のアーンショー家とスラッシュクロス・グレンジ邸のリントン家三代の歴史が封じこめられていて、ネリーは幼時から召使いとして二つの家に住みわけてきたその経験をえんえんと語るといふ仕組みである。

この額縁式あるいは入れ子式の小説構造は『アラビアン・ナイト』、『カンタベリ物語』と先例に事欠かないし、数年後世に出た『白鯨』のインシュメールの設定をも思わせるのだが、『嵐が丘』で注目すべきは、二人の語り手それぞれの物語への関わり方と手のこんだ時間構造だ。やがて三十年ほどでヘンリー・ジェームズが本格的な視点技法の実験と理論に取り組むことになり、まもなくコンラッドのマーローなる語り手も登場する。

二十世紀ともなれば、語り手がことの傍観者でありしかも追体験者として作品全体の意味の伝達者であるような小説は少しも珍らしくなくなるのだが、ことさら『嵐が丘』を連想させる一例は『偉大なギャツビー』である。身分

と財産不足のためにディジーはギャッツビーを捨てて大金持の青年と結婚する。ギャッツビーは密輸で巨万の富を積み、ディジー奪還を夢みるが、復讐の決意に燃える十九世紀のロマンティックな主人公ヒーローに比べて、この失われた世代の反主人公アンチヒーローの軟弱ぶりはどうだろう。この対比も面白いが、語り手役の比較も歴史の変遷をそのまま写していて興味深い。ニック・キャラウェイはギャッツビーの一生の立会人兼報告者であると同時に、小説自体がニックの精神的成長と自己同一性認識であるという二重構造になっている。『嵐が丘』では人物の誰一人として内的成長などしない。人間的価値の止揚を示すのは世代別の人物を役割に従って組合わせたその構図によってであって、語り手はあくまでも吟遊詩人の名残りをとどめた物語の語り手である。それにネリーの語りの文体の部分的な固苦しさや、嵐が丘邸から逃げてきたイザベラの語りが全く変り映えのしない一本調子の口調でネリーの話に挿入されているといった不手際は、ささげたくもない。とはいえ、『嵐が丘』がテーマや語り手の設定においてかなり『偉大なギャッツビー』と似ているという点で、エミリーの語りの工夫を視点技法開発、途上のささやかな道標としてもよいだろう。

ところで、語り手ネリーはまことに現実的な人間だし、ロックウッドも知的な都会人で村人の噂さする荒野の幽霊など信じたりしないようなのに、この二人がこのゴシック風の恐怖物語を伝えることになっている。

『嵐が丘』のゴシック嗜好は歴然たるもので、冒頭と終末に現れる幽霊はじめ、嵐が丘邸自体のグロテスクな佇まい、うなりながら徘徊する凶暴な犬ども、悪魔が吸血鬼めいた相貌の主人公、悪魔の相棒よろしくの老召使で狂信家のジョゼフ、墓あばき、など恐怖のお膳立は揃っている。

残酷場面はエミリーならではのユニークさで、ロックウッドが嵐が丘邸初の訪問で飼犬におそわれるくんだり、次いで吹雪のためにヒースクリフとキャサリンが幼時を共に過した子供部屋に泊るはめになって、続けさまに二つの悪夢にうなされる。先ずブランドーハムなる牧師に七十の七倍で四百九十の罪についてえんえんと説教され、抗議して袋

叩きにあいかけたところで夢の幕切れ。次に窓辺で子供の幽霊の小さくて氷のような手に握まれて「恐怖の余り残忍な気持になって……その手首をガラスの割れ目にぎしぎしこすりつけると血が吹き出し、シートにべっとり……」という有名な恐怖場面である。これはゴシック小説の伝統を踏んでいて、牧師の説教は吹きささぶ夜風の音、小幽霊の手は揺れる枯枝、「キャサリン・リントンよ」という幽霊の名のりは寝入りばなに読んだ子供部屋の古い日記帳、とそれぞれに合理的説明がしてある。そしてまた、ヒースクリフは「私は幽霊を強く信じている、幽霊は生者にまじって存在できる、事実存在しているのだと私は確信している」と言い、目をつぶればキャサリンの息吹きを生々しく感じるのに、「一晩中百度もまぶたを開けてみてもその度に失望するだけだった⁽⁴⁾」と、ネリーに語っている。

エミリーのユニークな恐怖嗜好は『嵐が丘』の得難い飾りであって、繰返してでるのは犬いじめである。リントン兄妹は子犬を奪いあい瀕死の状態になるまで引つ張りあう。エミリーが犬好きで、しかも狂暴な愛犬、ブルドッグのキーパーを素手で両眼がはれ上るほどぶん殴ってお仕置きした話を、モームが興味深く書いている。これを最後とヒースクリフとキャサリンが抱きあうと、女は男の髪を一握りむしりとしてしまい、女の腕には男の指の跡が青黒く印されている。「苦しんでもだえている芋虫をみるともつとひねり潰してやりたくなるんだ」というヒースクリフの言葉はよく引用されていて、モームならずともこの謎の天才作家の人柄に想像力を駆使してみたくなるうが、だからといってエミリーが心底悪魔主義者だったわけではなさそうだ。こういうサディズムはいわば皮膚を掠めてゆく体のもので、後に眺めるように『嵐が丘』後半にみえる日常性を超えた大いなるモラルを思えば、悪魔主義もきわめて魅力的な飾りなのだ。『嵐が丘』のゴシック性はこの小説が堂々たる古典でありすぎるために却って問題にされないようである。ともあれ、『嵐が丘』が偉大なのは、エミリーの幽霊が『オトランド城』以来一世を風靡したゴシックの生々しいまるでこけ齎しの幽霊ではなくて、浪漫的な形而上志向の顕示だったからである。

エミリー・ブロンテのユニークさは伝統の様式を一ひねりして独自の世界を創ってゆくところにある。そして二人の語り手が物語る額縁内の虚構世界の構造はど作者の個性を証すものはない。伝統の小説プロットの原型を引き伸して作者の思想を盛るにふさわしい形に仕立て直したのが『嵐が丘』であった。

『嵐が丘』に至る一世紀余りの英国小説の最も普通の構造はノースロップ・フライがU字型プロットとよぶ、恐らくギリシヤ新喜劇を源とする種類のものである。このプロットをごくかいつまんでいうと、恋しあう若い男女がいるが、主人公は大抵孤児か捨て子で二人の恋の成行きは苦難に充ちまことにままならず、恋路は下降の一路を辿りどん底まで落ち込む。一巻の終りというところで思わぬどんでん返し、運は急上昇して主人公の身許判明、恋と富と社会的地位を同時に獲得して幸福な結末で幕となる。こういうU字型を私はシンデレラ型とよぶが、この単純な形が洋の東西を問わず普遍的なのは、これこそ人皆の欲望の単的な表現だからであろう。『ダフニスとクロエ』に始まる西洋の物語がこの祖型を飽きもせず愛用してきたのも不思議でなくて、『バメラ』、『トム・ジョーンズ』、『ハンフリー・クリンカー』、『高慢と偏見』といった十八世紀小説は揃ってこの同じ骨組に肉付けしたものである。そして他ならぬ『ジェイン・エア』が十九世紀小説次元に置換えたシンデレラ物語であるとは一目瞭然だ。

孤児のジェインは叔母と従兄妹たちの虐待、ローウッド校の惨めな生活というどん底から教師に昇格、更にソーントンフィールド邸の家庭教師、主人ロチェスターとの恋愛と、幸福の頂点に達した途端、狂人の妻の発覚で不幸の谷底へ突き落とされる。荒野の彷徨、村の教師、遺産相続と運命は好転し、求婚者を振り切ってU字の崖を駆け上りジェインは幸せな結婚をする。『ジェイン・エア』のこういう筋立てはおなじみのありふれたメロドラマとも見えようが、場面場面を眺めればジェインの一人称の語り口はエリザベス・ベネットもたじたじの機智と自我意識に輝いている。そして確かに『ジェイン・エア』は『嵐が丘』とは異質の小説だ。前者の最良の部分を機智に溢れるロマンティック・コメディとすれば、後者は壮烈な悲劇と見えるからである。

悲劇と喜劇というような対立語は何かにつけ便利なのだが、ブロンテ姉妹の二つの小説にもよくあてはまる。悲劇は世界の在り方、生の動き、運命の働きを描き、始に蒔かれた種が巨大に成ってゆくいきさつを辿るが、喜劇は現実の次元で人間、風俗を描き、日常の人間性に関わっている⁽⁴⁾。悲劇の定義は『嵐が丘』の形而上的性格を説明するし、『ジェイン・エア』の世界は社会を描き、現世的幸福に安住することで終結する。

とはいえ、周知の如く、喜劇と悲劇も元来は古代祭式という単一の源から生れたのであった。古代の祭式は四季の循環にちなんだ豊饒祈願の儀式である。自然は春生れ、成長し、夏に繁茂し傲慢を欲しいままに شدすと、この罪の罰として冬に殺される。だが冬を殺すこともまた罪なのであって、殺した春はやがてまたもや尊大になりすぎて罰せられる。悲劇の原理はこのヒューブリスなのだが、この一連の出来事の強調の仕所を変えて、春と夏の生の横溢を喜び祝えばこれは喜劇の姿となるのである。『ハムレット』のような悲劇が主要人物全員の死で終らずに、フォーティンプラス登場をもって幕となるのは、儀式に織りこまれた四季の循環のプロットの名残りだし、トム・ジョーンズのような小説で主人公が不運のどん底に落ちこみ危機に瀕するのは、悲劇における死の断罪の痕跡で、これは勿論どんでん返して主人公の婚礼成って春の到来、幸福な結末となる。

さて、こうした祖型の原理を記憶に留めた上で『嵐が丘』のプロットを改めて眺めてみたい。とはいっても、作家が終始意識的に工夫してこうした伝承の原型を小説に応用したというわけではなくて、伝承とはむしろいつの間にか否応なしに我々の脳裡に住みついた思惟方法なのである。

『嵐が丘』は『ジェイン・エア』に負けずとも劣らぬほどお伽話の名残りをとどめている。ネリーの語りだしからしてメルヘン風で、嵐が丘邸のアンショー氏がリヴァプールへ旅立つ時子供たちにお土産を約束すると、兄は胡弓を、妹は乗馬用のむちをねだる、というのはおなじみの「シンデレラ物語」そのままだ。これも型通り三日三晩して戻った父親がマントを拡げて出すのはジプシーらしい汚ない男の子で、お土産の方はこわれたりなくなっていたりする。

こういう語り出しを、Q・D・リーヴィスは処女作にありがちな未熟さで欠点だと考えて、いやしくも小説たるもの社会の絵でなくてはならず、折角地方色時代色共に豊かな『嵐が丘』の面目を十八世紀小説の残滓であるメルヘン性が損なっているという。文学作品の評価を並べれば阿呆の画廊めいていて、批評家それぞれの好みもあろうというものだが、『嵐が丘』からメルヘンのモチーフとプロットを切り離して考えるわけにはゆきそうもない。

さて、捨子は成長してアーンショー氏のお気に入りとなり寵愛を欲しのままにする。キャサリンとも大の仲良しになる。長男ヒンドレーは父と妹の愛を奪られて、実子だのに継子のようだとすれば、お伽話におなじみのモチーフである継子いじめは一ひねりして立場を変え、しかもアーンショー氏の没後もう一ひねりしてヒンドレーのヒースクリフとキャサリンいじめとして繰返される。

キャサリン十二歳、ヒースクリフ十三歳の時二人のヒースの荒野の楽園時代は終りを告げた。リントン家の庭に忍びこんだところをキャサリンが犬に咬まれ、血を流し、治療のためそのまま滞在するうちに、野放しだった少女は五週間で小さな貴婦人に変身したからだ。犬の咬み傷は赤頭布の赤色や、眠り姫が錘で突いて流した血のように、キャサリンの成人式イニシエーションなのだった。ロックウッドが悪夢に悩まれたあの子供部屋の奇妙な「檜材の箱型寝台」で、二人の子供は共に寝ていたのだが、変身したキャサリンは醜いあひるの子であるヒースクリフを身分が違うと考えてもう受けいれない。

蛙の王様、態に変えられた王子、美女を愛する野獣であるヒースクリフ少年に、ネリーはお伽話をしてきかせる。

善い心をもつと顔だつてきれいになるのよ……さあ、顔を洗つて髪をといて、しかめっ面をよしたら——ほら、あんたは割とハンサムじゃない？そうですとも、お忍びの王子様みたいよ。あんたのお父様は支那の皇帝で、お母様はインドの女王様、お二方とも一週間の収入で嵐が丘とスラッシュェクロス・グレンジぐらい一箱くたに買えるんじゃない？あんたは悪い船乗りにさらわれて英国に連れてこられたの。私があんただつたら自分の高貴の生れを誇りに思いますよ。そして自分の生れのことを考えたら勇氣も湧

き上り威厳も身につけて、けちな百姓紳士の虐待くらい何でもありません。

ネリーがこう話すうちにも少年の表情は和らいで、変身が始まるかと思えるのだが、妖精の名付親ならぬネリーには魔力とてない。ヒースクリフは忽ちヒンドレーに侮辱され追い立てられる。

捨子のヒースクリフを変身させるお伽話の約束事は古来ただ一つ、それは美しい少女の愛だった筈である。伝承の民話やロマンスの主人公は、魔術によって蛙や鹿や熊、または鉄のストープにさえ変えられていたり、捨子だったりして、本来の高貴な身分は隠されている。真実の愛だけが主人公を本来の姿に戻し、幸福な結末を可能にするのである。

小説『嵐が丘』の捨子ヒースクリフには変身をもたらしてくれる少女の愛がない——というより、キャサリンがネリーに語るあの驚くべき愛の告白を、悲劇につきものの運命の皮肉の常として、ヒースクリフは一瞬の差で聞き損ねてしまう。この余りにも有名すぎる告白で、キャサリンはヒンドレーのせいであのように無知蒙昧になり果てたヒースクリフとの結婚は考えられないが、ヒースクリフを誰よりも愛しているのは「あの人が私自身よりも私」であり、二人の魂は同じものできているからで、「私はヒースクリフなの——彼はいつもいつも私の心の中にいる——喜びとしてじゃない、だって私自身が私にとって喜びじゃないんだから——でもこの私そのものとして——だから二人が別れるなんて言わないで——そんなことはできない」。キャサリンのこの言葉こそ『嵐が丘』の構想の要である。

ヒースクリフはその肝じんな部分をきかずにわが身をかくも賤しく落としたヒンドレーへの復讐を誓って出奔し、三年後紳士に変身して帰郷し、ネリーのお伽話通り二つの屋敷を手に入れる。王女を手に入れることだけが欠落しているのである。

ヒースクリフにはどうも謎がつかまわって、不在の三年間どうやって紳士の教養と富を手に入れたのか、ネリ

ーならずとも想像をたくましくする位しかできない。少くとも富の方は、ヒンドレーから家屋敷すべてを巻きあげる手段としたそのトランプの腕前を思えば一目瞭然というものだ。

ヒースクリフにまつわるもう一つの根本的な謎は彼の出生である。だが古来ロマンスにつきものの主人公の自己同一性の最終的確認が小説『嵐が丘』には欠落しているかにみえるが、実はそうではない。キャサリンの告白が証す通り、ヒースクリフはキャサリンなのだから。

ところで、捨子や孤児、継子は神話やお伽話やロマンスに繰返し現れた祖型だった。オイディプス王、ナザレのイエス、ダフニス、クロエ、シンデレラ、白雪姫——そしてこれは小説の時代にも引き継がれて、トム・ジョーンズにハンフリー・クリンカー、オリヴァー・トウィストとピップ、トムとハック、『遠い声、遠い部屋』のジョエル、更に比喩的孤児なら『アメリカ』のカール少年、ホールデン・コルフールド……と実に枚挙に暇がない。寄辺ない貧しい孤児や捨子が艱難辛苦の末、幸せになるというプロットほどスリルと感傷で読者の心を捕えるものはないのだし、二十世紀の孤独な主人公が得る自己把握の哲学は万人の共感をよぶ。

捨子・孤児物語の何千年も打ち続く人気は秘密は根深いようだ。捨子、孤児、継子、私生児に共通なのは親が（片親の場合でも）無いための身分証明の欠除あるいは不足と孤独であり、このどちらも社会的要素をもっている。彼らは社会とか家族とかの共同体のなかに席を持たぬ疎外者、自己同一性喪失者なのだ。

更に普遍的にいえば、孤児とは人間存在の根源的な孤独さの客観的相関物なのである。また具体的にいつて、そもそも始、胎児が母胎を離れて誕生すること自体、一人になることではないか。以後個人の成長の過程はことごとく親離れと、共同体内での一人立ちの確認の連続である。孤独あるいは疎外とは人間存在の属性であるに他ならない。イデアの国で人間は一人ぼっちでなく、同性同志、異性同志の一对を単位とするというロマンティックな恋愛論も、実は実在の根源的な不完全性、孤独さから生れた願望であつたらうか。

捨子のヒースクリフに、愛の、あるいは存在の根深い孤独、疎外の哲学を見るのは二十世紀人の身勝手だろうか。ともあれ、ヒースクリフに関しては、捨子の身許が証され、社会に安住の場を得、結婚する、という伝承の成人式イニシエーションの名残りを留める型通りのプロットが作者エミリーの手によって不思議な屈折をしている。ヒースクリフは富を獲得し、紳士の身分と教養をすべて自力で身につけるけれども、花嫁と幸せがない限り、これは致命的な欠陥ロマンスである。だから、身分もまともには明かしようがない。ノースロップ・フライもいうように、喜劇の大団円の必要条件は主人公の社会参加というイニシエーションなのだが、ヒースクリフは子孫を残すことができず、結局二つの家の歴史から再びはじきだされてしまう余所者よそももの、世界の絶対孤兒なのである。

ヒースクリフの身許について批評家たちは当然ながらさまざまの推量を楽しんできた。ヒースクリフのモデルは父パトリック、兄ブランウエル、あるいはロマン派の英雄詩人バイロンなどという実在の人物であったり、エミリーが愛してやまなかったヒースの荒野の人格化、あるいはこれらすべて相俟ったもの、などというふうに。

こうした伝記的推量でないものの白眉はヒースクリフをアンショール氏の隠し子だったとするものである⁶⁾。捨子連れて帰宅した時のアンショール氏の説明が、疲労のためとはいえどうも釈然としない恨みがあるし、これはそれ以前にトム・ジョーンズやハンフリー・クリンカーの例もある。ヒースクリフという名前もアンショール家の夭逝した息子の名だった。とすればヒースクリフとキャサリンは異母兄妹で、近親相姦は伝承文学において特に珍らしいテーマでもなかった。こういう解釈にも大いに可能性はあり、奔放な想像力にも拘らず、エミリーは性に関してきわめてヴィクトリア朝的だったために、ネリーの語りの中でこの点が終始抑圧されていたのかもしれない。「アッシュャー家の崩壊」のロ德里ックとマデレインにも奇妙な同一性が仄めかされているように、子供部屋の象徴的な箱舟に似たベッドで十二、三歳まで共寝して育ったヒースクリフとキャサリンには愛しいながらも結婚はできず、類まれな烈しさにも拘らずどこか性の匂いのしない情熱を分析してみることも可能かもしれない。幾つかの解釈を許すような暖

味さは欠点でなく作品の興行の深さゆえかもしれない、シェイクスピア劇のさまざまな趣向によるさまざまな演出の如く、隠微な近親相姦劇としての映画『嵐が丘』など制作できるかもしれない。

とはいってもエミリーは二人が兄妹同志だったなどとは一言も言っていない。二人が結婚できず終いだっただけ、キャサリンの背信ゆえだったと二人とも明言していて、作者が別の考えをもっていたとは考えにくい。

何故君は僕を軽蔑したんだ？キャシー、何故自分の心を裏切ったんだ？君を慰めることはできない。自業自得の自殺行為だ……僕を愛していたって？——じゃ一体何だって僕を捨てたのだ？……不幸も墮落も死も、神、悪魔だって二人を引き裂くことはできなかったらうに、君は自分の意志で僕から離れたのだ。

兄妹同志などというのは、結局は『嵐が丘』を不手際に抑圧されたままのゴシック風な倒錯の小説とみるか、ロマンティックな愛の自己同一性の形而上小説とみるかということになる。以下、後者に光をあてようとするのである。

前にも述べたように、捨子ヒースクリフのアイデンティティは分らずじまいで終るかに見えて、実はヒースクリフはキャサリンだ、という思いがけない答が用意されていたのだ。キャサリンは娘を産んで死んでしまうのだから、『嵐が丘』は悲劇にちがいないのだが、実はそうでもなくて、エミリーはヒースクリフとキャサリンの物語を一世代分引き伸ばして、結局は幸せな結婚に結ぶのである。

『嵐が丘』が一種の年代記小説であることは、これまた過去の英国小説形態から見れば珍らしいものだった。だがこれは『フォーサイト・サガ』や『ブッデンブローック家の人々』など後年の家族の歴史としての写実的な年代記小説とは趣きを異にしている。

C・P・サンジャーは、アーンショーとリントンの二つの家系図が現実には一寸見られないほどの対称形をなして

いることを指摘し、ヒースクリフの両家の財産乗っ取りの手續きの法的可能性を考証し、加えて登場人物の生没、結婚及び特筆すべき項目にわたる年表を割り出してみせたのだが⁹⁰、この論文を読めば『嵐が丘』の作者の頭脳明晰さ、リアリスト振り、抽象能力に目を見張らずにはいられない。そして『嵐が丘』が三代に股がる、というより、正確には二世代にわたる反復と変遷の歴史であるところに、この作品の偉大な構図があるのだ。

『嵐が丘』第一部ともいうべきヒースクリフとキャサリンの悲恋の部分は復讐物語である。父と妹の愛を奪われたヒンドレーが父の死後ヒースクリフに復讐する。そこでヒースクリフは幼時からヒンドレー及びリントン兄妹に復讐を誓ってやがてそれを果す。

ヒースの菜園のイヴ、キャサリンの許し難き罪がヒースクリフすなわち自分自身を裏切ったことであれば、ヒースクリフの大罪は復讐者の傲慢の罪^{ヒュープリス}であった。神の御手にのみある復讐を我が手に引受けたヒースクリフは、若妻を奪われて復讐鬼と化したチリングワースを思い出させる。ニュー・イングランドの学者の老醜ぶりと違つてロマン派の主人公^{ヒーロ}にふさわしく、たくましい美男であるヒースクリフもまた悪魔の容貌をしていて、『嵐が丘』後半で、アーンショーとリントンの二世代三人の運命を操ろうとする。三人とはヒンドレーの息子ヘアトン・アーンショー、キャサリンとエドガーの娘キャサリン・リントン、ヒースクリフとイザベラの息子リントン・ヒースクリフである。

病身のリントン・ヒースクリフとキャサリン・リントンを無理に結婚させると、キャサリン二世はキャサリン・ヒースクリフとなり、一世代おいて十六歳のヒースクリフの夢が成就したかに見える。しかも『嵐が丘』はエミリーの驚くべき名前の組み合わせのアイロニカルな象徴遊びで構築されていて、憎んでも憎み足りないリントンという名を与えられたひ弱な実の息子をヒースクリフは憎むしかない。

もう一人の憎しみの的、ヒンドレーの息子ヘアトンをかつての自分と同じく召使い扱いすることで、ヒースクリフは目には目、齒には齒の凄まじい復讐を遂げたかに思えるのだが、これも計算違いで逆転する。息子リントンは処女

妻を残して早逝し、キャサリンとヘアトンは急速に接近する。娘は母の愛の遍歴をそのまま逆行するのである。母は召使い同然の分身を熱愛しながら、紳士エドガーと結婚し、しかもヒースクリフしか愛せなかったのだから、結局二人の男を拒んだのだった。娘は従兄のリントンを愛する余り、嵐が丘邸を訪れて無理強い結婚に甘んじる。鼻持ちならぬ病身の夫の最期を看とり、もう一人の従兄の粗野な無学文盲振りを嫌悪するけれども、ここでは娘は母の辿った道を逆行する。キャサリンはヘアトンに読み書きを教えてやるが、その文字の一つが「正反対」^{コントラリ}だというのはエミリーの天才の驚くべき象徴能力を示すものだ。二人は嵐が丘邸の庭に花を植える。エデンはよみがえったのだ。

そしてヒースクリフの見果てぬ夢は実はここに実現したのである。ヘアトンは「人間でなくて私の青春の具現かと思えた」とヒースクリフがネリーに語る通り、ヘアトンは彼の分身なのである。ヒースクリフはヘアトンに愛着を感じ、ヒースクリフの墓に顔を伏せて泣くのはヘアトンだけだった。

ヒースクリフがヘアトンの心の父であり、ヘアトン自身であるとすれば、捨子のヒースクリフの自己同一性は物語の幸福な結末と共に、時の環を一回りして見出されたのである。一生をかけた復讐は意味をなさなくなってしまう。「つまらない結論さ」とヒースクリフは言うが、彼は罰を下されたと同時に裏を返せばこれはまぎれもなく幸せな結末、*eucatastrophe*なのである。

この最終的な幸福の結末について、すべてを見ていた人、ネリー・ディーンは再び妖精の名付親めいて、ロックウッドに語る。「私の願いは一にも二にもあの二人が結ばれることなのです。」なぜなら「二人を見ていると時の経過も忘れてしまいますわ。二人ともいつてみれば私の子供なのですから。」

二人が結ばれることでヒースクリフの永遠の女性は、分身であるその娘において再びその名キャサリン・アーンションを取り戻す。時の環は合わり、悪の原理は善の原理に変貌し、過去と現在は重なって永遠となったのである。

『嵐が丘』の始と終を結ぶもう一まわり大きい時の環がある。初めて嵐が丘邸を訪れた時ロックウッドは正面入口

の周囲に施されたグロテスクなゴシック風の装飾の間に「一五〇〇年、ヘアトン・アーンショー」の文字を見付けたのだ。中世末期に建てられた嵐が丘邸初代当主の名はヘアトン・アーンショーであった。三百年を隔てて、もう一人のヘアトン・アーンショーが嵐が丘の主人となってこの物語は終る。ロックウッドが語り始めるのは一八〇一年だから、三代にわたる年代記の更に外側に三百年の時の円環を描いて、エミリー・ブロンテは何を言おうとしたのだろうか。

ヘアトン・アーンショーの手に嵐が丘邸を戻すことで、余所者よそもの侵入者ヒースクリフは罰せられ永遠に追放されたとも考えられる。オトラント城の奪略者マンフレッドがついには農夫の若者に身をやつした正当の世継セオドア王子に王座を引き渡さねばならなかったように、それは大いなる運命の摂理かもしれない。だが『嵐が丘』は幾つもの顔を持つたまし絵に似ている。

ヘアトン・アーンショーの名が邸の入口に刻まれた名であったように、ヒースクリフの名もヒースの野そのものに刻みこまれている。死後、その荒野のエデンでヘアトンとキャサリンの陰画の如く、恋人と共に「歩き」、身許不明の主人公は作者エミリーの手で、永遠の幸せと自己同一性を与えられたのである。湖の面に投げた石の水輪が拡がるように、時の環を幾重にも増大することで、エミリー・ブロンテは人間の小さな世界の外に善も悪も包みこむより大きな自然界、更に大きい観念の宇宙といった時空を拡げたのである。

- (1) Ernest A. Baker, *The History of the English Novel* Vol. Ⅷ, London : H. F. & G. Witherby, 1937, p. 64.
(2) Miriam Allott ed., *Emily Brontë : Wuthering Heights : A Casebook*, London : Macmillan, 1970, p. 141.
(3) Emily Brontë, *Wuthering Heights*, New York : W. W. Norton & Co., 1972, pp. 229-30.
(4) Francis M. Cornford, *The Origin of Alice Comedy*, Gloucester, Mass. : Peter Smith, 1968, pp. 165-7.
(5) Q. D. Reavis, "A Fresh Approach to *Wuthering Heights*" in *Emily Brontë, Wuthering Heights*, ed. by Wil-

- (9) Iain M. Sale, Jr., New York : W. W. Norton & Co., 1972, p. 309.
- (9) E. Brontë, *op. cit.*, pp. 54-5.
- (7) *Ibid.*, p. 74.
- (9) Q. D. Reavis, *op. cit.*, p. 308.
- (9) E. Brontë, *op. cit.*, pp. 134-5.
- (9) Charles Percy Sanger, "The Structure of *Wuthering Heights*" in E. Brontë, *Wuthering Heights, op. cit.*, pp. 286-297.