

ラヴィニアと名づけられざるもの

遠藤幸英

オニールの演劇に対するフロイトの精神分析論の影響についてはしばしば論じられてきた。小論で取り上げる『喪服はエレクトラによく似合う (*Mourning Becomes Electra*)』¹⁾ も例外ではない。一方ではL.シェイファーのようにオニール自身の発言を援用しながらこの劇における直接の影響関係を否定する論者がいる²⁾。他方、影響関係を認めた上での評価にも二通りある。たとえば、M. L. ラナルドはフロイト心理学との関連を肯定的にとらえているのに対して³⁾、C. W. E. ビグスピーは作者自身が精神分析論に依存し過ぎたために作品の悲劇性が損なわれたと批判している⁴⁾。

言うまでもなくフロイトの学説を尺度にして文学作品があたかも症例研究の材料であるかのように取り扱うことは明らかに筋違いである。父親に対して強い執着を示すラヴィニア (Lavinia) にエレクトラ・コンプレックスを、母親っ子のオリン (Orin) にはオイディプス・コンプレックスを読みとる知識を得たところで観客にはなんの刺激にもならないだろう。

そこで、わたしとしては深層心理学を絶対的原理として受け入れるのではなく、その分野の研究成果に耳を傾けるにしてももっとも柔軟な姿勢で臨んでみたい。フロイト自身が研究領域の違いを弁える必要性を意識していた事実を忘れてはならないだろう⁵⁾。

I

『エレクトラ』は劇全体が一種の仰々しさ、さらに言えば、異様さに特徴づけられているように思われる。劇中の時代がたかだか130年ほど前の南北戦争の終結時に設定されているにもかかわらず、そういう印象を与えるのだ。このことは、そもそもその題材を一編のギリシア劇すなわち愛人アイギストスと謀ってミュケナイの王である夫アガメムノンを殺害したクリュタイムネストラが父を思う(彼女の実子)エレクトラとオレステスの姉弟の手で愛人共々復讐される筋立ての作品に求めたことにひとつの原因があるだろう⁶⁾。さらに、事件の中心であるマノン邸は19世紀に流行したギリシア神殿風の建築で⁷⁾、特に「神殿」を連想させる「柱廊玄関」は観客に強い印象を残さずにはおかない。しかし、それ以上に重要なのは、マノン家の人物たちの風体の特異なことである。とりわけこの復讐劇の中心となるラヴィニアは注目に値するだろう。彼女は第三部「憑かれた者たち」第二場を除いて黒無地のドレス姿で現れる。まるで喪服なのだ。この異様な衣装に加えていわゆる女っばいふくよかさを感じさせない彼女の容姿がまだ二十三才という若さから生気を奪っていると思われる。その喪服を思わせる衣装が正直に物語るとおり、劇の結末に至って父も母も弟も死んでたったひとり残された彼女は墓場同然のマノン邸に自ら閉じ籠もり、いわば墓守として一生を終えると言い放つ。

マノン家の人々の中でラヴィニアだけが生気を欠いた、むしろ死の雰囲気漂わせる存在だということではない。家族全員に死のイメージがまといついているのではないだろうか。まずラヴィニアの父エズラ (Ezra) はト書きによれば、(中間的表情を与えられているためさまざまな感情を表現仕分けることのできる能面とは違い)感情が安定している場合一定の表情が凍りついたような西洋的仮面に似た表

情が表れるという点で非常に特徴的である。しかも、その物腰は感情を抑圧しているのか、それとも感性が欠落しているのか判然としないながら、いかにも軍人臭く武骨である (p. 80)。とにかく生気のなさという点では一貫している。一方クリスティン (Christine) の場合は、「生身の人間の顔とは到底思えないが、そういう本物の顔をみごとに型どった青白い仮面」(p. 21) をつけていると観客が信じなくなるほどであり、どこか人間臭さを押し殺しているようす。そういう意味ではオリンも例外ではない。たえずそうではないにしても父同様その表情は凍りついた仮面のようにであり、感情を抑圧してむりやり軍人らしい身ごなしを装っているようすなどいづれにしろ血の温もりを感じさせない面をもつ人物と言える (p. 123)。

なにしろマノン一族にとって「死」は「生」よりもはるかに近いものなのだ。エズラは物心がついて以来教えられたのは「生とは死だということ。この世に生まれ出るとは死の始まりであり、死とは生まれ出ること」だといひ、このように「たえず死を思い、死を語ることがマノンの流儀なのだ」と述懐する (p. 92)。そのエズラが妻と愛人 (Adam Brant) の策略で毒殺されるが、オリンは父の遺骸に向かって「死んだお父さんはお父さんらしくてすてきだ。様になっているよ。マノン一族には死がよく似合うんだ。」(p. 154) と叫ぶ。

こういう人間たちが住む邸は一見生者のためのものようでありながら、実は死者の館なのだと考えられる。エズラの書齋に飾られたマノン一族の肖像画はこのような亡霊を表象したものではないだろうか。事実、クリスティンは邸を「白く塗らる墓」(p. 34) と名づけた。その母の口癖を思い出しているオリンにはマノン邸が「墓場」のように思える (p. 124)。

このように亡霊が巣くひ、生者はすでに死者に取り憑かれているマノン邸。そこでは観客にとって印象的な行為が何度か生じる。ここでいう行為は屋内の部屋であれ、玄関であれ、その扉を人物が鬱屈したはげしい感情をこめて閉じることを指す⁹⁾。『エレクトラ』の幕が下りる直前「ラヴィニアはさっと踵を返し、まるで木偶のような歩き振りで邸に入っていく。と、扉が閉まる」(p. 288)。劇の最終部であることも作用してこの場面は観客に鮮明な印象を植えつけずにおかないだろう。この閉じるという行為によって扉の存在が際立ってくる。本来「扉」は、社会学者 G. ジンメル の「橋と扉」を踏まえて言えば¹⁰⁾、秩序の世界とカオスあるいは異質の秩序の世界との境界として機能するものである。つまり秩序の側と反秩序の側をつなぐ通路なのだ。『エレクトラ』においては建具としての扉そのものよりむしろマノン邸全体が「扉」すなわち境界の役割をはたしているように思われる。というのは、一方に (ギリシア劇でいう) コーラス役の町の住人によって代表される一応秩序だった共同社会、他方に扉の背後に展開する見えざる世界があり、その境界にマノン邸が位置すると想定できるだろう。

ここで話をもとに戻そう。冒頭から問題にしている「異様さ」とはマノン邸がもつ境界という性格に起因すると考えられないだろうか。扉の向こう側に広がる見えざる世界の雰囲気かふたつの世界を分かつ境界領域に及んでいることを示すようである。マノン家に関わる事物や人物が醸し出す異様さはどうやら扉の背後の何か見えざるもの・名づけられざるものへと観客をしきりと誘うように思えるのだ。

II

異様さに溢れるマノン邸という通路を通して観客は名づけられざる世界を垣間見ることになる。いや、扉の向こう側を覗き見るといふよりむしろこの馴染みのない未知の世界が境界領域である邸に溢れ出て一種の混乱を引き起こしているのを目の当たりに見るといふべきだろう。その最も顕著な現象は誰より

近いはずの肉親が「見知らぬ人」として立ち現れることだろう。

オリン 時々姉さんが僕の姉さんじゃないって思えるんだ。かといって母さんでもなく誰か知らない人みたいで。その人は姉さんと同じようなきれいな髪をしてて……。 (と、慈しむように姉の髪に手をふれる。) ひょっとして姉さんはマリー・ブラントームなんじゃないかな¹⁰⁾。なのにこの邸には幽霊なんていないっていうのかい。(p.268)

因みにA.バーメルは肉親同士ではげしい葛藤を繰り広げる『夜への長い旅路 (Long Days Journey into Night)』の人物たちに「家族でありながら互いに悪意をもつ者」を見ているが¹¹⁾、『喪服はエレクトラによく似合う』に現れる「見知らぬ人」は考え方によってはそれ以上に手強い相手と言えないだろうか。心が通い合うはずの家族に正体不明の存在が潜む。家族の内なるストレンジャーは肉親同士の信頼を裏切るだけに無気味である¹²⁾。

ここで少し「ストレンジャー」という概念を整理しておこう。赤坂憲雄は次のように定義する。文中の〈異人〉はストレンジャーと読み替えられる。

〈異人〉とは実体概念ではなく、すぐれて関係概念である。〈異人〉表象＝産出の場にあられるものは、実体としての〈異人〉ではなく、関係としての〈異人〉、さらにいって〈異人〉としての関係である。ある種の社会的な関係の軋み、もしくはそこに生じる影が〈異人〉である、といってもよい¹³⁾。

この概念規定に倣えば、逆の関係すなわち弟オリンがラヴィニアにとってストレンジャーと映ることもありうるのであって絶対的な関係づけを言うのではない。ということは、姉が弟をストレンジャーとよぶ関係も成り立つ。事実ラヴィニアは弟の言葉に狂気のきざしを察しており、その狂気は弟をストレンジャーに変身させるきっかけとなるはずである。端的にいうと人は誰でも社会的関係をとるかぎりストレンジャーとよばれる危険性をはらむ。

ここで留意したいのはストレンジャーが必ずしも登場人物として現れるわけではないということである。当主エズラの書斎の壁にかかる「肖像画」がこのストレンジャーの存在へ、さらにストレンジャーの故郷としての名づけられざる世界へと観客の想像力を刺激するのだ。その無気味さを考慮するとわれわれは肖像たちをほとんどストレンジャーとよんでいい。たしかに現実のレベルではそれはかつて実在したマノン家の先祖の似顔絵と了解でき、そこに何も不思議はない。にもかかわらず観客はその肖像画に人格を感じとらざるをえないだろう。しかもただ人格をもつにとどまらず生者を支配しようとする。オリンとラヴィニアの目にはどの肖像画もそういうものとして映っていることは明らかだ。たとえばオリンを見てもみよう。

ラヴィニア なんてことをいうの。意気地なし、告白しなくちゃならないようなやましいことはしちゃいないわ。あたしたちは正しいことをしたのよ。

オリン (姉に背を向け壁の肖像画に向かって気味の悪い冗談でも言うように) 今の言葉聞いたかい。ま、そのうち分かるさ。ラヴィニア・マノンは僕みたいに簡単につぶされたりしないって。お前さんたち、姉さんにしつこく取り憑いて最後まで追いつめなきゃだめだぜ。(p. 269)

すでに彼は肖像画を通して発揮された名づけがたい世界の力に屈している。事実このすぐあとで自殺してしまう。他方ラヴィニアは弟が言うとおりに自ら平伏したりしないもののその力を充分意識していて意志力でようやく持ちこたえているのだ。そのいわばマノンの呪いに抵抗するためには母が他家から嫁いできた事実を楯にせざるをえない。「あたしは母さんの子よ。あなた方のように純粹のマノンの人間じゃないわ！」(p. 272) いずれにしる「肖像画」は名状しがたい威力を及ぼしていると言えるだろう。

この奇妙な存在感をもつ肖像画について別の観点から考えてみたい。背後に名づけられざる存在の気配を感じさせるといってその同類と言っているものがある。つまりそれはマノン一族の「顔」なのだ。彼らの容貌についてはト書きや町の住人の発言によってどれほど表情の固定した仮面に似ているかが繰り返し強調されているではないか。町から来たエイムズ (Ames) はクリスティンを目にとめて「人に知られたくないことがありそうな顔つきだな。俺たちの目をごまかすのに仮面でもかぶってるみてえだ。あれがマノンの顔つきさ。一族みんな同じときやがる。子どもにもしっかり遺伝しているんだものな」(p. 21) と語る。ト書きにはクリスティンとふたりの子どもたちの場合「本物の顔そのままの仮面」(p. 21) をつけているような印象を与え、エズラは「仮面そっくりの顔」(p. 80) が特徴的だと記されている。そしてもうひとりの血縁アダム・ブラントも従兄弟に当たるエズラによく似た顔立ちである以上例外にはなりえないだろう。こういう仮面は内面の動揺や混乱を押し隠すかのように一定の凝り固まった表情しか見せない。しかし、ここでは隠蔽は露頭となる逆説が働くように思われる。ちょうどそれは「贅を尽くしたギリシア神殿風の正面玄関が内部によどむ醜悪さをごまかすためにむりやり被せた仮面みたいなもの」(p. 15) であるのと同様かえって背後の無気味さを印象づけてしまう。マノン家の肖像画が平面に固定された似顔絵でありながら一個の人格を彷彿させるのなら、仮面をつけた人物はかぎりなく肖像画に近づいていくと言えるだろう。

どうやら肖像画と仮面は同一点に収斂するようだ。そのためほとんど見分けがつかない。第二部「追われる者たち」第二場冒頭のト書きに「肖像画に描かれたどの人物も登場人物〔マノン一家〕の場合と同様仮面を思わせる顔つきをしている」とある。

劇に登場するマノンの家族と肖像画とをつなぐ媒介項は単に仮面性にとどまらない。実は生きているマノンと死んだマノンは多面的に照応するのだ。まず一族の男たちには容貌、容姿の面でも顕著な類似性が指摘できる。「オリンの顔立ちから観客は彼が父や伯父アダムと血縁関係にあることは一目瞭然である」(p. 123)。エズラ、オリン、アダムそして(エズラの父であり、またアダムの伯父でもある)エイブ (Abe) はその意味でひとつの輪の中に閉じ込められている。同様な照応関係がクリスティンとラヴィニアの間に見られる。この母娘も血縁による排他的な絆にしっかりと封じ込められている。この系譜にマリー・ブラントームを加えないのはひどく片手落ちだという印象をぬぐえないだろう。というのもこの女性はマノン家から拒絶された者でありながらマノンの呪いの発端という意味で重要な存在であるのだから。たとえばオリンが姉にマリーを重ね合わせるように、またクリスティンがマリーの息子であるアダムに執心するようにマリーの姿はたえずマノン母娘に投影されていることを忘れてはならない。まるで目には見えない影の肖像画として存在するかのようだ。このような照応関係を考慮に入れると生きているマノンたちにとって肖像画は自我像を写す鏡のようなものと思われる。鏡は時に魔物となる。『不思議の国のアリス』の場合とほぼ同様、鏡としての肖像画は彼ら生者たちを取り込んでしまうほどの威力を発揮する。とすれば彼らは生きた人間というよりむしろ人格を備えた肖像画に近いのではないだろうか。

わたしは、男と女をそれぞれ別の絆に振り分けた。しかしラヴィニアの場合それでは充分説明できな

いだろう。なぜなら彼女は両方の絆に関わっているのだから。その点について具体的に見よう。彼女は弟と気晴らしに出かけた南太平洋の島から戻ると別人のように母とそっくりの女っぽいふくよかな体つきになる (p. 222)。弟に言わせると「姉さんは魂までだんだん母さんに似てくるね。まるで母さんの魂を盗みとってるみたいで……なんていうか母さんが死んだことを幸いにそっくり母さんになり代わってきたみたい……」(p. 228)。だが、内面はさて置き、その後はまた元通り中性的な骨ばった姿になる (p. 274)。この矛盾した二面性は彼女の現実のありようを物語っているに違いない。当人が好むと好まざるとにかかわらず母に近く、と同時に武骨な父に強く引かれるラヴィニアの姿がそこにはある。このことからして家族の中でとりわけ彼女が壁に掛かる肖像たちに固く結びつけられているのは明らかだ。つまり彼女は生きている肖像画として際立っている。肖像画の後ろにストレンジャーの姿が見え隠れするからには、姉を「ストレンジャー」とよんだオリンの言葉は的確だったのではないだろうか。

われわれはすでに名づけられざる世界への導き手として「肖像画」を捉え、さらに劇に登場するマノン家の人間たちに生きている肖像画を読み込んだ。しかし、肖像画の背後に潜む世界がマリーをめぐるマノン一族の暗い過去を指すと短絡的に了解するのは避けるべきだ。つまり問題は必ずしもすべての事柄が実際に起こった出来事に由来するのではないということである。その格好の例としてラヴィニアと父そしてオリンと母の間にみられる近親相姦的な関係を指摘できるだろう。この関係はあくまで心理的なものであって最終的には個人の心理の中に吸収されてしまう。

ただし、ここでしっかり抑えておかななくてはならないのは彼らが親族だとか(異性の)肉親という(外部ではなく)内部に執着する点である。外的な現象は彼らの関心外なのだ。この文脈で、さきに論じた人物間の容貌や性向における近似性を考えてみるとどうなるか。つまるところ人物たちは互いに相手に自分自身を見ているのではないのか。鏡に映った自分の姿ではないのか。これまでマノン邸という境界領域で肖像画や仮面という一種の「扉」を通して垣間見た名づけられざる世界とは人物たちの純然たる外部と規定できるようなものではなく、自己の内部あるいは内面世界のように思われる。C.W.E. ビグスビーのことは借りると根本的にオニールの関心は「自己と社会の対立・葛藤よりもむしろ自己の内面における対立・葛藤」にあることを思い起こさなくてはならない¹⁴⁾。

III

マノンたちの内的世界に目を向けてみよう。彼らはあたかもマノン一族の亡霊に取り憑かれているように見える。この亡霊は肖像画という形で観客の目に視覚化される。第三部「憑かれた者たち」第三幕冒頭のト書きによれば「エイブ・マノンを中心とする肖像たちの目を見るとひどく辛い思いをかみしめている様子。彼らは冷酷無比なまなざしで生者を見下ろし、生きていること自体許されないことだと生者に宣告するかのように思える」(p. 255)。亡霊たちは生きているマノンたちにマノンは呪われているが故に滅ばねばならないと終始きびしい倫理的裁断を突きつける。そういうふうには生者は感じざるをえない。たとえラヴィニアとオリンが日の光溢れる島への旅をきっかけに生き方を変え、忌まわしい出来事——母が父を毒殺、さらに彼ら自身がアダムを射殺し、母を自殺に追いやったこと——を時間の流れに葬ろうとしても亡霊たちの指弾を避けることはできない。姉弟は気持ちの上でほとんど逃げ場を失っている。

(ラヴィニアはマノン一族の肖像の目にひきつけられてしまい、自分の意志に反して一群の肖像画

の真下、暖炉の正面へと突き動かされる。と、突然敵意のこもった耳ざわりな声で肖像に話しかける。))

どうしてそんな目であたしを見るの。あなた方に言われたとおりの義務を果たしただけじゃない。あれできれいさっぱり片づいたのよ。(p. 225)

だが、マノン一族の亡霊はどうあっても満足しない。そもそも子孫が平穩に生きること自体不満のようである。ましてやこの時のラヴィニアは母クリスティンと見紛がうほど艶やかな容姿に変貌しているのだ。(亡霊の立場を押し量ると) マノン一族にとってエズラを殺したクリスティンは災いをもたらした張本人である。また、彼女はそもそもマノンが災いをこうむるきっかけとなった呪わしいマリー・ブラントームの再来と映っているに違いない。肖像に向かって「いくらあたしを追い込んだってあたしは死んだりしないわ」(p. 272) と挑みかかるラヴィニアではあるが、内心では強烈に恐怖に脅えているはずである。自尊心が意地となって挫ける心をかろうじて支えているだけなのだ。

さて、劇中のマノンたちの内とりわけ感受性が鋭いと思われるのはラヴィニアとオリンだろう。この姉弟の煩悶について作者はかなり念入りに描いている。劇の結末に近づくにつれ観客の心に苦悩する二人の姿がより鮮明に刻まれる。これに比べると、エズラやクリスティンは観客に与える印象の鮮明度が劣ると言わなくてはならない。とはいえ、彼らは子どもたちに自己を投影することで間接的に各々の存在を主張するのである。具体化すれば、父と娘および母と息子の中に生じた近親相姦の関係に加えて父と息子同士そして母と娘同士の容姿や性向の類似性はエズラとクリスティンがオリンとラヴィニアの中に生きていることを物語っているのではないか。

さらに言えば、祖父エイブを起点にする憎悪の連鎖に姉弟は両親を介して組み込まれているのではないか。マノン邸にまつわるこの厭わしい曰く因縁とは、セスの話によるとこうなる。「もともと人に対する憎しみがあって建てたものだからあのお邸には初めっから何か崇りをするものが取り憑いてるんだね。おまけに、そいつはますます質が悪くなってる。だってお邸じゃ嫌なことばかり起こるんですからね」(p. 219)。「憎悪」の結果生じた倫理的過ちは罪意識となって人の心を苛む。このような呪わしい家系に生まれ、しかも世代が改まればそれだけ状況はますます困難になっても不思議ではないだろう。事実セスの言う崇りのようなものは勢いを増しているようだ。マノン姉弟はその脅威から逃れるすべはない。いや、なかった。第三部では彼ら自身すでに「罪」を犯しているのだ。アダムを殺害し、その上、母を自殺に追い込んだのだから。彼らはその罪によってこそ固く結ばれている。「罪に汚れた僕だからこそ姉さんをお愛するんだ。罪を犯した者同士の愛なんだよ」(p. 268)。だが、厳密に言えば「罪」は彼ら自身が犯した罪だけではすまないだろう。なぜなら二人はこの世に生を受ける以前にすでに罪人の列に連なっていたのだから。デイヴィッド・マノンとマリー・ブラントームの追放以来マノン一族は自らに罪人としての烙印を押さざるをえなくなっていたのである。このように考えてみると罪業は姉弟の内面で凝縮されていることは疑いようがない。

エズラが死にクリスティンが死んだ。すでにアダムも殺された。あとに残るマノンはラヴィニアとオリンだけである。繰り返すが、デイヴィッド・マノンとマリー・ブラントームの出会いを契機に生じたマノン一族の罪過はこの姉弟に重くのしかかる。最初オリンが自分の罪を告白する。「僕が母さんを殺したんだ」(p. 201) と叫んだ時彼は自らもマノンの罪に連なったことをはっきりと意識していると言えるだろう。だからこそ彼は「マノン一族の伝記」(p. 247) を、「エイブお祖父さんから始めて僕た

ち二人まで含めたマノンの正真正銘の犯罪史」(p. 248)を書かなければならないのである。見たところ彼は自分が知りえた情報を整理した上で書き記したようである。オリン自身は血族が犯した罪悪を赤裸々に記録したと自信満々である。けれどもその記述の信憑性を証拠立てるものが果たしてあるだろうか。なにしろ彼は現実的にあるいは他者の目から見て気の触れた人である。現実認識を回避したあげく意識はたえず自己の内側へ沈潜していくに違いないだろう。もともとオリンは「感受性が極端に鋭いことは口元を見ればわかる」(p. 123)ほど傷つきやすい質だった。その上アダムの殺害と母の自殺は彼を狂気に追いやる条件として充分過ぎるほどである。こうして現実の秩序が及ばなくなった自意識の極点、つまり狂気に自己を追い込み閉じ込めてしまう。さらに彼が「マノンの歴史」を書いたのは昼の光を敢えて避け夜の世界をむりやりつくり出した亡父の書斎である。こういう事情もまた自分自身を閉鎖空間に封じ込めようとする欲求が彼に強くあることを示している。結局彼は自分ひとりで歴史、言いかえると物語をこしらえ、自分の人生もそこに書き込んだのだ。そしてそのとおりに自ら命を絶つ。つまり彼は自分が語るマノン物語に閉じ籠もってしまったのである。

オリンは自意識の奥深く、死の世界に通じるほどの深みへ沈み込んでしまった。彼もまたマノンの死者の群れに加わったわけである。マノンの死者は悶え苦しむ死者であってみれば、死は安息とは言えないだろう。とはいえ、死者に責め立てられる生者の辛さに比べるとまだ慰めが得られるはずである。

これに対してラヴィニアはいっそう辛い生者の側に身を置いたまま死者と向かい合う道を選ぶ。「よそへは行けない。今こそ私はここに、死んだマノンたちのそばにいてはいけないの」(p. 287)と宣言する。この言葉を実行に移せば当然人並みの幸福、たとえばピーターとの結婚は諦めざるをえない。これはすべて罪深いマノンの血を引く「自分自身を罰する」(p. 287)ためなのだ。彼女は自分が最後に一人残ったマノンだけに一族が償うべき罪の責任をすべて引き受けることになる。そういう責任の重さはすでにオリンの言葉に示されていた。

オリン 僕が書いた本は姉さんが主役だといってもいいくらいなんだ。だって姉さんほど興味をかき立てる犯罪者は我が一族にはいないからね。

ラヴィニア (ショックで声が乱れる。) どうしてそんなにひどいことをいうの。あたしがこんなに——
 オリン (聞こえないふり。意地悪く。) 歴代のマノンたちの不可解な秘密が全部姉さんの体に集中しているんだ。(p. 248)

熱に浮かされたようなオリンの言葉はラヴィニアがマノンの歴史において最も注目すべき人物であることを正確に物語っている。

このように考えてくると、マノンにまつわる罪業に対する責任は姉弟二人というより究極的にはラヴィニアだけに課せられるというべきだろう。すでに触れたようにオリンは自分で書いた物語の中へ、また邸に閉じ籠もる死者たちの群れに身を投じた。一見ラヴィニアも彼と同様マノンの歴史あるいは物語を我身に引き受けるだけのようではある。しかし実は彼女はオリン以上の課題に取り組んでいるのではないだろうか。死者たちはどういう形のものであれ死を受け入れたことで自分たちは責任をとったつもりでいるらしい。が、百歩譲ってその言い分を認めるとしても彼女が置かれた状況を比べるとまだ救いがあるように思われる。実際オリンは死に安らぎを期待して死を「平安の島」とよんでいる (p. 270)。他方ラヴィニアは弟のようにいわば逃げの手を打つのでなく決然と退路を絶つ意味で邸に自ら閉じ籠もる。人並みの人生を送ることは「死んだマノンたちが生きているあたしたちの間に割り込んでくる」

(p. 285) 以上彼女には許されないのだ。

因みにV.フロイドは幕切れで彼女が扉を閉じる劇中もっとも印象的な個所をとらえてイプセンのノラの場合とは反対に自己の可能性を放棄して過去の奴隷となって生きてきたまま死者として墓に自分を封じ込める女性の姿をみた¹⁰⁾。たしかにノラと対照することで鮮やかなラヴィニア像が浮かび上がりはする。けれども、そのイメージはそれ以上でも、それ以下でもない状態に留まって新たな視野を開くような刺激をわれわれに与えないだろう。とすれば、わたしとしてはこの幾分平板な絵画的イメージは脇に置いて観点をずらしてみたい。この扉を閉じるという行為は外部に対する断固たる拒絶を示唆するのではないだろうか。つまりラヴィニアという一個の人格の外部にある一切のもの、すなわち自己の内面世界以外のすべてを排除しようとする決意表明だと思われるのだ。

こうして彼女は現実世界から遠ざかり扉の向こう側へ、自己の内なる世界へと沈み込む。そこで彼女が会おうのはマノン一族の死者たち、より正確に言えば、彼女の内面世界に蓄積された一族の歴史あるいは物語である。ただし、この歴史・物語はまだ未完のままなのだ。それを完結させるには最後のマノンであるラヴィニアの残された人生をむだなくすべて注ぎ込まなければならない。その条件が満たされて初めてラヴィニアの言葉どおり「マノンの呪いは解け、最後のマノン（ラヴィニア）は死の安らぎを得られる」(p. 288) だろう。

IV

『エレクトラ』が醸し出す異様な雰囲気を手がかりに日常的現実とは次元を異にする世界をわれわれは垣間見ようとしてきた。この名づけられざる世界へとわれわれを導いてくれたのはストレンジャーとよぶべき存在である。ここでいうストレンジャーとはあらゆる意味での未知の存在、純然たるよそ者を指すのではない。それは、たとえばオリンとラヴィニアとの関係にみられるように一面では非常に親しい間柄でもあることに注意したい。オリンは心が通い合っているはずの姉にストレンジャーの姿を見た。そのストレンジャーを彼はマリー・ブラントームとよぶ。オリンにとってマリーは話にきくだけで直接会ったこともない遠い存在である一方、マノンの血筋をひく彼といわばマノンの呪いの発端となったマリーとは同じ呪いの輪の中に閉じ込められている。言いかえるとマリーはオリンの人生に決定的な作用を及ぼしたのである。そういう意味では非常に近い関係にあると言わなければならない。こういう意外なところに見出されるストレンジャーの存在はマノン家の「肖像画」が浮き立たせる。それぞれのモデルとなった先祖たちはその子孫である登場人物たちにとってよそ者どころか血縁で結ばれた内輪の人間なのである。にもかかわらず肖像の呪いに満ちたまなざしに晒されると生きているマノンたちは正体の知れないものに対する恐怖の念を抱かずにおれない。彼らが恐怖にとらわれるその瞬間にこそストレンジャーの姿が彷彿とするのである。このようなストレンジャーに見られる二律背反的イメージそのものが名づけられざる世界の特質を反映していることは否定できないだろう。

登場人物たちは邸内を徘徊する見えざるストレンジャーに導かれて見知らぬ世界・名づけられざる世界へと踏み込んでいく。観客がそのことに気づく手がかりは「扉を閉じる」行為である。この場合扉は広々とした空間への解放ではなく逆に閉じられた場所への封鎖を表す。観客は幕切れにおけるラヴィニアの自己幽閉にその顕著な例を見出すことができる。そこに見られる幽閉・封鎖を契機にして人物たちはマノン一族の憎しみと呪いに憑かれた世界、すなわちわれわれが「名づけられざる世界」とよんできたものと会うことになる。

前節の末尾で述べたようにこの名づけられざる世界にまつわる事柄はラヴィニアという人物において集約されているのである。彼女は扉の背後にある見知らない世界へ果敢に足を踏み入れた。しかし、そこは不安をかき立てずにおかない未知の世界であると同時に他ならない彼女自身の内なる世界でもあることにわれわれは気づかなくてはならない。この両義性について深層心理学は興味深いことを教えてくれる。フロイトは「無気味なもの」に関する論考でなじみのあるもの・親しみのあるものが場合によっては逆の意味、すなわち無気味なものに転化することを指摘した。このような意味の転化が生じる理由を彼は次のように説明する。

なぜなら、この「無気味なもの」は実際になんら新しいものでもなく、また、見も知らぬものでもなく、心的生活にとって昔から親しい何ものかであって、ただ抑圧の過程によって疎遠にされたものだからである¹⁶⁾。

だとすれば、ラヴィニアの自己幽閉をこのフロイトの解釈に重ね合わせることは可能だろう。自分自身を幽閉することで日常的現実の次元ではけって姿を現すことのない世界すなわち自分自身の無意識の世界と出会ったのだ。ストレンジャーに導かれて到達した名づけられざる世界（とりあえず無意識とよばれるもの）とラヴィニアの自己とはまるでメビウスの帯のように結び合わされているのである。

注

1. テキストは Eugene O'Neill, *Mourning Becomes Electra* (1932; rpt. London: Jonathan Cape, 1968) を使用した。この作品は「帰郷」('Homecoming')、「追われる者たち」('The Hunted')、「憑かれた者たち」('The Haunted') からなる三部作である。引用箇所については該当する頁を本文中に示す。なお、作品名は以後『エレクトラ』と略させてもらう。
2. Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist* (London: Elek Books, 1973), p. 382.
3. Margaret L. Ranald, *The Eugene O'Neill Companion* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1984), P. 503.
4. C. W. E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama Volume One: 1900-1940* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1982), pp. 86-87.
5. 『フロイト著作集』第三巻(高橋義孝他訳、人文書院、1969年) 327頁。
6. 同一の題材をもとにアイスキュロス、エウリピデスおよびソフォクレスの三作家が劇に仕立てたが、オニールの『エレクトラ』に関しては大抵の場合アイスキュロスの『オレスティア』三部作が元種としてあげられる。ただし、Margaret L. Ranald, *The Eugene O'Neill Companion*, p. 503 はオニールがアイスキュロスと異なりオレステスよりエレクトラを重視している点に着目してエウリピデスの『エレクトラ』との関連を指摘する。ここに生じる争点については拙稿の主旨からそれるので触れない。
7. "Architecture, The History of Western," *Encyclopaedia Britannica* 1989 ed.
8. ト書きに示された「扉を閉じる」という行為は本文中の例を含めて少なくとも七個所に渡る (pp. 35, 50, 62, 74, 130, 254)。どの場合も人物間あるいは個々人の内面におけるはげしい葛藤が下地になっている。
9. ゲオルク・ジンメル『ジンメル著作集』第12巻(酒田健一他訳、白水社、1976年) 所収。
10. この女性 (Marie Brantôme) は姉弟の大伯父デイヴィッド (David) の愛人で二人の間にアダムが生まれる。デイヴィッドの兄でもあるマノン家の当主エイブが彼らの結婚を認めようとせず結局彼らは邸から追い出される。不運のうちにデイヴィッドは自殺し、その後マリーは病死している。
11. Albert Bermel, *Contradictory Characters: An Interpretation of the Modern Theatre* (Lanham, Maryland: University Press of America, 1984), P. 121.
12. ストレンジャーとの関連でいえば、『夜への長い旅路』のメアリー (Mary) にその典型的な例をみることができる。狂気の彼女は心にまだ深い傷を負っていなかった少女時代に逃避し夫や息子たちを肉親と認識できなくなる。あとに残る男たちの視点に立つとメアリーは家族の内なるストレンジャーに変身したと言えるだろう。
13. 『異人論序説』(砂子屋書房、1985年) 19頁、なお、赤坂氏の指摘どおりジンメルの論考「よそもの社会学」もストレンジャーについて考える上で非常に有益である (『現代思想』1976年6月、丘沢静也訳、青土社、104~109頁)。
14. C. W. E. Bigsby, p. 118.
15. Virginia Floyd, *The plays of Eugene O'Neill: A New Assessment* (New York: Frederick Ungar, 1985), P. 402.
16. 『フロイト著作集』第三巻、347頁。