

## 予告された父殺しの記録

— *To the Lighthouse* における父権的物語の廃絶について —

太 田 晋

*To the Lighthouse* という作品の冒頭を支配するのは、ひとつの約束をめぐる、どこかしら悲劇の開幕を思わせる緊迫した雰囲気である。この作品はラムゼイ夫人によるひとつの約束の言葉によって幕を開ける。

'Yes, of course, if it's fine to-morrow,' said Mrs Ramsay.<sup>(1)</sup>

「もし明日が晴れならば」灯台へ連れていこう、という彼女の約束は、この作品の展開がその約束の「成就」をめぐるものであるという意味で、作品そのものに決定的な方向性を与えているといっていよう。その意味で、この約束の言葉を導くことになる、息子の問いかけの言葉がここで言及されていないのは示唆的である。それは、この冒頭の約束が、本来そうであるような「問い」に対する答え（“Yes”）であると同時に、マクベスに対する魔女の言葉のように、ある種の「予言」、唐突にもたらされては否応無しに未来の行動を拘束する「予言」としての性質を帯びているからではないだろうか。

実際、約束と予言とは、ある意味で似通っている。即ち、それらはどちらも、先行して存在する事実や真理を単に「記述」する発話ではなく、むしろそれ自身が「行為」であるような発話なのである。例えば、ここでラムゼイ夫人は、（言及されない）息子の問いに対して肯定的返答をもって答えることによって、自分の行為を「記述」するのではなく、それを「遂行」しているのだ、といえるだろう。より詳しく見れば、彼女は「将来の行動に対する自己拘束」を受諾しているのであり、更に、それが作品そのものの将来の展開を「拘束」するかのよう冒頭におかれていることは、この言明にある種「予言」めいた様相を与えているといえよう。そして、それは事実の確認・記述ではなく行為の遂行であるが故に、真理/虚偽ではなく、その成就の成否によって判断されなければならない。

一方、それに対してラムゼイ氏は自らの行為を同語反復的に記述する人物として描かれている。それは取りも直さず、自らの言明が真理であることの確認＝記述である。

What he said was true. It was always true. He was incapable of untruth; never tempered with a fact; never altered a disagreeable word to suit the pleasure or convenience of any mortal being, least of all of his own children, who, sprung from his loins, should be aware from childhood that life is difficult; facts uncompromising;...<sup>(4)</sup>

そして、正にそのような立場から、彼は「自らの判断の正確さへのひそかな自惚れ」をもって、妻の「約束」に「事実」による批判を加えることになるだろう。

'But,' said his father, stopping in front of the drawing-room window, 'it won't be fine.'<sup>(4)</sup>

女性による「約束」という自己拘束的な行為遂行的発言と、男性による権威的な「真理」の立場からの事実確認的発言。ここでは後者が前者を圧殺しようとする。要するに、いかにも明瞭な対立が、作品の冒頭から示されているのである。

だがしかし、これはあまりにも見易い対立ではないだろうか。実のところ、この作品に対して、この種の対立を軸として多くの解釈がなされてきたことは否定し難い。それらはラムゼイ氏をある権威の担い手と見なす点で一致しているといえる。さきに見たような真理の言説の担い手として、男性原理と家父長的権威の象徴として、また（灯台そのもののよう）誤謬の闇を貫いて現前する「光＝真理」の権威の源泉として、更には他を圧倒して屹立する phallus として、ラムゼイ氏はこの種の対立の内に回収されてきた。しかし、彼は本

当にそうした権威の安定した担い手たり得ているのだろうか。

実際、この作品の、とりわけ第一部の内で、父親が現実にそのような真理＝権威の誇示者たり得ている部分を見出すことは容易ではない。むしろ現実の彼は、ひたすら「無力」な存在であり続けていることは明瞭である。例えば

He never looked at things. If he did all he would say would be, Poor little world, with one of his sighs. (83)

彼は、実は「モノを見る」、即ち事実を確認することなどではしない。彼にできるのは、「哀れで小さな世界」(及びそこに生きる卑小で無力な自分)を、溜息と共に慨嘆することだけである。そしてこの「無力」さは、全ゆる現世的な幸福の拒絶をすら導くことになるだろう。

he was for the most part happy; he had his wife; he had his children; ... But this and his pleasure in it, in the phrases he made, in the ardour of youth, in his wife's beauty, in the tributes that reached him... — all had to be deprecated, and concealed under the phrase 'talking nonsense,' because, in effect, he had not done the thing he might have done. It was a disguise; it was the refuge of a man afraid to own his feelings, who could not say, This is what I like — this is what I am; (52)

彼はどのような「幸福」も享受することができない。それらは全て、実は無力な自分に対する「欺瞞 disguise」でしかないからだ。彼はいかなる賛辞にも「値する」ことができない。それを誰よりも認識しているのは、言うまでもなくラムゼイ氏自身である。例えば彼にとって思考とは「ピアノの鍵盤のように多くの音に分かれて」おり、それはまた「26文字の順序に並べられたアルファベット」にも似ているという。彼はその中で「Q」まで到達しながら「R」へと進めないことを自覚している。しかし、この比較にはどこか奇妙なところがある。

...he could see, without wishing it, that old, that obvious distinction between the two classes of men; on the one hand the steady goers of superhuman strength who, plodding, and preserving, repeat the whole alphabet in order, twenty-six letters in all, from start to finish; on the other the gifted, the inspired who, miraculously, lump all the letters together in

one flesh — the way of genius. He had not genius; he laid no claim to that: but he had, or might have had, the power to repeat every letter of the alphabet from A to Z accurately in order. Meanwhile, he stuck at Q. On then, on to R. (40)

奇妙な比喩というほかはない。アルファベットの26文字を一挙に捉えることと、「一文字ずつ踏みしめて行く」こととは、もとより質的に異なっている。R. ボウルビーが指摘するように、アルファベットにおいてAの次にBが、或いはQの次にRがくることは、単に「慣習的に」定められているに過ぎない。<sup>a)</sup> 26文字の「順序」は全く恣意的なものであり、QがRより前にあったりZが最後にあったりすることには何の「意味」もない。つまり、それらは単に26個のメンバーをもつ全体として「一挙に捉え」られなければ完全に無意味なのである。同様に、ピアノの鍵盤において、その配列の順序自体は無意味であり、例えばそれを単に「順を追って」弾いていくことは何ら「音楽」と呼び得る調和を構成しないだろう。つまり、ここで引き合いに出されているのは、奇妙なことに「順を追って堅実に進んで行く」ことが何の意味ももたない例なのである。実のところ、「到達点」がBであろうとQであろうとYであろうと、A-Zの26文字全体でない限り、何ら違いはない。あるいは、しばしば指摘されるように、この比喩に作家自身の父親の辞書作成事業 (Leslie Stephen, *Dictionary of National Biography*) の反映をみることは可能である。例えば辞書においてはアルファベットの「順を追う」ことは「意味がある」だろう。しかし、Qまでで終わっている辞書などに、何の「意味」があるだろう。この場合も、それは26文字分で全体をなしていない限り、何の意味もない。要するに、彼が「Qまでは到達した」ということは、彼が単に「天才でない」ことのいささか見苦しい言い換えでしかない。しかし、むしろここで重要なのは、この比喩があまりに「見え透いて」いることである。以上で見たように、この修辞を文字どおりにとることは難しい。だがここで読み取られるべきは、むしろこの見苦しさそのものではないだろうか。つまりここでは、この自らの決定的な無能さの見苦しく欺瞞的な言い換え、自分自身に関する事実の確認への「無力」そのものが、いわば誇示されていると考えるべきではないか。そして、彼はこの「欺瞞」の故にこそ、いかなる賛辞をも享受することがない。彼は何よりも、*“a man who could not say ... this is what I am”*なのである。

このように、とりわけ第一部において、ラムゼイ氏

は相応の「権威」をもって真理の言説を語る事実確認的発話の担い手であるどころか、とりわけ事実の確認に関して徹底して「無力な」存在であり、あろうことか、それを自覚しながら誇示しさえもするような人物として描かれているように見える。言い換えれば、彼は既にして実質的な「権威」から切り放されてしまった存在であり、それを自覚するが故にいかなる賛辞も空虚に響くほかない。彼は、しかし、奇妙なことに「*このことをこそ「誇示」するのである*——“Poor little world”と呟いてはこれみよがしに溜息をついてみせることによって。だとすると、先に見たような「対立」は、別の角度から再検討されねばならない。

ここでもう一度冒頭部分に戻ってみたい。そこで、この対立する二項の中心に位置しているのが、この夫婦の「息子」のジェームズであることは注目に値する。母親の約束に、“an extraordinary joy”を感じ、父親の語る真理に「斧があったら刺し殺したい」というような“extremes of emotion”を抱くのは、外ならぬこの息子なのである。つまり、この二項対立は、あくまでも「息子」の視点から構成されていると考えることができよう。そして、この息子の抱く殺意の描写は、その直後に切れ目なく、さきに引いた「真理という権威」の担い手としての父の描写を導くことになる。だとすれば、この真理＝権威の専制君主たる父親とは、実のところ息子の位置から眺められたとき初めて「そう」あるのだ、と考えることはできないだろうか。

例えば、ジェームズの父親への憎悪は、一見して極めて図式的に描かれているように見える。

But his son hated him. He hated him for coming up to them, for stopping and looking down on them; he hated him for interrupting them; he hated him for the exaltation and sublimity of his gestures; for the magnificence of his head; for his exactingness and egotism (for there he stood, commanding them to attend to him); but most of all he hated the twang and twitter of his father's emotion which, vibrating round them, disturbed the perfect simplicity and good sense of his relations with his mother.(42)

私たちは、いかにも容易にここにフロイト的な図式を見出すことができるだろう。母親との充足した関係を乱す父親への憎悪。その憎悪は結局のところ二律背反的な感情にはかならず、息子は憎悪しているはずの父親に思わず知らず“sublimity”だの“magnificence”だのとい

った形容を与えてしまう。即ち息子は、母親をめぐる父親とのモデル＝ライヴァルの関係を生きている——そこにオイディプスの三角形を見出すことはあまりにもた易い。しかしウルフが、(自らその英訳の出版事業に関わっていたような)当時の「最新流行」の「理論」を自らの作品に“取り入れた”などと考えることは、作家に対して不誠実な振る舞いであるばかりか、この作品の意義を矮小化することにしかならないように思われる。要は、ここでもいかにも明瞭な形で反復されている「図式」を、ウルフが——例えば「女性」の立場から——いかにずらし変形させているかを捉えるべきではないだろうか。ウルフ自身が、ホガース・プレスにおけるフロイト著作集の出版事業——この作品の執筆に先立つ時期に開始されている——に深く関わりながら、「1939年に至るまでフロイトを読むのを避けてきた」と言明していることなどから、作家のフロイト理論に対する複雑な関係(「影響の不安」?)を読み取ることは容易である。<sup>9)</sup>あるいはブルームズベリーの知的ミリューにおいて、恐らくは話題の恰好の対象であったであろうこの最新流行の理論が、ウルフにとっては既に、批判的距離を必要とするようなある種の「紋切型」と映じていたことは想像に難くないし、またそう考える方が自然ではないだろうか。例えば、*Freudian Fiction*と題された1920年の書評文において、ウルフは既にいささかうんざりした調子で、ある「フロイト風小説」(J.D.Beresfordの*An Imperfect Mother*)について語っている。“The triumphs of science are beautifully positive. But for novelists the matter is much more complex.”<sup>10)</sup>私たちは、このように語る作家に対して誠実であるためには、先に見たオイディプスの三角形もまた、その見かけに反して作家自身による「より複雑な」戦略的歪形を蒙っていると考えるべきである。

例えば、先に述べたように、作品の冒頭で明瞭に描かれたラムゼイ氏とその夫人の「対立」は幼い息子のジェームズの視点から見て初めて成立するものである。それは、「約束」に象徴される「完全な関係」を彼と結ぶラムゼイ夫人と、その関係を阻害する「真理(事実)」の言葉を発するラムゼイ氏との対立であり、その一方で彼は、実のところ後者とのモデル＝ライヴァル関係を生きている。つまり、ここで構成される三角形はあくまでもこの幼児の抱く「幻想fantasy」であり、それは言うまでもなくフロイトによるオイディプス・コンプレックスの定義の正確な反復である。ところが、この作品で問題にされねばならないのは、この事実の「裏面」、

即ちこの三角形の幻想がジェイムズ以外には共有されていらないことである。つまり、この作品の主眼は、ラムゼイ氏と夫人が(息子が考えるのとは逆に)「実は」対立していないことにこそあるのではないだろうか。

ここで私たちは試みに、この作品の主軸をなしている「灯台行」を、例えば何かの「象徴」であるといった視点をひとまず避けてみたい。つまり、それがたかだか灯台行であるということをひとまず強調したいのである。事実、この灯台へのちょっとした遠征が「幾年月も待ち望んできた素晴らしいこと」(3)という程のイベントであるのは、あくまでも幼いジェイムズにとってにはかならない。“This going to the Lighthouse was a passion of his,…”(17)つまり、それはもとより、たかだか小さな男の子の「夢 fantasy」であつたに過ぎない。ところが、ラムゼイ氏はといえば、正にたかだかその程度のことに對して、真剣になって横槍を入れているように見えるのである。これはどうしたことだろうか。つまり、ここで強調したいのは、母と子の「約束」に横槍を入れるラムゼイ氏に単純に「権威」や「真理」を見るのは誤っている、ということだ。実際、それは何という卑小な「権威」だろうか。たかだか幼い息子の fantasy に、一見して平然と、しかしこれ見よがしに水をさそうとする「権威」とは。むしろ注意すべきなのは、それなりに功成り名遂げた哲学者たる彼が、たかがこの程度のことにむきになって幾度も権威を振りかざそうとすることの異常さそのものである。そして、この異常な振る舞いこそが、ジェイムズの内面に「真理」の専制君主としてのラムゼイ氏像を作らしめ、それに対する「殺意」をすら喚び起こすことになるのである。

私たちは既にこの異常さの謎を解く鍵を持っている。つまり、先に見たように、ラムゼイ氏とは、自らの現在の無力を自覚しながら、その無力そのものを誇示するような人間なのだ。例えば彼は、「見え透いた」強がり語を語ってみせる——私はQまでなら到達したのだ、と。このような強がりとは、先に見たように完全に無意味にして空虚である。ところが、彼は正にそのことをよくわかった上でそう言っているのではないだろうか。要するに、彼が本当に伝え誇示しようとしているのは、そのように無意味で空虚な強がり言うしかないような、自分自身の無力と卑小さなのだ。そして、これと全く同じことが灯台行の約束をめぐる彼の「異常な」振る舞いにも言えるのではないだろうか。

即ち、たかだか家族の小遠征に際して、彼の言う「人生の困難さ」を誇示してみせることの滑稽さを彼自身

が十分に認識しているはずではなかろうか。あるいは、確かに、「自らの腰から生まれた」幼い子供に対して“a disagreeable word”(4)を歪めることなく伝えることによって、「人生の困難さ」を教え込むというもっともらしい主張には、それなりの一貫性が備わっていないくもない。しかし、実のところ本当に「困難」なのは、Rに到達できない無力な彼の人生であるに過ぎない。彼がここで“life is difficult”(4)という言葉で「歪めることなく」意味しているのは、彼の人生の困難さ、即ち彼自身の無力さにほかならない。つまり、彼はここで、かくもつまらぬことに對して「権威的」に振る舞えば振る舞うほど、また「人生の困難さ」を言いつのれば言いつのるほど、実は自分自身の無力と卑小さをこれみよがしに誇示していることになるのである。彼のそのような人間像はまた、以下のようにも描写されている。

‘Poor little place,’ he murmured with a sigh.

She heard him. He said the most melancholy things, but she noticed that directly he had said them he always seemed more cheerful than usual.(81)

彼は「ひどく憂鬱なこと」を言ってみせるや否や、「いつもより快活に」なる。つまり、彼は自らの「意気消沈」を殊更に誇示することにこそ喜びを見出すような人間なのである。そしてラムゼイ夫人もまた、それに「気付いた」上で、「彼の求めるもの」を与えている。例えば

She was aloof from him now in her beauty, in her sadness. He would let her be, and he passed her without a word, though it hurt him that she should look so distant, and he could not reach her, he could do nothing to help her. And again he would have passed her without a word had she not, at the very moment, given him of her own free will what she knew he would never ask, and called to him... and gone to him. For he wished, she knew, to protect her.(76)

彼女は夫が自分を庇護したいのを知っている。しかし、彼にそれができはしないことも知っている。その上で彼女は「声をかけて彼の方へ行って」みせるのである。要するに、彼女が与えているのは彼の無力の「承認」であり、それは彼の無力の誇示を(例えば「あなたは無力でない」と慰めることなく)そのまま受け入れること、つまり彼に思うままにそれを「演じさせて」みせ

ることである。即ち、それは彼女が彼のいわば「演技の枠組」を共有し、彼女自身もまたそれを「演じぬく」ことである。その意味で、典型的なオイディプス三角形を構成してしまうジェイムズの認識の外側で、ラムゼイ夫妻は実はある種の共犯関係を結んでいるのではないだろうか。冒頭の「対立」とはあくまでもジェイムズの認識の枠組の中で構成された見せかけにはかならない。ラムゼイ氏は母と子の約束に「大人気ない」横槍を入れてみせることによって、実はたかだかその程度のこと（子供相手）にしか「権威」をふるえない自らの無力と卑小さを表明しているのであり、ラムゼイ夫人はそしらぬ顔でそれを暗黙に「承認」してみせる——この見せかけの対立を自ら「演じぬく」ことによって。その意味で、以下のパッセージには強烈なアイロニーが込められていると見るべきだろう。

Indeed, she had the whole of the other sex under her protection; for reasons she could not explain, for their chivalry and valour, for the fact that they negotiated treaties, ruled India, controlled finance; finally for an attitude towards herself which no woman could fail to feel or to find agreeable, something trustful, childlike, reverential, which an old woman could take from a young man without loss of dignity, and woe betide the girl — pray Heaven it was none of her daughters! — who did not feel the worth of it, and all that it implied, to the marrow of her bones. (6-7)

それでは、ラムゼイ氏の「求めるもの」とは実のところ何なのだろうか。それは、言ってみれば「悲劇」という「枠組」ではないだろうか。彼はもはや「Rに到達出来ない」ことを、「最近の本が最上のものでないこと」を知っている。彼は今や、どんな賛辞も空虚に響くような、頹落した姿を晒すほかない。しかしそれは同時に、悲劇における英雄像でもあるのだ。即ち、彼は自らの無力を知悉しながらもそれを誇示してみせることによって、「悲劇」の主人公たることを望んでいるように見える。現在の現実的な無力、それを一挙に反転させること。自らの権威を「回復」することがもはや絶望的なとき、権威の喪失そのものを基盤としてなお延命を図るために、いわば「頹落した王」として、物語の中に真正な位置を得ること。それがラムゼイ氏の「戦略」ではないだろうか。つまり彼は現在の自分が無力であればあるほど、またその「堕ちた」姿が卑小であればあるほど、「悲劇」の登場人物としての真正さと輝

きを獲得することになるのである。その意味で、例えばこのような描写は示唆的である。

He wanted sympathy. He was a failure, he said. ...But he must have more than that. It was sympathy he wanted, to be assured of his genius, first of all, and then to be taken within the circle of life, warmed and soothed, to have his senses restored to him, his barrenness made fertile... (43)

彼がここで求める“sympathy”とは、いわば悲劇を「演じる」ことへの了解であり、合意なのではないだろうか。それは「現在の堕ちた姿」が演じられることによって、逆説的に彼の「本来的な’genius’」を保証する。そして悲劇の登場人物となることが、これも逆説的に彼を「生の循環」の中に連れ戻すのだ。彼自身の「不毛」を一挙に豊饒に反転させること。かくして彼は「気が滅入るようなこと the most melancholy things」を言う度に「いつもより快活に」なるのである。そしてラムゼイ夫人は、それに「気付いて」いる。つまり、先に述べたラムゼイ夫妻の「共犯関係」とは、両者が暗黙の合意の内に、ラムゼイ氏を主人公とする悲劇を「演じる」ことなのである。そしてラムゼイ夫人は夫の「戦略」に素直に付き従っているように見える。

He was a failure, he repeated. Well, look then, feel then. ...she assured him ...that it was real; the house was full; the garden blowing. If he put implicit faith in her, nothing should hurt him; however deep he buried himself or climbed high, not for a second should he find himself without her. (44)

自分が敗北者だと語るラムゼイ氏に、夫人は現世的で「リアル」な幸福を提示する。しかし彼女は、彼がそのような光景に対して“nonsense”や“disguise”(52)をしか感じないこと、“Poor little world”と呟き嘆息するほかないことも知っている。夫人が夫の「悲劇」のシナリオの円滑なる進行を忠実に手助けしているのはもはや明瞭だろう。そしてこの点での“implicit faith”が夫妻の間に保たれている限り、ラムゼイ氏は自ら望んだ「悲劇的人物」たり得る——即ち彼はもはや、ほんとうに「傷付く」ことはない。以下の引用は、この現実を無力の内生きる悲劇的人物、「甲冑を脱いだ英雄」を自ら演じるラムゼイ氏の内実の「居直り」を如実に示している。

Finally, who shall blame the leader of the doomed

expedition, if...he now perceives by some pricking in his toes that he lives, and does not on the whole object to live, but requires sympathy, and whisky, and someone to tell the story of his suffering at once? Who shall blame him? Who will not secretly rejoice when the hero puts his armour off, and halts by the window and gazes at his wife and son,... (41-2)

彼の“suffering”は今や「つま先のちくちくする痛み」に過ぎず、しかも彼はむしろそれによって「自分が生きていること」を感じている。そして彼の現在の生は、とりも直さずこの「苦しみ」をこれみよがしに誇示し、他人に語ってみせることにこそあるだろう。そして妻も息子も、今や殊更に無力な眼差しで自分たちを見つめて離さないこの男の「悲劇」のシナリオの、暗黙の協力者にして登場人物でしかないだろう。例えば正にこのことによって、ジェイムズの象徴的な「父殺し」は困難を極めることになる。端的に言って、このために彼は先に見たような「幼児期の幻想」としての三角形を「克服」することができなくなってしまうのだ。つまり、彼は象徴的な「殺人」によって克服すべき父の不在に直面しなければならないのである。彼は先に述べたように、典型的なオイディプス三角形の枠組の中で、母親と彼自身との「完璧な関係」を阻害する者として父親を憎悪していた。ところが一方、彼はこのようにも感じなければならない。

...and James, as he stood stiff between her knees, felt her rise in a rosy-flowered fruit tree laid with leaves and dancing boughs into which the beak of brass, the arid scimitar of his father, the egotistical man, plunged and smote, demanding sympathy. (44)

ここでジェイムズの感じとっているのは、著しく混乱した幻想である。母親は何故か、あたかも父親の「三日月刀」を自ら誘発するかのように、果実を実らせた樹に変貌してしまう。そして何よりも、「sympathy」を求めて「刀」を振りかざすとは、いったいいかなる事態なのだろうか。それは、この「三日月刀」が、実のところそれ自身の不能をこそ誇示しているということではないだろうか。<sup>9)</sup>自ら悲劇的人物たろうとする父親と、それを了解した上で彼の不能と無力をあえて殊更に誇示させてやる母親。この混乱したヴィジョンの内にジェイムズが垣間見えてしまっているのは、正にそのこと

ではないだろうか。そしてこの認識は、例えば彼が父親との間に構築していたモデルーライヴアルの関係を瓦解させてしまうだろう。彼に「約束」(完全な関係)を与えてくれる母と、それに権威としての「真理=事実」の刀をもって斬りかかる父。実は、しかし、両者が共に彼に予想もつかない別のシナリオで動いているのだとしたら? つまり、父親もまた、母親との間にある「合意」を、即ち「約束」を結んでいるのだとしたら? 作中で“sympathy,”“implicit faith”などと名指されたりもするこの「別の約束」、ジェイムズのあずかり知らぬ所で交わされた父と母の、予想もしなかった暗黙の約束の存在は、オイディプス三角形を決定的に不安定なものにする。それは、モデルーライヴアルとして拮抗していた「父」と「子」の本質的な差異をなくしてしまうのだ——父もまた母との「約束」の内に動いているのだから。この疑念はやがて、第三部の現実の灯台行において、別の形で前景化されることになるだろう。

しかし、ここでは奇妙なことに、あたかもこの三角形の危機をひそかに修復するかのように、ラムゼイ夫人はあとになって、夫の立ち去った後でジェイムズにこう語るのである。

In a moment he would ask her: 'Are we going to the Lighthouse?' And she would have to say: 'No: not tomorrow; your father says not.' Happily, Mildred came in to fetch them, and the bustle distracted them. But he kept looking back over his shoulder as Mildred carried him out, and she was certain that he was thinking, we are not going to the Lighthouse to-morrow; and she thought, he will remember that all his life. (72; emphasis mine)

まっとうに「真理=事実」を語り、相応の権威をもって禁止の言葉を発する父親像が、こうして息子の内に回復される。つまりここでは、「幼児期の幻想」としてジェイムズの抱いているオイディプス三角形が、その危機に際して、何故かあたかも全てを見通しているかのような母親自身の手によって、修復されるばかりか補強されているのである。別の物語、もうひとつのシナリオは、垣間見られた途端にジェイムズの視界から消し去られてしまうのだ。私たちはこの点に、今度はラムゼイ夫人の驚嘆すべき「戦略」を垣間見ることができよう。それは、しかし、最終的な「結論」の内に検証することとして、私たちはひとまず、「時が過ぎ」ラムゼイ夫人亡きあとの、第三部の灯台行へと歩を進

めたい。

この実現した灯台行に際して、ジェイムズはキャムと共に“a serious melancholy couple”として登場する。彼は、あたかも母親の言葉が成就したかのように、未だあの三角形の枠内で思考している。即ち、彼はなお、真理の言葉で強制し命令する、しかしそれにふさわしいだけの権威を備えた父親像を保持しているのだ。

He had made them come. He had forced them to come. In their anger they hoped that the breeze would never rise, that he might be thwarted in every possible way, since he had forced them to come against their will.(188)

ここでは、しかし、父の審級は第一部の時点に比べてむしろ上昇しているように見える。第一部では灯台行の約束に対して、単に言葉で「事実を記述する」ことによって水をさすことに終始していた父親が、今やかつての母と子の「約束」を、「命令」の言葉によって「遂行」しているのは少なくとも事実であるからだ。即ち、実のところ第一部では事実を記述するのみで実質的には何もなかった父親が、ここで初めて真に息子の「殺意」にふさわしい審級にまで上昇しているように見える。裏を返せば、本来、「幼児期の幻想」の枠内にこそ存在すべき息子の父親への殺意は、十年の時を経てなお彼を呪縛し支配する「命令－強制する父親」への殺意として、ここで「実質」を与えられてしまうのだ。彼は「ナイフを取って父親の心臓を突くという、この幼児期の象徴をずっと保持し続けてきた。」(213)しかし、それはもはや「象徴」ではあり得ない——成長した彼は今や、父を殺し得るのだ。この少年の抱く殺意は、もはや幻想の枠を越え出しまっている。

James kept dreading the moment when he would look up and speak sharply to him about something or other. Why were they lagging about here? he would demand, or something quite unreasonable like that. And if he does, James thought, then, I shall take a knife and strike him to the heart.(212 – 213)

父親は今や「全く不合理なことを強要」する恐るべき専制君主として現前し、ジェイムズは今にも現実のナイフに手を伸ばしかねない。

ところが、この殺意は絶えずはぐらかされてしまう。どこかコンラッドの *Nostromo* の一場面を思わせもする、

僅かに進んでは停滞するこのもどかしい灯台行の船上で、幾度も父殺しや「対決」が暗示され、読者はそれを予感しながらはぐらかされる。それは、「父」の方から「父殺し」を無効化してしまうからだ。ここで生じているのは、「対決」の構えそのものが、父親の側から崩されてしまうという事態である。例えば、父は「殺される」前に自分の方から、「深き淵に沈んだ」自らの悲劇的な姿を謳い上げてみせる。

...he sighed and said gently and mournfully:

But I beneath a rougher sea

Was whelmed in deeper gulfs than he,

so that the mournful words were quite clearly by them all.  
(192)

このように語る「父」は、もはやいかなる否定や対決によっても倒すことはできない。彼は「否定」や「対立」といった構えそのものを無効にしてしまう。つまり「父」は「殺される」前に、彼らの目の前で勝手に「自壊」してしまうのである。彼はまた、こうも呟くだろう。‘We perished, each alone.’ ‘滅びる」のは彼ばかりではない、誰もが各々そうなるのだ。我々は死を媒介とした共同存在であり、その中ではいかなる対立も無効であるばかりか無意味である。あらゆる二項対立は、それが対立の構えをとる限り、決定不能に導かれるわけではない——それがこの「父親」の(メタ)メッセージではなかるか。ジェイムズと同じ思いを抱き、彼と「死んでも専制と対決しようという盟約」によって結ばれたキャムは、かくして、予期せぬ事態に戸惑わねばならない。

‘We perished, each alone,’ for her father’s words broke and broke again in her mind, when her father, seeing her gaze so vaguely, began to tease her.(193)

目の前で勝手に「滅びて」いく父親には、どのような「反抗」も通用しない。かくして、キャムは真っ先にあの‘sympathy’を理解することになるだろう。即ち、父親のあの「悲劇」のシナリオの協力者へと転向するだろう。ジェイムズもまた、その「殺意」の矛先を今や別の方向へ向けなければならない。

Only now, as he grew older, and sat staring at his father in an impotent rage, it was not him, that old man reading, whom

he wanted to kill, but it was the thing descended on him — without knowing it perhaps...(213)

彼は、「本当に殺したいもの」であるところの「彼の上に降下してくるもの」を“tyranny, despotism”と呼ぶことになる。しかし、そのような「観念」に対して切っ先を向けるということは、現実には去勢されるということである。ジェームズの殺意は、言葉の真の意味において「去勢」されてしまうのだ。かくして、両者は「死んでも抵抗しよう」と考えていたはずの父親と「和解」することになる——命令し強制する父親ではなく、無力で弱々しい「滅び行く」父親と。それは即ち、強権的な父を見せかけの幻想として斥け、無力な滅び行く父を「真の」父として承認することである。このことは、この灯台行そのものと平行しているといえよう。灯台を間近に見た彼は考える。

So it was like that, James thought, the Lighthouse one had seen across the bay all these years: it was a stark tower on a bare rock. It satisfied him. It confirmed some obscure feeling of his about his own character.(236)

彼が長いこと眺めてきた灯台は、実のところ裸岩の上のつまらぬ塔に過ぎない。彼はそれを、今や平静に受けとめる。かつての幼児の目に映じた「見かけ」と、時を経たのち現実にそこに到達して得た何の変てつもないつまらぬ「内実」との交換、そして後者との和解。いわばそれがこの作品における灯台行の「意味」である。そこに、例えばジェームズの「成長」を、即ちオイディプス三角形の「克服」を見ることも一見して可能であるように思える。少なくとも彼は父親と「和解」したのだ。しかし、それはなお分析の余地を残しているように思われる。

ここでの父親との「和解」、即ちもはや「滅び行く」はかない無力な父を承認することとは、別のレヴェルにおいて、やはり「父殺し」の達成であるようにも見える。つまり、父はもはや(勝手に)滅び死んでゆく者として「承認」されたのだ。その意味で、ここで全うされているのは結局のところ父を主人公とする「悲劇」である。悲劇において、「見かけの自己」は最終的に「真の自己」に取って代わられる。例えば、王や勇者は悲劇的な最期を遂げることによって、彼らが本当は王や勇者にふさわしい者ではなかったということが「承認」されるのである。即ち悲劇における和解とは、「真の自

己」が、つまり見かけとは異なる「内実」が他者に伝えられることであり、それが「承認」されることによって、乱されていた公的秩序は回復に向かう。その意味で、この作品の第三部においては、この「悲劇」の枠組が忠実に反復されているように見える。それは実のところ、極めてまっとうなオイディプス・コンプレックスの克服の過程である。父親と息子のモデルーライヴァル関係の終焉とは、父の「真の自己」、息子自身とさして変わるものないつまらぬ「実像」の発見にあるからだ。ところがここで注意すべきなのは、それが実は悲劇の主人公たる父親自身によって演出されているということである。<sup>6)</sup>

例えば、この「父殺し」自体が逆転した、倒錯したものであることは先に見たとおりである。彼は自分を「殺そうと」する者の目の前で、自ら「滅び行く」者として振る舞ってみせるのだから。更に、この「父殺し」に先立つ以下の描写は極めて示唆的である。

Sitting in the boat he bowed, he crouched himself, acting instantly his part — the part of a desolate man, widowed, bereft; and so called up before him in hosts people sympathizing with him; staged for himself as he sat in the boat, a little drama; which required of him decrepitude and exhaustion and sorrow...(192)

ジェームズらが和解し承認した「真の」父親そのものが、実は演技だったのだ。結局のところ、ラムゼイ氏は第一部の時点から何ら変わっていない。彼は一貫して、自らを主人公(=滅び行く墮ちた)英雄とする「悲劇」のシナリオの担い手なのである。そして最終的に、一切は彼の意図したとおりに進行していったのだ。だとすると、第三部で生じているのは見かけと内実の交替ではない。それは、いわば二つのシナリオの闘いなのである——即ち、子供たちの抱く「父殺し」の物語と、父親の抱く「滅び行く英雄」の物語との。前者は幼児の幻想としてのオイディプス三角形を基盤とし、「権威」をもった父を殺すことによって子供自身が父の座につこうとする物語である。後者は父親自身の現在の苦境を基盤とし、「権威」を既に失った父が衰え滅びて行く様を描くことによって、失われた権威をその不在の内こそ輝かしく顯示する物語である。両者を本質的に分け隔てるのは、故に、その中での「父」の審級である。そして、前者の物語の担い手たちは、最終的に後者における父の審級を、真正なるものとして承認する



ことになるだろう。かくして前者の物語はオイディプス的な「幻想」として廃絶に導かれてしまう。つまり、物語として真正な位置を得た後者から、にせの物語として斥けられるのだ。その意味で、この第三部では、実のところ「父殺しの物語」そのものが、いわば「殺されて」しまうのである。即ち、この「灯台行」とは、オイディプスの「父殺しの物語」が「父自身の悲劇の物語」に敗北し死と廃絶を宣告される過程と見なすことができる。その意味で、以下の引用はその後の事態を正確に予告しているといえよう。

Then he reminded them that they were going to the Lighthouse to-morrow. ...Did they not want to go? he demanded. Had they dared say No (he had some reason for wanting it) he would have flung himself tragically backwards into the bitter waters of despair. Such a gift he had for gesture. He looked like a king in exile. Doggedly James said yes. Cam stumbled more wretchedly. Yes, oh, yes, they'd both be ready, they said. And it struck her, this was tragedy — not palls, dust, and the shroud; but children coerced their spirits subdued. (171)

「子供たちの精神が服従させられ」るのは、父親に対してではなく、父親の「悲劇」の身振りに対してである。裏を返せば、別の物語（「父殺し」）をもつ子供たちがそれに対して「服従」することによって初めて、彼の「悲劇」は真正の物語として貫徹されるのである。

しかし、物語が、悲劇の「演技」が貫徹されるとはどういうことか。演技が真の自己として「承認」されるとは、もはやそれが演技ではありえないということだ。つまり、ラムゼイ氏は今や、「滅び行く」悲劇の英雄以外の何者でもないだろう。比喩的にいえば、灯台は今や裸岩の上のつまらぬ塔以外のものではなくなるだろう。しかし、以降それはつまらぬ塔であるが故にこそ賛美され敬われることになるだろう。それが父親の悲劇的な「滅び行く英雄の物語」の「勝利」の意味である。つまり、ここでは今日の私たちが「父権制」と呼びもするようなある「権威」が、考え得る限り最も効果的な形で後続世代に「継承」されているのである。それがジェイムズとキャムの世代を最も効果的な形で呪縛し、また彼らによって限りなく忠実に反復されることになるのは、確実なことのように思われる。この「灯台行」で誇らしげに勝利しているのは、実は「父権制」なのである。それではこの作品は、あるいはこの

作者はそれを肯定し、賛美していると見るべきだろうか。言うまでもなく、そうではない。

最後に私たちは、この「灯台行」に参加していない一人の女性に目を向けたい。この時点で既に死亡しているラムゼイ夫人は、言うまでもなく「灯台行」に参加できるはずもない。しかし、冒頭でそれを「約束」したのは彼女ではなかっただろうか。あるいは、第一部の分析において私たちは、ラムゼイ氏の「悲劇」のシナリオを共有し自ら「演じぬいて」みせる彼女を、またジェイムズのオイディプス的な「父殺し」の物語の危機に際してそれを修復し補強する彼女を見てきた。第三部において「対決」することになる二つのシナリオ、息子の物語と父の物語の双方の存在に、彼女は自覚的であるというべきだろう。そして夫に「彼の欲するもの」即ち彼を英雄とする「悲劇の枠組」を与え続け、息子のオイディプス的な幻想を十年という時を経てなお脱却し得ないほどに強化する彼女は、先に見たような二つのシナリオにおいて異なる「父の審級」の双方を誇張し強化しているように見える。即ち、第三部で「真の父」として勝利する「滅び行く」父親像も、「見せかけの父」として敗北する強権的な父親像も、実はどちらも彼女によってつくられたものである。だとすると、彼女が「灯台行」を「約束」するとはどういうことか。

ここに私たちは、もうひとつのシナリオの存在を仮定するべきではないだろうか。それは二つのシナリオそのものを操作し統御する、ラムゼイ夫人の「メタシナリオ」とでも呼ぶべきものである。第三部の灯台行においては「父権制」が最も効果的に勝利している、と先に述べた。それが、しかし、勝利「させられて」いるのだとしたら？ 二つのシナリオを、一方がもう一方に対して「勝利」するように操作し配置すること、それが彼女のメタシナリオである。要するに、ここで彼女は灯台行を「約束」することによって、あたかもマクベスに対する魔女のように振る舞い得ているのではないだろうか。つまり、冒頭の約束は、あたかも第三部の灯台行で生じることを想定した上での「予言」めいて見えるのである。灯台行での「父権制の勝利」の引金を引いたのは、実は彼女ではなかっただろうか。実のところ、すべてはラムゼイ夫人の「行為の遂行」によって始まったのであり、それは同時に、すべては彼女の掌の上で起こったということである。第三部の「父殺し」とその廃絶の記録は、あの冒頭の約束の一瞬のうちに「予告」されていたのだ。彼女の「行為遂行的

発言」は、「時が過ぎ」てこそその行為を「遂行」するだろう——それは「翌日」のことではないだろう。しかしそれは同時に、彼女が「父権制の物語」の、いわば外部に立つことを可能にするだろう。物語のすべてを予告することによって、その物語の外部に立つこと。あるいは物語をこの上なく効果的に勝利させることによって、その可能な限り輝かしく誇らしい勝利に対してすら優位に立つこと。それこそが彼女の、あるいは作者自身の驚嘆すべき「戦略」ではないだろうか。この作品にあっては、「父権制の物語」そのものが、勝利を与えられながらも、実は「灯台へ」と一挙に放逐されてしまうのである。それは父と息子という、「世代」という相対的な差異に隔てられた二人の男性の「シナリオ」が抗争する平面に、作者によって投げ込まれた絶対的な他者としての「女性」によってこそ初めて可能な「行為」と言うべきである。彼女は、或いは、この抗争そのものがあるひとつの権威を、即ち「父権制」を成立させていることに気付いているのではないか。

要するに、もうひとつの三角形が存在する——二つのシナリオと、それらを統御するもうひとつのメタ・シナリオとの。それは複数の三角形によって構成される三角形であり、同時に父・息子という二人の男性各々の物語そのものを操作してみせる一人の女性を中心とした三角形でもある。このもうひとつの三角形は、容易に感知することができない。というのも、第一部の彼女は終始男たちの物語の「登場人物」に過ぎないふりをしているからである。しかし、例えば第一部の終わりで、彼女は「勝利」することになる。

‘Yes, you were right. it’s going to be wet to-morrow.’ She had not said it, but he knew it. And she looked at him smiling. For she had triumphed again. (144)

ラムゼイ氏の「事実」の言葉に対立してみせることが、父と息子双方のシナリオにおける「登場人物」としての彼女の役回りだった筈である。ところが、彼女はここで唐突にシナリオをはずれてみせる——無言の内に夫との「愛」を確認したその直後に、微笑を浮かべながら。即ち、彼女は平然と演技を離れてみせることによって、夫の物語の枠組そのものに対して優位に立ってみせているように見える。ラムゼイ氏の「悲劇の枠組」は、彼女によって共有されて初めて機能する。それをさりげなく、しかし決定的に示してみせること。それがここでいう彼女の「勝利」ではないだろうか。父権

制の「物語の深奥に身をもって潜入し、自らその登場人物を装ってそれを終点にまで推進しておきながら、最後の瞬間に物語から隔絶した地点へと遁走してみせること。」そしてこの最後の瞬間において、彼女は父権制の物語に対してメタ・レヴェルに立つ——即ち、もうひとつの三角形が一瞬姿を現すのである。

ところが、生きた人間としてのラムゼイ夫人は、正にこの瞬間を最後に作品から退場してしまう——あたかもこの瞬間を代償に、生きた登場人物としての地位を失ってしまうかのように。アUELバッハが言うように、この作品においては「小説の中の人々や事件を、小説外のある地点から眺めるという視点」、即ち他の登場人物に対するメタ・レヴェルは存在しないのだ。<sup>7)</sup>かくして、彼女はひとまず死ななければならない。彼女の死が一人の人間の死というよりも、単なる「舞台からの退場」といった印象を与えるのはこのためではないだろうか。故に、ラムゼイ夫人はこの予告された父(権制)殺しの物語の成就を、自ら確かめることができない。それは言うまでもなく、第一部から登場していた一人の女性画家によって確認されることになるだろう。子供が両親との関係を想像裡に変形し、その結果紡ぎだされた架空の物語を、精神分析はファミリー・ロマンスと呼ぶ。この予告された父殺しの記録を、例えばファミリー・ロマンスと見なすことが可能であるならば、その担い手たる「子供」は白いキャンヴァスを前にしたこの女性と考えるべきだろう。彼女は、ラムゼイ夫人の約束=予言の「行為」が遂行されている間、自らは記述=描写に踏みきることができない。しかしこの行為の遂行はやがて終幕を迎える。

かくして、男たちの父権制の物語が「灯台へ」と放逐されたあと残るのは、メタ・レヴェルの存在しない、泡のように浮かんでは消えるばかりの複数の分裂的な物語群である。しかしそれは同時に、ここに言及しなかったリリー・ブリスコーの物語、起源としての「父」を欠いた「娘」自身の物語の始まりでもあるだろう。物語の最後に至ってようやくキャンヴァスに引かれた一本の線、それはもはや決して何らかの表象としての「記述」ではない。それはラムゼイ夫人が冒頭で行ったような約束=予言としての行為の遂行そのものの反復であり、それ自身が新たなはじまりをしるしづける骰子の一擲の「行為」なのである。<sup>8)</sup>

## 註

- (1) 本文中におけるこの小説の引用は全て Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: J.M.Dent & Sons Ltd., Everyman's Library No.949, 1955)に拠った。以下、引用箇所は本書の頁数を付記して示す。
  - (2) Rachel Bowlby, *Virginia Woolf: Feminist Destinations* (Oxford: Basil Blackwell, 1988), p.64.
  - (3) cf. Elizabeth Abel, *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis* (Berkeley: University of California Press, 1989), p.14.
  - (4) Virginia Woolf, "Freudian Fiction"(1920), rpt. in *Contemporary Writers* (London: The Hogarth Press, 1965), pp.152 - 153.
  - (5) 実のところ、これはフロイト-ラカンの文脈における「欠如のシニフィアン」としての phallus の定義に正確に呼応している。今日一部で行われている類いのラカン解釈においては、それは母子の対を範例とする想像的=鏡像的 (imaginary) 関係から「父の名」を頂点とする象徴的 (symbolic) 言語秩序に至るための「去勢」に対応するものとされている。phallusはこの過程で、後者において常に欠如した唯一のものとしてその秩序を超越的なレベルから統御し、例えば前者に属する「詩的言語」の氾濫を抑圧するものとされるのである。しかし、それは単なる「欠如」そのものとして捉えられるべきではないのではなかろうか。それ自身の「欠如のシニフィアン」としての phallus とはむしろ、ここでいう「三日月刀」のように、輝かしく誇示されればされるほどそれ自身の「不能」を言いつのることになるようなものと考えるべきではないだろうか。それは裏を返せば、後に述べるような、つまらぬものであればあるほど力を得る「灯台」にも対応するだろう。即ち、phallusを単に「攻撃」することによって母子の対に帰される豊饒さを回復しようとする試みは、結局この作品におけるジェイムズと同じ運命を辿ることになるのではないだろうか。「欠如のシニフィアン」としての phallus とはもとより、ある種の王権システムのよう、「攻撃」されればされるほど、またそれが無力で弱々しくあればあるほど、力を増してしまうのである。cf. Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso, 1989), pp.154 - 158.
  - (6) その意味で、これは正確な意味での「悲劇」ではあり得ない。ラムゼイ氏は悲劇の「主人公」兼「作者」なのだから、一切は彼の予測どおりに進んで行く。言ってみれば、これは「悲劇の模倣 mimesis」と捉えるべきである。
  - (7) E. アウエルバッハ『ミメーシス ヨーロッパ文学における現実描写』篠田・川村訳 (筑摩書房、1967年)、下巻、p.291.
  - (8) この作品に描かれたような「行為」の遂行は、私たちに、ある(字義通りの)「悲劇」を想起させる——ソフォクレスの『アンティゴネー』を。例えば『アンティゴネー』を特徴付けるのは、アンティゴネーの自殺という反復不可能なひとつの「行為」の遂行である。この作品でのラムゼイ夫人の「行為」もまた、本文で強調したようなマクベスに対する魔女としての側面と同時に、国家の法に従って墓穴に生き埋めにされながらも最後の地点で「自殺」をしてみせることによって別の「法」へと遁走するアンティゴネーのそれと同質のものであるように思われる。実のところ、ここでのラムゼイ夫人の「行為」は彼女自身の死を伴っているものであり、そこに『アンティゴネー』との照応を見出すことは不可能ではないだろう。そしてウルフ自身が *The Voyage Out* 以来幾度もこの悲劇に言及していることを考えれば、この照応は意図的なものと見なすことが出来るのではないだろうか。
- ところで、1960年のセミナー『精神分析の倫理』においてジャック・ラカンはアンティゴネーの「行為」を分析している (Jacques Lacan, *le Séminaire VII — L'éthique de la psychanalyse*, Paris: Seuil, 1986, pp.285 - 333)。ラカンが強調するのは、彼女の行為の「倫理的」な側面である。アンティゴネーの行為は、言うなれば「善悪の彼岸」に位置している。例えば彼女は絶望や憂鬱から自殺するのではないし、クレオンへの復讐のためにそうするのでもない。ましてや彼女はクレオンが代表する国家の法に従ったのでもない。つまり、彼女の自殺は、それが彼女自身の「行為」であるという以外に、何の意味もない(ゆえに彼女の行為は *acte* 狂気と名指される)。ラカンに従えば、いかなる意味付けに対しても断絶をしるしづけるそのような行為こそが純粋な「行為」なのであり、実はそこにこそ善/悪の彼岸の「倫理」

の地平が存在している。即ち、この「倫理」こそが、意味付けによって「記述」し得ない「書かれざる法」に従って自らの「行為」を遂行するアンティゴネーが体現している態度なのである。

しかし、この「書かれざる法」の別の名は死者の法、或いはこの悲劇の文脈に従って言えば死者に関する絶対的な権限を有する「神々の法」である。同時にここでのアンティゴネーは、「幸福に関するいかなる配慮からも自由で浄化された欲望」とラカンが述べたところのもの、即ち死を求める欲望に従っているように見えるのだ。そして実のところ、正にこの不条理な欲望こそが精神分析における「書かれざる法」として、ドラヤイルマの精神を分析＝記述しようとして止まぬ分析家フロイトを悩ませた当のものだったのである。例えば、『快感原則の彼岸』(1920)において、この欲望についてフロイトが与えた説明の大枠は以下のように示されるだろう。生命＝有機体とは原初の無機的な絶対的平衡状態からの逸脱であり、「死を求める欲望」とはこの逸脱を解消し始源の平衡を回復しようとする衝動である。しかし全ゆる有機体は「それぞれの流儀に従って死ぬ」ことを望むのであり、正にそのためにこそ有機体は「それぞれの流儀」でない死に抵抗する。つまり生命活動とは、言わば「自分だけのものである死」を手に入れるための、「自分のものでない死」との闘いの過程である——生命が死を望みながらも死に抵抗するという逆説がこうして説明される (cf. S. フロイト『快感原則の彼岸』、井村訳『自我論』所収、日本教文社、1976, pp.44-46)。即ちフロイトは二つの種類の死を区別するのであり、後者への抵抗は実のところ前者への欲望の裏面に過ぎない。そして自殺とはこの両者の強引な「短絡」とされるのである。ある意味で、これはヘーゲルの弁証法のアイロニカルな反転である。ヘーゲル的「精神」はそれ自身の「否定の否定」を繰り返して完成に至る。つまりそれは「自己」からの差異(非-自己)の否定の果てに、究極的に同一な「自己自身」を見出す——しかし、それは同時に、まぎれもなく「自己の死」なのだ。それは、例えば、自己に関する真実という知識を求めていった果てに自ら盲目となるオイディプスを、更に

はこの「書かれざる法」を分析＝記述するために「自己分析」に至ったフロイト自身の「技法」を思わせる。

ところが、ラカンはこの過程にひとつの剰余を見出す。それこそが彼がアンティゴネーの自殺に見出した「倫理」の可能性なのである。ラカンはアンティゴネーが言わば「二度死んで」いることに着目する。即ち、彼女は生きながら埋葬された時点で、生者にとっての「現実」を構成する間主観的共同体としての国家から排除される。つまり彼女はこの時点で、象徴秩序からの排除によって「象徴的に」一度死んでいるのであり、その上でもう一度「自殺」してみせるのだ。この「自殺」は通常のそれ、即ち象徴秩序の内部での自殺とは異なったものである。間主観的な象徴秩序の内部での自殺は、何であれそれを構成する他者へのメッセージを含んでいる。裏を返せば、そのような自殺はその意味や理由の「解釈」が可能なのだ——つまり、それはいかなるものであろうと「書かれた法」への応答なのであり、その限りで解釈という「記述」が可能なのである。だが、アンティゴネーの自殺は、先に述べたように純粋な「行為」である。彼女は既に「書かれた法」としての象徴秩序そのものの埒外に置かれており、そこでの自殺はいかなるメッセージも含むことはないが故に、象徴秩序の内部からはそれは「狂気」にしか見えない。換言すれば、そのような状況で自殺することによって、彼女が得るものは何もない。しかし、彼女は正にこの地点で、「書かれざる法」に従って自殺という行為を遂行するのである。ここでラカンが強調するのは、彼女が従う「書かれざる法」とは実のところ「神々の法」、即ち本質的に「他者」の欲望であるという点である。つまり、彼女は確かに「死を求める欲望」から自殺したように見える——ところが、実は彼女は自分が単純に死を欲するから自殺したのではなく、他者の欲望に従ってそうしたのだ。正確に言えば、彼女は他者としての神々の欲望を自分のものとしたのであり、それは彼女が生者を統べる国家の書かれた法によって死者の位置に追いやられている以上、書かれざる死者の法に自ら従ったということである。そして、最早「善」にも「悪」にも益することのないような状況での、

「他者」の欲望に従おうという決断とそれに基づいた行為の遂行こそが、逆説的ながら、究極的に「彼女自身の」ものなのである。例えばラカン派の分析家S.シュナイダーマンはそれをこのように要約する。「クレオンによって代表される国家がアンティゴネーの運命を決定したとき、彼女は、自分自身を自分の運命の主体にするように行なったのであった。このことは彼女の運命を変えはしないが、それは、彼女が自分の運命に関係するしかたを変えるのである。」(S.シュナイダーマン、『ラカンの「死」：精神分析と死のレトリック』、石田訳、誠信書房、1985、p.243)

端的に言って、ラカンは死を求める欲望という「書かれざる法」を「他者」のそれと捉え直した上で、それに対する関係のしかたにおける「倫理」を語っているのだ。「書かれた法」としての善悪の彼岸には常に「他者」とそれを統べる「書かれざる法」が存在すること、そして主体的な決断に基づいた「行為」によってその「別の法」に従ってみせること。それがラカンがアンティゴネーに見出した「倫理」ではないだろうか。それは結果的に、書かれた法が神々の欲望の全てを反映しているのではないことを身をもって示すことになる——事実、クレオンらはこの書かれざる法によって悲惨な運命へと導かれるのである。その意味でラカンのいう「倫理」とは、死を求める欲望に対するフロイトの解釈への、言わば「他者」の次元の導入といえるだろう。ヘーゲル流に言えば、フロイトは「非—自己の死」に抗して「自己の死」を求める生命体という観点からこの欲望を説明した。ラカンはこの自己/非自己の二項対立の彼岸に「他者」の地平を導入したのである。それは同時に、ドラヤイルマといった「ウィーンのアンティゴネー」たちの「書かれざる法」を分析—記述し尽くそうというフロイトのオイディプス的探求、即ち精神分析そのものの起源としての「フロイトの技法」に対する「精神分析の倫理」の提示でもあった。オイディプスのドラマからは「狂気」という以外に記述し得ないものを、書かれざる「法」に自ら従う女性の「倫理的行為」として捉え返すこと。実のところ、このこと自体が精神分析における「倫理的行為」なのである。アルチュセールが正当に指摘するように、ラカンは精神

分析における「対象の非還元性」を擁護しようとしたのであり、それが他者への「倫理」の地平といえるだろう (Louis Althusser, *Écrits sur la psychanalyse: Freud et Lacan*, Paris: STOCK / IMEC, 1993, p.33.)。

そして私たちは、正にこの地点においてウルフと再会することになるだろう。オイディプス/フロイトに対して、『アンティゴネー』の還元不可能な狂気/行為を提示してみせること。この *To the Lighthouse* という作品を「精神分析のフィクション」として読んだとき、そこでウルフが行っているのはそのようなことではないだろうか。換言すれば、それは「精神分析」への倫理的次元の提示である。本論文で私はラムゼイ夫人の「戦略」という言い方をした。それは、しかし、いささか不適當なものではあるだろう。というのも、この観点からすれば、ラムゼイ夫人はいわば「書かれざる法」に従ってその「行為」を遂行したのであり、『アンティゴネー』におけるクレオンらの運命と同様に、その「法」こそが結果的にラムゼイ氏やジェームズの「父権制の物語」を廃絶に導いていると考えられるからである。本論文でラムゼイ夫人の「(メタ)シナリオ」と呼んだものとは、この「書かれざる法」のことなのだ。要はここで問題となっているのは「父権制の物語」の外部の書かれざる法、「他者」の法の存在そのものなのであり、それに自ら従うという「行為」によって、そのような外部にもなお書かれざる「法」が存在することを身をもって示してみせる点にこそ、ラムゼイ夫人の、いうなれば倫理性があるのではなからうか。そして、その限りにおいてウルフは、フロイトに対するラカンの位置を共有もしくは先取しているように思われるのである。

そうした「書かれざる法」との関係のしかたとしての倫理は、ウルフの他のテキストにおける『アンティゴネー』への言及においても見受けられる。例えば後の *Three Guineas* (1938) においてウルフは、ヴィクトリア朝の女性たちは(書かれた)法を破ろうとしたのではなく、アンティゴネーのように「法を見出そうと」していたのだと述べる (Virginia Woolf, *A Room of One's Own / Three Guineas*, Oxford: Oxford U.P., 1992, p.358)。そして後者の「法」はこの部分への註 (p.410) にお

いて「書かれざる法」とされ、更には「私法 the private laws」とされるのである。ウルフはここで彼女たちが(父権的なものとしての)神に従っていたのでもなく、「生得的に」そうしていたのでもないことを強調する。つまり彼女たちは、アンティゴネーがそうしたように、国家の父権的な法にも、かといって自分の欲望にも従わず、別の法に従っていたのだ。書かれた法は常に書かれざる残余を残す。その残余は、しかし、なお別の「法」なのである。そしてこのことは、この法が「書かれざる」ものである限り、それに主体的に従うという「行為」によってしか見出し得ない。故に、この書かれざる法は、ウルフに従えば「後続世代によって新たに発見され直さなければならない」——つまり「書かれた法」の内に書き記すことなく、主体的にそれに従う「行為」そのものの(キルケゴール的な)反復によって。To the Lighthouseの結末でのリリー・ブリスコーの「記述」から「行為」への移行は、その意味での、後続世代による「行為」の反復と考え得るだろう。そして繰り返せば、そのような具体的な「行為」の遂行が、書かれざる法との関係における「倫理」なのだ。

同時に、このラカン/ウルフによるアンティゴネー解釈は、例えばヘーゲル自身によるそれと真っ向から対立するものである。ヘーゲルは『精神現象学』において、この悲劇を国家の法と家族の法との「対立」と捉え、この対立は(後にコジェーヴが強調するところの)「歴史の終わり」において解消され得るものと考えた。しかし、ラカン自身 1933—39 年のコジェーヴのヘーゲル講義(Three Guineasの刊行時期と重なっているのは興味深い符号ではある)に出席していたにも関わらず、ラカン/ウルフの解釈が強調するのはむしろ、神々の法は書かれた法に対して常に「書かれざる法」として残余を残すことである。つまりそこでは決して「歴史は終わらない」のだ(cf. John Rajchman, *Truth and Eros: Foucault, Lacan, and the Question of Ethics*, New York and London: Routledge, 1991, pp.79—85)。「書かれた法」としての善悪が全てを包含することの決していない、この「終わらなき歴史」とは、ライクマンがいうように本質的に悲劇的なものである。言うなれば、そこには常に「書かれた法」からは狂気と

しか見えない行為を遂行する「アンティゴネー」が存在するのだ。その意味で、ラカン—ミレールの系譜に連なるジジェクがいささか挑発的に——あるいはシニカルに?——今日におけるアンティゴネーとして 1978 年に獄中自殺した(とされる)西独赤軍の女性テロリストを挙げているのは興味深い(Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out*, New York and London: Routledge, 1992, p.77)。今日における「書かれざる法」に従う者を、テロリストや極端な原理主義者の「狂気」の内に見出すことは、問題を矮小化しないためにも有益ではあるだろう。そして実のところ、ウルフ自身が先に述べた *Three Guineas* の註の直後の部分(p.411)で語っているのは、正にそうしたことはないだろうか。男女両性が互いの法を尊重し合い、向上し合うような理想的な状態が実現したとする。その時、しかし、一方の性がもう一方を「支配」すべきだというような旧概念は、今度は“an inferior and secret society”の手に委ねられ実行に移されるだろう——仮面を被った人間が暗闇で、「罪人」とされた者を「処刑」するように。歴史が終わったかに見えたとき、「狂気」の行為が勃発する。ウルフのこの不吉な予言に、人種差別団体や過激な民族主義者のイメージを見るのはたやすい。しかし、彼らのそのような「私刑」こそ、彼ら自身の見出した「私法」に従ったものなのだ——ヴィクトリア朝の女性たちがそうしたように。書かれざる法に従う他者アンティゴネーは、あらゆる世代/時代に存在し得るのである。だが、私たちはこの予言の後にさりげなく、しかし力強く“But this is to anticipate”と書き付けるウルフにクレオンもしくはオイディプスの姿を見るべきだろうか。私たちはむしろそこに別のアンティゴネーを、別の倫理的態度を見出すべきではないだろうか。一方においてラカンもまた、書かれざる法の遍在という「対象の非還元性」に対してニヒリスティックに居直ったのではない。彼はこの残余を主体の「享樂」の次元として捉え直した上で、後のセミナーにおいて、例えばこの残余=症候を「芸術家」として成型してみせたジョイスへと向かうことになるだろう。『オイディプス王』—『アンティゴネー』から『ユリシーズ』—『フィネガンズ・ウェイク』へ。精神

分析におけるこの転位が、フライ的な循環の図式を一挙になぞっているように見えるのは偶然だろうか。ともあれ、この点において、最終的にアンティゴネー的な自殺へと赴くことになるウルフと、いわばそのオルタナティヴとしてのジョイスに、エリオット/パウンドに代表される「モダニズム」の地平からの断絶と、ある「可能性」を見出すことは不可能ではないように思われる。そして、*To the Lighthouse*におけるひとつの「倫理」の教えは、このことを考える「私」たち——それがいかなる性を含むにせよ——に、重要な示唆を与えてくれるのではないだろうか。