

開かれた窓——「嵐が丘」解釈試論——

新妻 昭彦

I

「嵐が丘」は、出版以来多くの人々によって様々に読まれ、解釈されて来た。当初この作品は、原初的情念の吹き荒れる、「粗末な材料から彫り出された⁽¹⁾」ごく素朴な作品とされたが、次第に大いなる謎と考えられるようになり、むしろ理解不能性こそが、この作品の本質ではないかとまで考えられるに至っている。したがって、解釈の方法は不特定で多岐多様に渡ると考えられるが、作品内部から、作品全体を解釈する場合には、その方法は二つの選択枝によって分類することが、可能である。それを説明するために、まず「嵐が丘」の解釈の古典的な例を二つ、引用することにする。第一の例は、デヴィッド・セシルの形而上的解釈である。

生あるものもないものも、精神的なものも物質的なものともに含み創造された宇宙全体は、ある活力ある精神的原理の表現となっている。一方は、言わば嵐の原理、狂暴、無慈悲、野性、活力の原理であり、もう一方は、風の原理、優しさ、慈悲深さ、従順、抑制の原理である。(中略) 舞台は、エミリー・ブロンテが構想したとおりに、宇宙的構造を持った小宇宙となっている。一方に、あらゆる自然の猛威に曝されて立つ、激情的で野性の嵐の子供であるアンショウ家の人々にふさわしい嵐が丘が、不毛なムーアの高台に存在し、もう一方には、風の子供である、優しくおとなしいリントン家の人々にふさわしいスラッシュクロス・グレンジが、奥まった葉の茂った谷あい存在する。この二つの集団がそれぞれの領域でそれぞれの本性に従うことで、宇宙の調和が保たれているのである。この調和の崩壊と再構築こそが、この物語のテーマである。⁽²⁾

次は、アーノルド・ケトルのマルクス主義的解釈。

キャサリンは、二人とも我がものにできると信じ込み、ヒースクリフを裏切り、エドガーと結婚するが、その後、ヒースクリフを否定したことによって、自分が死を選択したことに気づく。この場合の葛藤が、社会的葛藤であることは明白である。スラッシュクロス・グレンジは、ブルジョワの生活の美しく快適な側面を体現し、キャサリンを誘惑するのである。(中略) そこでヒースクリフは失踪し、キャサリンはスラッシュクロス・グレンジの奥様におさまることになる。

ヒースクリフが成長し金持ちになって帰って来ると、直ちに社会的葛藤が再び強調される。

(中略)

したがって、「嵐が丘」は、十九世紀資本主義社会における、個人的、精神的な抑圧、緊張、葛藤に対する想像芸術からの一表現なのであり、この小説には、観念論や虚偽の快楽など一切存在することはないし、さらに、作中人物の運命を支配している力が、人間自身の闘争と行動の及ばぬところに存在するなどということが、示されることもないのである。⁽³⁾

以上の引用は、「嵐が丘」解釈に見られる相反する二つの方向(形而上的と社会的、あるいは、超越的と内在的)を代表する論文の一部であるが、この両者は、内容で相対立していながら、その方法自体は、類似しているのである。まず第一に、両解釈ともこの作品の中心的構造として、一つの楕円の二つの中心として相対立する、嵐が丘とスラッシュクロス・グレンジ(以下、W. H., T. G. と略記)という空間的、地理的構造を選択しており、その結果、時間的推移、すなわちプロットは、二次的なものとして扱われている。また、空間的構造を選択した以上、両解釈における中心的キャラクターは、半ば必然的に、作品全体に渡り W. H. を代表し、T. G. に敵対し続けるヒースクリフが選択され、その結果、キャサリン・アンショウは軽視されることになる。ヒースクリフを中心的キャラクターとして選択するということは、同時に

キャサリン＝ヒースクリフ＝エドガーの関係についての解釈の選択を意味し、キャサリンの結婚は、単なる「裏切り」、「不貞節」、「誤り」と見なされ、逆にヒースクリフのキャサリンへの一途の愛は、彼の美德と考えられる。この場合、キャサリンは、最大に評価されても、ヒースクリフにとっての「魔性の女」、「つれなき美女」にとどまることになるのである。

「嵐が丘」の解釈の方法には、二つの選択枝が存在する。一つは、その中心的構造を空間的構造とするか時間的構造とするかであり、もう一つは、作品全体を支配し主題を明示する中心的キャラクターを、ヒースクリフとするかキャサリンとするかである。作品の悲劇性と全体性、その主題とヴィジョンを考える場合、第二の選択は決定的になるのである。

その本質を理解する上で、「嵐が丘」における空間性の問題はきわめて重要である。「嵐が丘」から我々が受ける印象に、確固たる全体性、統一感と、遠くかけ離れた存在感がある。こうした印象が、セシルの言う「小宇宙」の源としてあるのである。一般的に、小説が何であれ一つの法則によって、絶対的に支配される時、その小説空間は、我々の日常的現実の一片とは全く異なる自律的空間になる。現実社会に生活する人々は、多数の法則、あるいは大きな漠然とした一つの法則の下で、それぞれ一人一人が、各自の人間関係、生い立ち、関心、動機を持って生きている。これを暗示するキャラクターを創造し、その自由をある程度容認するプロットを設定することで、写実主義小説空間のリアリティとヴィリシミリチュードが確保されるのである。逆に、プロットが絶対的にキャラクターを拘束するようになると、それに伴い、キャラクターの自由は減少し、あるいは、キャラクターがプロットの要求する行動や関心に専念するようになると、それに伴い、作品中の原理や法則の数は減少し、やがて一つに収斂することになる。

「嵐が丘」はこの極端な例である。すべてのキャラクターは、一つの空間に閉じ込められ、何と三十年間に渡って、プロットに無関係な行動は一切行われないのである。この作品ではネリーによって語られないことは無に等しい。フランスの生い立ちも、ヒンドリーの大学教育も、重要なはずのヒースクリフの二年間の不在中の所業も、単に語られていないのではなく、存在しないのである。小説空間を創造する上で、ほかの十九世紀写実主義小説家ならば、積極的に活用したであろう素材を、エミリー・ブロンテは、意識的に切り捨てているのである。その結果、「嵐が丘」の独特な小説空間が成立する。絶対的なもの、超越的なものの存在が予感され、プロット

は必然性を得、時の流れは「運命」的性格を帯び、空間は、現実社会とは異なる法則によって支配される自律独立する小宇宙となるのである。

「嵐が丘」におけるプロットの重要性を論じたものに、エドウィン・ミューアの古典的小説論がある。ここでミューアは、「劇的小説」である「嵐が丘」の、プロット、時間、そして結末の重要性を説いている。

エミリー・ブロンテが過渡的な場面を描いている時でも、作中人物の全生涯、過去に起ったこと、そして未来に起ろうとしていることの全ては、無意識のうちにその場面に含まれてしまうのである。「嵐が丘」のプロットは、はじめから完成した絵のように、エミリーの頭に浮かんでいたはずであり、作中人物は、ある一日の不変の姿としてではなく、時とともに変るものとして、その全生涯に渡る推移上の姿として、エミリーの脳裏にあったにちがいないのである。(中略) 劇的小説の作中人物には、運命と見た場合の完結性と、発展と見た場合の前進性との緊張が存在する。劇的小説の作中人物という概念そのものに、すでに時間の問題が含まれているのである。(中略) そして、時間こそが、キャサリン・アンショウの本質を明らかにするのである。時間という要素において、キャサリンは自らを開示し、その運命は最終的に完成されるのである。したがって、劇的小説の結末は、きわめて重要なのである。⁽⁴⁾

たしかに、W. H. と T. G. とが、「嵐が丘」の小宇宙における二つの重要な原理であることに間違いない。しかし、「嵐が丘」の解釈における第一の選択枝のうち、この作品の悲劇性の本質を明らかにし得るのは、時間的構造、すなわちプロットである。これに、エミリー・ブロンテのヴィジョンの独自性が、密接に関連していることについては、後に示されることになる。

「嵐が丘」のプロットは、意外かもしれないが、実はきわめてコンヴェンショナルで、通俗的な要素から成り立っているのである。三角関係、失恋、かけ落ち、不倫の関係、復讐、媒略、二つの家の対立、立ち聞きとすれ違い等々、どれを取ってみても、その作品から受ける印象ほど独創的なものは存在しない。兄のブランウェルが居酒屋で「嵐が丘」の草稿を読み上げたという、「嵐が丘」ブランウェル作家説の中核をなす悪友どもの証言にしても、単にこの事実を確認しているにすぎない。「筋書き」だけを取ってみれば、「嵐が丘」は、ごくありふれた物語的出来事の集合体にすぎないからである。つまり、

エミリー・ブロンテは、この使い古された物語素材を用いて、自らの真に独創的なヴィジョンを表現したのである。ここに、「嵐が丘」の物語としてのポピュラリティと、「嵐が丘」解釈の第一の落とし穴の原因がある。読者は、あらかじめ持っている物語のコンヴェンションに従って、文字どおりに「嵐が丘」を読むために、混乱し、最悪の場合、きわめて通俗的な解釈を創り上げるといった誤ちを犯すことになる。「嵐が丘」に、外側から既成の文学的主題やキャラクターの原型を持ち込み、当てはめることで、その解釈を完成させるとというのが、最もよく用いられる方便である。しかし、「嵐が丘」は、自らのヴィジョンと主題を明確にするのに、既成のものを必要としないのである。是非とも強調しておかなければならないことは、「嵐が丘」は、情熱の赴くままに書き上げられた単純素朴な作品なのではなく、独自のヴィジョンを表現するために、真の天才に基づいて、綿密に計算され組み立てられた作品であるということである。

ヒースクリフの視点から「嵐が丘」を読む時、通俗的な解釈に陥りやすく、ヒースクリフを中心的キャラクターとして、解釈を進めて行くと、必然的にヒースクリフ共々、「全く情けない結末」に到達することになる。「嵐が丘」の悲劇的ヴィジョンを認識することができるのは、キャサリン・アンショウを通して読まれる場合だけである。キャサリンを軽視する解釈は、作品の主題と全体性についての洞察と、その明確な表現を欠くことになるのである。セシルの解釈が、所々に示唆に富む指摘があるにもかかわらず、断片的であるのも、ケトルの解釈が単純で力強いにもかかわらず、深みに欠けるのも、さらに、両者ともこの作品の本質のそれぞれ一方しか示すことができないのも、これが原因なのである。キャサリンを正しく理解できるか否かは、「嵐が丘」理解の試金石と言える。

したがってこの試論においては、作品分析のための中心的構造として、プロット構造、中心的キャラクターとしてはキャサリン・アンショウを選択することになる。その根拠および正当性は、その分析の過程と結果によって論証されることになるのは言うまでもない。

キャサリンを中心的キャラクターとし、プロットを分析する時、その転機となる第一の出来事は、「本当にひどい日曜」に始まるT.G.の「発見」である。T.G.滞在以降、キャサリンの世界は、W.H.だけの一元的世界から、W.H.とT.G.からなる二元的世界へ、無垢の子供時代から経験と分裂の大人時代へと、推移して行くことになる。このプロットの展開を、キャサリンの変化を

通して知ることになる。

キャサリンは、五週間の滞在以来、リントン家の人達との交際を続けていました。リントン家の人達と一緒にいる時は、自分の粗雑な面を見られたくありませんでしたし、いつも変らぬ礼儀作法を目のあたりにして、不作法を恥じる分別も生れ、キャサリンは持ちまえの人なつこさを發揮して、心ならずも老夫婦に巧妙に取り込み、イザベラの憧れの的となり、その兄の魂までも捕えてしまいました。こうした成果に、キャサリンは、始めからすっかりいい気持ちになっておりました。野心家だったのです。そして、誰も騙すつもりなど全くなかったのですが、ダブル・キャラクターを身につけることになったのです。(八章 付点引用者)

作品世界の二元性は、キャサリンの「ダブル・キャラクター」となって現われる。W.H.とT.G.という二つの原理が、キャサリンにとって、それぞれヒースクリフ、エドガーによって具現化されることは言うまでもない。このダブル・キャラクターの曖昧な三年間の後に、第九章の有名なキャサリンの告白が来るのである。このように時間の流れの中であって変化を余儀なくされ、意に反して、あるいは知らず知らずのうちに、ダブル・キャラクターを演じている限り、キャサリンはプロットに対し受動的であると言わざるを得ない。しかし、やがてその変化を内面化し、それを認識し、自らのヴィジョンを持つ時、キャサリンは、プロットを体現し、それを押し進めるキャラクターとなるのである。そのための契機の一つが、第九章の告白である。

この名高い告白において、ヒースクリフとの同一性についてのキャサリンの宣言が、あまりに強烈で、印象深いために、ややもすると、二人の熱情的な関係のみが注目されがちであるが、作品同様、この告白の場面も、その全体を詳細に読まれなくてはならない。まず第一に留意されなくてはならないのは、キャサリンの宣言が、精神的混乱の状態でなされているということである。

キャサリンの表情は、困惑し、何かを恐れているみたいでした。唇は半は開かれ、まるで今にも何かを言い出しそうな様子でした。キャサリンは息を吹い込みましたが、言葉にはならず、ため息となって現れただけでした。(中略)「ああ、ネリー。」とうとうそう言い出しました。「私はとっても不幸だね。(中略)私は自分の秘密のために、とっても悩んでいるの。どうして

もそれを打ち明けなくちゃならない。どうすればいいの
か、知りたいのよ。」(九章)

このことを正しく認識するならば、「キャサリンの言葉
はきわめて明解で論理的であるけれども、同時に矛盾に
満ちているのである」⁽⁵⁾という J. H. ミラーの言葉の
理解も、容易になるだろう。キャサリンの精神的混乱は、
外面的に描かれていた「ダブル・キャラクター」という
自己同一性の混乱が、内面において葛藤となって現われ
た結果である。キャサリンの告白全体は、大きな時の流
れに位置づけられ、プロット上の一つの出来事として読
まれなければ、真の理解は不可能である。

まず初めにキャサリンが宣言するのは、エドガーへの
愛である。これもほかの告白同様に、真剣に語られてい
る。キャサリンのエドガーへの愛を軽視するのは誤りで
ある。キャサリンは、ヒースクリフ同様にエドガーも愛
したのであり、二人に対する愛の違いは、質の差であっ
ても、程度の差ではない。キャサリンのダブル・キャラ
クターの一方の要素がエドガーへの愛であり、時の流
れがその方に向っていることを、思い起すべきであろう。
次に、ヒースクリフとの同一性の宣言がなされる。

「すべてのものが滅び去ったとしても、ヒースクリ
フが残っていれば、私も存在し続けることができるわ。
でも、ほかのすべてが残ったにしても、ヒースクリフ
がいなくなってしまうたら、宇宙全体が全くの他人に
なってしまうわ。私がその一部だなんて、考えられな
いと思うの。(中略) ネリー、私はヒースクリフなの
よ。ヒースクリフはいつだって、いつだって私の心の中
にいるの。たしかに喜びではないわ。それは、私が
自分のことを、喜びと思わないのと同じことでしょう。
そうじゃなくて、私自身の存在として、私の心の中に
いるのよ。」(九章)

この宣言を前にして、我々は、その詩的表現の強烈さに
心を奪われることなく、キャサリンのダブル・キャラク
ターを念頭に置いて、ミラーの言葉に耳を傾けることに
しよう。

恋人達の深遠な霊的交渉は、自分達が別々の人間で
あると彼らが意識する以前にのみ存在することが可能
であるように、本来語られるものではなく、ただ生き
ることができるだけのものなのである。(中略)「私は
ヒースクリフなのよ。」と言うことができるという
ことは、暗黙のうちに、その言葉が表現している二人

の同一性が、実はすでに失われていることを認めること
になるのである。キャッシーのこの言葉は、「AはB
である」という命題がすべてそうであるように、矛盾
と否定を含んでいるのである。キャッシーは、自分が
ヒースクリフとの同一性を持つことを主張するために、
二人の分裂を告白しなければならなかったのである。⁽⁶⁾

すなわちキャサリンは、ヒースクリフとの認識論的同一
性を主張することにより、その存在論的同一性を否定し
ていることになる。存在論的同一性とは、未分裂な世界
や無垢の状態といった、エデン的理想状態でのみ可能で
あり、キャサリンはすでに、自意識と経験の世界、分裂
の現実へと踏み込んでいるからである。したがって、キ
ャサリンがT. G. の滞在からW. H. へ戻り、ヒースクリ
フと再会する時、キャサリンは、初めて「自己」を客観
視したことになるのである。

キャサリンは、ヒースクリフが隠れているのを見つ
けると、とんで行って首に抱き付き、またたく間に、
ヒースクリフの頬に七つか八つ、キスを与えました。
そして抱きついた手をほどくと、ふと後ろに下り、ぶ
っと吹き出してしまいました。「まあ、まあ、おまえ
は何て黒くて不機嫌そうな顔をしているんでしょう！
それに何てこっけいな、そんなにむっつりして！
でもこれはきっと、私がエドガーやイザベラに慣れてし
まったからなのね。ほら、ヒースクリフ、おまえは私
を忘れてしまったの。」(七章)

キャサリンは、ヒースクリフとエドガーの両方を愛し
ている。だから、エドガーの求婚を受け入れようとする
のである。「どうやってヒースクリフと別れることを耐
えるのか、考えましたか。それに、ヒースクリフがこの
世界に一人見捨てられて、どうやって耐えて行けばいい
のかってこともね。」というのが、大人のネリーの意見
である。しかしキャサリンはそう考えない。「そんな代
償を払う気ならば、私はリントン夫人になんかならな
いわ。」キャサリンは、自分の二つの愛が同時に成り立ち
得る、成り立たなければならないと信じている、あるいは
信じようとしているのである。もちろん、ネリーの常識
がこれを認めることはない。「あなたの話から分ること
は、あなたが結婚に伴う義務を全く御存知なのか、ど
うでなければ、よほど性悪な、無節操な娘なのか、ど
っちかっていうことですよ。」これが、キャサリンのヒ
ースクリフとエドガーに対する態度への一般的な意見で
あり、キャサリンの次の言葉は、ひどく子供っぽく聞こ

えざる得ないのである。「ネリー、分ったわ、おまえは私をわがままな娘だと思っているんでしょう。でも私とヒースクリフが結婚したら、私達は乞食になっちゃうのよ。それに比べて、リントンと結婚すれば、私はヒースクリフを兄さんの手から助け出して、出世させる手助けができるのよ。まったく、おまえにはそれが分らないの。」

二つの相反する愛、無垢の状態でのみ成就する愛と現実社会で成り立つ愛、この両方を同時に手にすることができる、というのが、キャサリンのイリュージョンである。具体的には、二つの誤りとなって現れる。一つはエドガーについて。キャサリンは、エドガーが「自分のヒースクリフに対する感情」、つまり、ヒースクリフとのイノセントな同一性を理解できると考える。もう一つはヒースクリフについて。キャサリンは、「私は、ヒースクリフがこうしたことは何にも分っちゃいないと思いたい。知らないわよね。ヒースクリフは、恋をするなんてこと、知らないわよね」と言いながら、同時に、「私がエドガーと結婚するのは、エドガーと私自身に対する私の感情を、すっぱりと包み込んでしまう人のためなのよ」と言う。「私の感情」とは、もちろん「恋をすること」であり、キャサリンは、以前同様に完全な同一性が成り立っている時のままでありながら、同時に、エドガーを愛する現在の自分とも同一性を持ち得るという虚構のヒースクリフを創り上げているのである。「ヒースクリフが、自分のエドガーに対する感情を理解できる」というのが、キャサリンの第二の誤りである。何故ならば、エドガーもヒースクリフも、ネリー同様に、キャサリンのイリュージョンを理解することができないからである。

キャサリンは、自らのイリュージョンを、ダブル・キャラクターを巧みに演じることで、三年間保持することができた。しかし、時の流れは着実に進み続け、ダブル・キャラクターに対し、決着を要求している。それ故、キャサリンの「不愉快な良心」が、彼女を「不幸」にするのである。キャサリンの宣言が、断固たるものである反面、終止おどおどしたものであるのも、このせいである。

「ネリー、私はヒースクリフなのよ。ヒースクリフは、いつだって、いつだって私の心の中にいるの。」

(中略) 私自身の存在として、私の心の中にいるのよ——だから、もう二度と、私達が離れ離れになるなんてこと、言わないでね——そんなこと、有り得ないんだから、ねえ——」そこで言葉を切りますと、キャサリンは、私の服のひだに顔を埋めました。(九章)

キャサリンがエドガーの求婚を受け入れることを決めると、プロットを画す出来事が起る。ヒースクリフの失踪である。その晩、嵐が吹き荒れ、雷鳴が轟く。

てっきり、雷が私どものただ中へ落ちたのだと思いました。(中略) 私も、これは私達に対する神の裁きだ、という気がしました。私の考えでは、ヨナはアンショウさんでした。(中略) しかし二十分もたつと、嵐はすっかり去ってしまい、私達は会員無事でした。ただ一人、キャッシーは別でした。強情をはって、家の中へ入ろうとせず、ボネットもショウルも着けずに外に立っておりましてので、すっかりずぶ濡れになって、髪も衣服も、これ以上濡れようもないほどのあり様でした。キャサリンは、入って来ると、ずぶ濡れだったのですが、そのまま長椅子に横になり、長椅子の背の方を向いて、顔を両手でおおっておりました。(九章)

神の裁きは下ったのであり、ヨナはキャサリンである。何故なら、キャサリンは、神の摂理に反抗しているからである。ヒースクリフはいなくなってしまった。客観的には、キャサリンの子供時代は、完全に終わったのである。キャサリンのかかる熱病が、それを暗示している。

キャサリンの行動が、神の摂理に対する反抗であるのは、そのイリュージョンが、同時に野心であり、ヴィジョンであるからである。キャサリンは自らのヴィジョン——二つの愛は同時に成り立ち得る——こそが、摂理であると信じている。だから、ヒースクリフの帰還によって、キャサリンは、自分の神と人類からの孤立が終ったと考えるのである。「今夜の出来事(ヒースクリフの帰還)のおかげで、私は神と人類と仲直りができたのよ。私は今まで、神の摂理に対して、腹を立てて反抗して来たのよ。ああ、とてもとても辛く苦しかったのよ、ネリーノ(中略)でも、それも終ったのよ。(中略) おやすみなさい——私は天使よノ」(十章) ヒースクリフの帰還以降、キャサリンの全努力は、自らのヴィジョンの成就に向けられることになる。しかし第九章以後、プロットはキャサリンのヴィジョンの破滅へと動き出すのである。

第十一章の台所での衝突が、キャサリンのヴィジョンの破滅を決定的にするプロット上の出来事となる。この衝突は、ヒースクリフとエドガーとの共通の関心事である、イザベラの「ヒースクリフに対する突然の恋心」

をきっかけとしているが、この時のキャサリンの感情が、イザベラに対する嫉妬心ではないことは、もはや言うまでもないだろう。キャサリンの感情は、そんなに余裕のあるものではないのだ。同様に、ヒースクリフとエドガーの根本的な関心も、キャサリンが二人に強い関係性に対する不満にあるのも明らかであろう。ヒースクリフもエドガーも、三人の現状の關係に、決して満足していない。エドガーらは自らの既成の關係を守ることを望み、ヒースクリフは失なわれたキャサリンとの同一性を取り戻すことを願っている。キャサリン一人だけが、この偽りの平和の間、「天使」だったのである。キャサリンのヴィジョンは、虚構の状況でなければ成り立たないのである。ヒースクリフとエドガーは、たがいに理解し、好きにならなくてはならない。しかしヒースクリフはエドガーを憎んでいる。そしてエドガーは、「キャサリンを、あんなくだらん男と一刻たりとも話をさせておくわけにはいかん。これ以上、甘やかすわけにはいかない」と言って立ち上るのである。キャサリンは、自らの誤りに直面することになる。まずヒースクリフが、自分の考えを主張する。

「それにあんたのことだ、キャサリン。事のついでだから、一言言わせてもらおうか。あんたに手ひどい目に会わされたってことを、この俺はちゃんと知っているってことを、あんたに気づいてもらいたいさー全く地獄の苦しみだったぜ／　おい、聞いているのかい。もしこの俺が何も知らないと思って、いい気になっているんだとしたら、あんたはとんだ馬鹿者だ。二言、三言のおいしい言葉で、この俺をまるめ込めるなどと考えているんだとしたら、間抜けもいいところだ。この俺が、復讐もせずに泣き寝入りしちゃうなん思っているんだとしたら、そんなことは断じてないってことを、はっきり思い知らせてやるよ、いずれ近いうちにな。とりあえずは、イザベラの秘密をわざわざお教えいただいたことに礼を言うぜ。せいぜい利用させていただくことにするよ。あんたは邪魔しないで見てくれればいいのさ。」

「おまえの性格に、こんな一面があるなんて知らなかったわ。」リントン夫人はびっくりして叫びました。「私がおまえを手ひどい目に会わせたですって——それでおまえが復讐するんですって／　一体どうやって復讐しようっていうのよ、この恩知らず。一体私が、こういう風におまえに地獄の苦しみを味あわせたっていうの。」(十一章)

ヒースクリフが、「狂暴で冷酷で狼のような男」であることを知っているキャサリンにとって、ヒースクリフの性格の驚くべき一面とは何だったのだろうか。明らかに、ヒースクリフは、「キャサリンの感情をすっぱり包み込む人物」ではなかったのである。キャサリンとヒースクリフでは、現状の認識の仕方が、全く違っている。キャサリンの基本的願望は、三人の現在の關係を維持することであり、最も恐れることは、「私達みんなが、ばらばらになって、いつ会えるか分らなくなる」(十一章)ことである。キャサリンは懸命にヒースクリフを宥めるが、そこへエドガーが入って来て、ヒースクリフに対し、屋敷の立ち入りを禁ずる旨を言い渡す。これに対しキャサリンは、「まあまあ、私が二人にしてあげた親切が、何ともうれしい報いを受けたものね。一方は弱虫で、一方は悪党。その二人を今までずっと甘やかして来てあげたって言うのに、まあありがたいことに、そのお返しに、恩知らずの見本を二つ頂けたってわけね。馬鹿馬鹿しくて、気が変になるわ／」(十一章)と反論する。しばしば指摘されるキャサリンのエゴティズムは、自らのイリュージョンに対する、彼女のイノセントな信念に根ざしているのである。キャサリンはネリーに、「今度のことで、私は全く悪くないってことは、おまえだって知ってるわよね」とさえるのである。しかしエドガーの、「君は今後、ヒースクリフを捨てるか、さもなければ、この僕をあきらめるかだ。君が、僕とあの男と、同時に仲良くするのは不可能なんだ。さあ、どちらを選ぶのか、是非ともはっきりさせてもらいたい。」(十一章)という決定的な宣告が、キャサリンを狂乱の状態へと追い込むことになる。

「おまえのヴィジョンは不可能なのだ」とこの世の無慈悲な法則が言っている。キャサリンはこの時、ヒースクリフとエドガー、子供時代と大人時代、小宇宙の二つの原理であるW.HとT.Gから孤立してしまう。すでに後戻りは出来ない以上、「神の摂理に対する反抗」の結果である孤立は、キャサリンを「第三の世界」、すなわち「死」へと導くことになる。

第十二章の狂乱の場で、キャサリンは運命を認識する。まず初めに、キャサリンは自らの真実の姿を知る。

「夜だってことも、ちゃんと分っているわ。それに、テーブルの上にロウソクが二本あって、それで黒い戸棚が黒玉みたいに、キラキラ光っていることもね。」

「黒い戸棚ですって。どこにあるんですか。寝ばけているんですよ／」

「壁のところよ、いつもどおりじゃないの。でも変

だわ——だって中に顔が見えるんですもの。」

「この部屋には、戸棚なんてございません。前からずっとありませんよ。」

「ねえ、おまえには、あの顔が見えないの。」真剣に鏡をのぞき込みながら、キャサリンは言いました。

(中略) 私は立ち上って、鏡をショウルでかくしました。

「まだあの陰にいるわ！」すっかりおびえておりました。「ああ、動いたわ。一体誰なの。おまえが行った後で、出て来たらどうしよう。ああネリー、この部屋は幽霊が出るのよ。一人でいるのはこわいわ。」

「誰もいやしませんよ。あれはあなた御自身ですよ、リントンの奥様。さっきまで御存知だったくせに。」

「私自身ですって」キャサリンは苦しうに言いました。「ああ時計が十二時を打っているわ！ それじゃ、本当なのね。私、こわいわ！」

(中略)

「まあ、まあ、一体どうしたっていうんですか。全く臆病者になってしまっただけ。目をさまして下さいな！ これは鏡ですよ、いいですか、鏡なんです、リントンの奥様。そして中に見えているのは、あなた御自身の顔なんです。ほらね、あなたの側に、私が映っているでしょう。」

気を動転させ、ガタガタ震えながら、キャサリンは、私にしがみついております。が、恐怖は次第に、その表情から消えて行きました。(十二章)

現実を映し出す鏡が、キャサリンをイリュージョンの世界から現実へと引き戻す。ネリーの「それはあなた御自身ですよ、リントンの奥様」という平凡な言葉が、劇的効果を帯びて来る。自らの虚構の姿を失って初めて、キャサリンは自分のイノセンスの状態が失われたことを、認めることになるのである。

「ネリー、私が考えたことをおまえに話すわね。何度も何度もくり返して考えて、しまいは気が変になったんじゃないかと思ったほどなの。(中略) 私は、自分が嵐が丘の榎のはめ板のベッドにいるんだと思った。私の心は、たった今日目ざめたばかりの何か大きな悲しみで疼いているんだけど、それが何なのか思い出せなかった。一体何なのかしら、といろいろ思い巡らしてみたわ。本当に奇妙なんだけど、この十二年間の私の人生が、全く空白になってしまっただけで、その間に何が起こったのか、何一つとして思い出せなかった。私は子供だった。父さんのお葬式が済んだばかり。私の悲し

みは、ヒンドリーの命令で私がヒースクリフと引き離された時から、始まったの。初めて一人で寝かされて、一晩中泣き明かした揚句、重苦しいまどろみから目を覚まして、私ははめ板を開けようとして、手を伸した。そうしたら、手があのテーブルにぶつかったの！ 絨毯をなでていたら、記憶がさっと蘇って、底知れぬ絶望の思いが襲って来て、それまでの悲しさなんて吹き飛んでしまったわ。どうしてあんなに激しく惨めな気持ちになったのか、分らないわ——きっと一時的な錯乱でしょうね。だって、はっきりした理由なんてないんですもの。でも、十二の時に、嵐が丘から、子供の時になじんでいたものから、そしてその時私の全てだったヒースクリフから引き離されて、あっという間にリントン夫人、スラッシュクロス・グレンジの若奥様、見も知らぬ人の奥さんに変えられてしまった。その時から、私は、子供の時の世界からの追放の身、流浪者だったのよ。」(十二章)

「十二才」とは、ヒースクリフ失踪の年でもエドガーとの結婚の年でもなく、初めてT.G.を知った年である。キャサリンは、「失われた」子供時代を求めて窓を開ける。それは同時に「生きる機会」(十二章)を求めることでもある。

「もう一度、少女になれたらいいのになあ。野性のままで、元気一杯の、自由な少女になれたらなあ。ひどい仕打ちも笑い飛ばして、決って苦しんだりしないのよ！ どうして私は、こんなに変ってしまったのかしら。ちょっと何かを言われると、どうしてこんなに血が乱れてしまうのかしら。あの丘のヒースの中へ行けば、きっとまた、昔のままの自分になれるはずだわ。もう一度窓を開けてちょうだい。開けたままにしておいて！ 早く、何をぐずぐずしているの。」(十二章)

しかし、現実のW.H.が窓から見えないうちに、再び「少女」に戻ることは不可能であるから、キャサリンは必然的に「死」に直面せざる得なくなる。W.H.はギマトン墓地のむこうに存在するのである。次の引用は、同時に死後の予言となっている。

「嵐が丘へはきびしい道のりだわ。行こうとする気持ちはくじかれてしまう。それに、あそこへ行くには、ギマトン墓地を通して行かなければならないわね。よく幽霊なんか怖くないって言っては、墓地のまん中へ立って、幽霊出て来い、なんて言ったわね。でもヒー

クリフ、私が今、おまえにやってごらんと言ったら、おまえにその勇気があって。もしおまえにその気があるのなら、私はおまえを離しはしないわ。私はあそこに、一人きりで寝たくないの。私は十二フィートの深さに埋められて、上から教会を載せられたって、おまえが私のところへ来るまでは、安らかに眠ったりしないわよ。決断してするものですか!」(十二章)

キャサリンの認識はこの時点で完成する。すでにキャサリンは、第二の世界に属していない。何故なら、イリュージョン無しに、現実世界で自らの存在を維持することが、キャサリンにはできないからである。現実世界、一般的な人間の代表者であるエドガーに、キャサリンを引き止めることはできない。キャサリンはエドガーに言う。「あなたの御本のところへお帰りなさい。あなたに慰めるものがあってよかったわ。あなたが私の内に持っていたものは、全て無くなってしまったのですから。」(十二章) エドガーのみならず、ヒースクリフもまたキャサリンを救うことはできない。ヒースクリフはキャサリンを理解することができないからであり、認識においては、彼はエドガーやネリーと同じ俗界に留まるからである。第一世界へ戻れぬ以上、ヒースクリフもまたギマトン墓地を越えなくてはならない。最後の会見において、キャサリンは現実のヒースクリフに、イノセントな同一性を取り戻すことを断念せざるを得ないのである。

「ああ、分った、ネリー。この人は、私がお墓に入るのを引き止めるために、ほんのちょっと、優しさを見せるのも嫌がっているのよ。私を愛しているっていても、この程度だったのよ! いいわ、かまわないわ。これは私のヒースクリフじゃないんだから。私は私のヒースクリフを愛し続けて、一緒に連れて行くわ——私のヒースクリフは、私の心の中にいるのよ。」(十五章)

しかし、エミリー・ブロンテにとって、死は単なる否定ではない。キャサリンは死について、自らのヴィジョンを語る。

「結局、一番うんざりさせられるのは、この虐いたげられた肉体という牢獄だわ。もうここに閉じ込められているのはうんざり、うんざりだわ。私は、あの輝かしき世界に入り込んで、ずっとそこにいたくて仕方がないわ。涙ににじんで、虚ろに見つめたり、痛む心の壁越しに憧れたりするんじゃないくて、それと一体となり、その中に入り込むのよ。」(十五章)

ここで言う、「あの輝かしき世界」とは一体何か、いかなるものであろうか。これは明らかに、キリスト教の天国とは違う。何故なら、ネリーがこう付け加えているからだ。「キャサリンが、人間の肉体とともに、人間の本性をも捨てなければ、たしかに天国は彼女にとって、追放の地であるのもっともだと思いました。キャサリンの今の表情は、青白い頬にも、血の気の失せた唇にも、ギラギラと輝く目にも、激しい執念にも似た感情が、燃え上ってありました。」(十五章)それが何かを知るためには、我我はこの作品の後半を読み進めなければならないのである。

ヒースクリフではなく、キャサリンに従って読み進んで行くと、プロットはその悲劇性を明らかにする。これは、キャサリンとヒースクリフとの悲劇的主人公としての、質の違いによるものである。キャサリンは、プロットの進展を自らの変化とし、その反抗と死によって、その悲劇性を明らかにすることができるのに対し、ヒースクリフは、こうした内的変化とそれに伴う運命の認識^{トラジック・ヒーロー}を、決定的に欠いている。悲劇的主人公としてのヒースクリフの第一の特徴は、主人公が持つ他の作中人物に優る認識能力を、欠く点にあるのである。

「これでやっと分ったぞ。あんたがどれほど残酷だったか——残酷で不実な女だったかってことがな。どうして、この俺を軽蔑したんだ。どうして、自分自身の心を裏切ったんだ、キャッシー。俺は慰めの言葉なんか言わないぞ。あんたは当然の報いを受けたんだ。あんたは自分で自分を殺したんだぞ。そうさ、俺にキスするがいい。泣き叫ぶがいい、俺からキスと涙をしぼり取るがいい。いくらしぼり取ったところで、あんたを傷つけ、呪うだけだからな。あんたはこの俺を愛していたんだ——一体どんな権利があって、この俺を捨てたんだ。一体どんな権利だ、さあ答えてくれ。リントンの馬鹿に、つまらぬ浮気心を起したからなのか。いかなる惨めさも、墮落も、死も、神や悪魔が押しつけるいかなるものであろうとも、俺達を引き裂けやしなかったんだ。あんただ、あんたが自分の意志で、そうしたんだ。俺があんたの心を破ったんじゃない——あんたが自分でそうしたんだ——自分の心を破って、そのことでこの俺の心を破ったんだ。」(十五章)

これは、アーノルド・ケトルが言うような「倫理的情熱」⁽⁷⁾などでは決してなく、ヒースクリフの悲劇的主人公としての限界を示すものである。意識の程度から言え

ば、ヒースクリフはネリーやエドガーを決って上回ることはない。ヒースクリフは、自分の貧しさと醜さ故にキャサリンに「振られた」と考えており、帰還後も、キャサリンの自分に対する気持ちから分らずに、キャサリンの顔を窺う。ヒースクリフが、キャサリンが自分を愛していると確信するのは、最後の抱擁によってであり、その結果が前の長広舌である。したがって、キャサリンの悲劇をヒースクリフの視点から読めば、単なる感傷的恋愛物語になってしまい、キャサリンの誤りは、富と社会的地位と外観の美貌に目が眩んだこととなり、キャサリン自身は、二人の男を弄ぶ小悪魔的女性あたりに落ち着くことになってしまうのである。

悲劇的主人公としてのヒースクリフの第二の特徴は、その受動性である。キャサリンが言うように、ヒースクリフはいつも彼女の後をついて来るのであり、彼の存在と行動とは、常にキャサリンとの関係によって決定されるのである。こうした欠点にもかかわらず、ヒースクリフが悲劇的主人公たり得るのは、彼がキャサリンと同じ同一性の感覚を持ち、⁽⁸⁾ その喪失を苦しみ、それが何たるかを認識することはないものの、その失われた同一性を取り戻そうとして、超人的な奮闘を行うからである。すなわち、ヒースクリフの人並みはずれた妄執と苦闘こそが、彼をして悲劇的主人公たらしめるのである。キャサリンが「意識」の悲劇的主人公であるのに対し、ヒースクリフは「行動」の悲劇的主人公である。キャサリンがこの作品の主題を明らかにするのにに対し、ヒースクリフはそれを実現するのである。道徳的認識能力を含む一切の認識能力から自由であることが、小説の主人公としてのヒースクリフの特異性であり、彼が小説の粋をほみ出す一因となっている。

通常の恋愛悲劇は、現実社会における種々の原因（社会的、政治的、歴史的、倫理的、宗教的、個人的等）による、恋人達の結合の困難さ、不可能さを通して形成される。しかし、キャサリンとヒースクリフの「恋愛」悲劇は、かつては確かに実現していたはずの理想的結合、理想の世界、理想の存在が、個人の成長に伴って（則ち、時の経過に伴って）、失なわれることによって生じる。このため、この悲劇はエデンの喪失を象徴し、キャサリンがヒースクリフを「自分を超越する自分の存在」と呼ぶ時、キャサリンの悲劇は、人間存在の本質に関わる普遍性を得ることになるのである。人間は真の存在を喪失し、孤立し苦しまねばならないというのが、キャサリンの悲劇的認識である。キャサリンのプロットは、こうした現実認識の劇化にほかならない。そしてこれは、エミリー・ブロンテの悲観的現実観でもある。ヴァージ

ニア・ウルフが言うように、たしかにエミリーは、「大いなる混沌に引き裂かれた世界を見つめていた」⁽⁹⁾ のである。

もしヒースクリフが、埋葬直後のキャサリンの墓の前で死んだのならば、あるいは、ヒンドリーを蹴倒してキャサリンの部屋に入り込み、翌朝、ネリーが発見したように、イザベラによって死んでいるのを発見されたならば（すなわち、この小説の後半が書かれなかったならば）、「嵐が丘」は純然たる悲劇で終わったであろう。しかし、エミリーは、ただ単に「大いなる混沌に引き裂かれた世界を見つめていた」だけではない。ウルフは続けて言う。「そしてエミリーは、自らのうちに、小説内においてその世界を結び合せる力を感じていたのだ。この大いなる野望は、小説の至るところで感じられる。登場人物達の口を通して何かを言おうとする、半ば挫けかけてはいるが、たしかに確信に満ちた努力が小説の至るところで感じられる。（中略）『我ら人類は……』とか、『汝、永遠の力は……』とか。しかし、その言葉は途中で終わっているのである。」⁽¹⁰⁾ ある意味で、ウルフは正しい。何故なら、そもそもエミリーの「大いなる野望」は、キャサリンが自分の秘密を明確に言うことができないように、登場人物の口を通して表現することができないものだからである。したがって、「大いなる混沌に引き裂かれた世界」を結び合せる「大いなる野望」を実現するプロットを構築する場合、いかなる社会的背景も持たないヒースクリフが、理想的で好都合なキャラクターになるのである。彼は、神の摂理について何の観念も持たず、社会的、宗教的倫理感に拘束されることもなく、ただ単に自らの天国を求めて、何も考えずに奮闘することができるからである。またヒースクリフのこうした意識の欠除こそが、そのアモラリティの源となっているのである。

エミリーの「大いなる野望」は、キャラクターよりも大きな媒体によって表現されていると、私は考える。

II

「嵐が丘」の結末をいかに読むかは、解釈上の難問となっており、我々が作品全体と解釈しようとする時、ミューアが言うように、「きわめて重要」で、避けて通れぬ問題である。

ミリアム・アロットは、その論文「ヒースクリフの拒絶？」⁽¹¹⁾ において、この作品の前半と後半の違いに着目し、結末の二元的構造の解明を試みている。アロットによれば、この違いは、エミリーの「まさに個人的な問題」、すなわち「エミリーの心と頭の相対立する葛藤」が、

その原因となる。前半のキャサリンとヒースクリフの世界はエミリーの「感情」を表し、それがあまりにも強烈であるため、我々に「バイロンのマンフレッドやカイン」という「不吉な連想」を呼び起してしまう。そのため、前半を書き終えた時、エミリーは、自らの「より穏やかな要素」の要請を聞くことになる。「その答はやっかいである。この作品の後半は、代るべき精神的な寄り拠を検証し、別の問題を提起している。すなわち、嵐の価値観が危険であり望ましくないものであるなら、嵐の代りとして受け入れなければならない風の本質とは、一体いかなるものか、という問題である。」⁽²⁾(付点引用者)そこでエミリーは、頭の判定を書いたのである。アロットによれば、「その分だけ、エミリー・ブロンテの小説は、道徳的判定を下していることになる」⁽²⁾のである。しかし、エミリーの感情は、第二十九章で、ヒースクリフがネリーに対し、キャサリンの棺を開けたことを打ち明けたところで復活する。そのため、結末は明らかにヘアトンの勝利で終わっているものの、エミリーの心と頭の葛藤は未解決のままなのである。

しかし、その結論にもかかわらず、アロットは二つの価値観を、たがいに独立しいずれか一方を選択しなければならぬものと考えているため、その論調は、結末においてヘアトンの勝利を主張する批評家のものと、事実上変らないのである。私は、アロットの論証および結論がすぐれたものであるとは決して思わないが、その作品構成の分析自体は、一考の価値があると思う。さらに重要なことは、セシルがW.HとT.G.との対立に当てはめた「嵐」と「風」を、アロットが作品の前半と後半との対立にも、適用していることである。

アロットは、前後半の違いを「自然のイメージ」を対照することで明らかにしたが、ここではそれをプロットの分析を通して行うことにする。プロットに着目すれば、アロットの「心と頭の葛藤」の代りに、ある種のダブル・プロットが手に入ることになる。

第十八章から、ネリーは第二キャサリンについての新しい物語を、語り始める。この物語は、キャサリンがベニストン・クラッグズへ行く途中でヘアトンに会うことに始まり、二人の結婚が約束されることに終る。キャサリンとヘアトンの「正当な」結婚をゴールとして、プロットを考えると、第二プロットが明らかになるのである。

第二プロットも、第一プロット同様、一元的世界から始まる。

十三の年になるまで、キャサリン嬢さんは、一人で

お屋敷の猿園を出ることはありませんでした。旦那様に連れられて一マイルほど外へ出たこともありましたが、それもごく稀なことでしたし、旦那様は、自分以外の人に預けるようなことは、決してなさいませんでした。ギアトンも、キャサリンの耳には、全く現実味の無いもので、自分の屋敷を除けば、出入りをする建物と言えば、教会ぐらいのものでした。嵐が丘もヒースクリフさんも、キャサリンにとっては、存在しなかったのです。キャサリンは完全に世間から切り離されて、それで完全に満足しているようでした。(十八章)

この点で、第二キャサリンは、第一キャサリンと同じ状況にあることになる。しかし、この後二人のキャサリンは、全く対照的な軌跡を迎えることになる。第一キャサリンは、大人の世界に入り地上の幸福を失う。これに対して第二キャサリンは、自足的な子供時代を脱け出ることによって、地上の幸福を手に入れることになる。まさに第二プロットは、子供時代を脱け出したいという、キャサリンの欲求に従って展開されるのである。この欲求は、ベニストン・クラッグズに対する憧れとして、象徴される。それ故、キャサリンが、ベニストン・クラッグズへ行く途中で、リントン・ヒースクリフよりも早くヘアトンに会うという事実が、重要なのである。初対面の時、この二人の間には、恋の障害は何ら見い出せない。障害が現れるのは、キャサリンがネリーに連れられて帰ろうとする時である。

「ねえ、私の馬を連れて来てよ」と、キャサリンは、自分のいとも知らずに、お屋敷の馬丁の一人に言うように、ヘアトンに言いつけました。「おまえも一緒に来るのよ。私は、お化けの猿師が沼から這い上って来るのが見たいし、それからおまえが言うヨーシエー(妖精)の話も、もっと聞きたいから——ねえ早くしてよ。どうしたっていうの。馬を連れて来なさいって、私は言っているのよ。」(十八章)

第一の障害は、キャサリンの偏狭さである。これが階級意識などではなく、単に子供っぽい世間知らず、未熟さであるということは、次のキャサリンの言葉からも分る。「でもエレン。どうしてこの人は、私にこんな口のきき方をするのかしら。私の言うとおりにしなくちゃいけないじゃなくて。意地悪、おまえが私に言ったことを、みんなパパに言いつけてやるから——見てらっしゃい！」(十八章)⁽³⁾ キャサリンの無知は、甘やかされた子供のそれであり、その偏狭さは彼女が閉じ込められているT.G.のそ

れであり、ともにエドガーの父親としての溺愛が、その源となっている。したがって、エドガーこそが第一の障害であると言うべきかもしれない。何故なら、キャサリンを子供時代にとどめようとするのはエドガーであり、キャサリンは、「私は、パパ以外の人は誰も決して愛したりしないわ」と言うからである。

第二の障害は、リントン・ヒースクリフである。キャサリンとリントンのロマンスは、キャサリンとヘアトンの正当な組み合わせを遅らせ、一時はこちらの方が正当であるかのような印象さえ与えるが、ヒースクリフの「強欲で冷酷な計画」が表面化するに従って、その欺瞞性が明らかになって行く。このリントンとのロマンスもまた、キャサリンの未熟さの表れである。

この偽りの恋愛が、そのクライマックスへ近づいて行くと、最大の障害である「色黒き悪党」が姿を現わす。このクライマックスは、エドガーの死によって完成され、ヒースクリフの勝利となり、キャサリンは、ハッピー・エンディングが予想困難な悲劇的状況に陥ることになる。これが小説冒頭、ロックウッド滞在中の状況であり、続いて語られるネリーの第一キャサリンとヒースクリフの物語の雰囲気と、合致するのである。

ロックウッド再訪時のネリーの最後の語りにおいて、プロット上に初めてハッピー・エンディングへの動きが現れる。二つの障害は、すでに二つの死によって取り除かれ、また内的障害であるキャサリンの未熟さも、彼女の成長によって（則ち、時の経過によって）、除去されている。この意味で、第二プロットは、十九世紀写実主義小説の多くがそうであるように、教養小説の要素を含んでいることになる。「成長」の持つ意味が、第一プロットと第二プロットでは正反対であり、その意味では第二プロットの方がより「小説的」と言えよう。キャサリンの成長において、反T.G.的要素であるヘアトンやヒースクリフとの接触は、教育的意味を持っていたのである。したがって、ヒースクリフの復讐は、キャサリンの成長に重大な役割を果たしたことになる。たとえば、

キャッシー嬢さんが知っている悪業は、せいぜい御自身の気の短かさや軽率さから、わがままを言ったりだだをこねたりするぐらいの、細やかなことぐらいで、それにしても、その日のうちにすっかり後悔してしまうのが常でしたから、何年もの間復讐の執念を燃し続け、良心の苛責も感ぜずに、用意周到にして冷静にその企てを実行して行くといった精神の邪悪さを知って、すっかり驚いてしまいました。今まで考えたことも、教えられたこともない、人間の本性のこうした一面に

新たに目を開かれ、ひどい衝撃を心に刻み込まれた様子でした。（二十一章）

その上ヒースクリフは、キャサリンから、文字どおりT.G.を取り上げてしまうのである。したがって、最大の障害（ヒースクリフのヒンドリーに対する復讐には、二人の結婚の妨害が含まれている）が、皮肉にもキャサリンの成長を促し、障害を取り除き、ハッピー・エンディングを創り出すことになるのだ。事実、第二プロットのハッピー・エンディングは、ヒースクリフの自滅的な死によって完成されるのである。キャサリンとヘアトンは、タナボタ式にW.H.とT.G.、および全ての動産を手に入れ、二人の結婚は、新しく素晴らしき世界を約束する「新年の日」に、行われることになるのである。

第一プロットと第二プロットの違いは、ネリーの語りの視点に負うところが大きい。ネリーが第十八章で「次の十二年間は、私の最も幸福な時でした」と語り始める時、この物語は最愛のキャサリンの物語なのであり、ネリーの同情は、キャサリンとエドガーの側に寄せられ、語りの視点と価値観とは、完全にT.G.のものとなっている。前半のキャサリンとヒースクリフの恋愛物語においては、ネリーの同情は、あくまでもキャサリンとヒースクリフの側にあった。キャサリンの死後さえ、林の中で苦悶するヒースクリフに対し、ネリーは同情することができたのである。つまり、第一プロットと第二プロットとは、語りの視点は、W.H.とT.G.間において、逆転していることになる。第二プロットにおいて、ネリーは始めからヒースクリフを主役ではなく「ヴィラン」として語っているのである。つまるところ、これは「かっこうの物語」なのである。

同様に、第一プロットにおけるW.H.とT.G.との関係は、第二プロットにおいて逆転する。ネリーが、キャサリンの「完全に世間から切り離された」状態とキャサリンをT.G.の外側に出すことに対するエドガーの懸念について語るにつれて、T.G.は「聖域」的性格を帯びて来る。これは、キャサリンがミニーに乗って越えて行く「垣根」と、木から外側に降りた時にヒースクリフと遭遇することになる「外壁」の存在によって、強調される。そのT.G.が、ヒースクリフの陰謀に曝されることになる。つまり、第一プロットにおいては、擁護すべき元的世界はW.H.の方であり、これに侵入する異質な原理はT.G.の方であったのに対し、第二プロットにおいては、侵入者はW.H.の方になる。つまり前半と後半とは、物語の中心的価値観、原理が逆転しているのである。

前半と後半における二つの世界の原理の違いは、二つ

のプロットの違いと一致している。仮にプロットだけを考えるならば、第一プロットは悲劇のプロットであり、第二プロットは喜劇のプロットである。二つのプロットにおける時の流れが正反対になるのは、したがって当然で、一方は地上の幸福の必然的な破局と主人公の死をもたらす。さらに単純化するならば、二つの世界の違いは、悲劇と喜劇の違いであり、悲劇の原理（超越的原理）と喜劇の原理（内在的原理）の違いであると言える。第一プロットの「嵐のキャラクター」に比べて、第二プロットの「風のキャラクター」は、平凡で日常的であり、原初的情念や形而上的愛といった、現実世界を超える感情や実在とは、全く無縁である。第二キャサリンにとって、ヒースクリフの妄執は、理解をはるかに超えたものだったろう。第一プロットは高度の象徴性を持ち、故に詩的普遍性を得るのに対し、第二プロットの普遍性は、その「平凡さ」に由来する、写実主義的普遍性である。第二キャサリンの成長は、すべての人々の成長と同じという意味で、普遍的なのである。

二つのプロットの違いの最も顕著な指標は、それぞれの愛の原理の違いである。これは、この作品における、「大いなる混沌に引き裂かれた世界を結び合わせようとする大いなる野望」、すなわち、真の実在、人間存在の根源的本質、絶対的な存在について、独自の啓示を完成させようとする試みが、男女の結び付きを通して行われているからにはかならない。第一プロットの愛の原理は、キャサリンの自己同一性であり、現実世界においては成立せず、無垢の状態、あるいは現実世界を超える「第三の世界」においてのみ、成就する。故に、理念的、超越的愛である。これに対して第二プロットにおける第二キャサリンとヘアトンの愛は、地上の愛であって、成長と教育によって完成され、現実社会において成就する。故に、地上的、内在的愛である。二つのプロットの対立は、地上とは別のところに実在を求めようとする傾向と、地上に、現実世界の中に実在を求めようとする傾向との対立なのである。

アロットが、セシルがW.H.とT.G.とに用いた「嵐」と「風」の原理を、それぞれこの作品の前半を後半とに当てはめていることが、作品構成の分析上重要であることは前に述べた。また、中心的価値観、原理が、二つのプロットで逆転し、第一プロットがW.H.の原理に基づき、第二プロットがT.G.の原理に基づくことも、先に説明した。したがって、ここで二つのプロットの対立と、W.H.とT.G.との対立を重ね合わせる時、この作品の空間的、地理的構造は、プロット構造に吸収されることに

なるのである。すなわち、小宇宙における二つの原理の対立は、この作品におけるこのプロットの対立として論じられ、その内容を明らかにすることが可能なのであり、そうすることによって初めて、その対立の真の意味が理解されるのである。

二つのプロットの対立が、W.HとT.G.の対立に重ね合わせられる以上、この対立を、キャサリン・アンショウをめぐる、W.Hを代表するヒースクリフとT.G.を代表するエドガーとの対立に、重ね合わせることも可能となる。事実、第一キャサリンとヒースクリフの「第二版」とよく言われる第二キャサリンとヘアトンは、我々が名前ではなく姓字の方に注目するならば（ヘアトン・アンショウ、キャサリン・リントン、リントン・ヒースクリフ）、第一キャサリンとエドガーの「第二版」と考えることができるのだ。ヘアトンは第一キャサリンに、第二キャサリンはエドガーに似ているのであり、第一キャサリンとエドガーとの愛と、第二キャサリンとヘアトンとの愛は、同じ原理に基づき、ともに「時の流れが変えてしまう、森の葉のような」地上的愛なのである。したがって、作品全体における、前半と後半、第一プロットと第二プロットの対立は、第一プロットの中心的対立である、ヒースクリフとエドガーの対立の再現、拡大版であり、この作品の結末の解釈に伴う当惑は、キャサリン・アンショウが感じた当惑なのである。

第一プロットから第二プロットへと移る時、ヒースクリフは、悲劇的主人公からメロドラマのヴィランに転落する。これは、ヒースクリフの役割が、二人のキャサリンとの関係で決定されるからであり、第二プロットの主人公は、あくまでも第二キャサリンとヘアトンであるからである。ヒースクリフのヴィランへの変貌は、過渡の章である第十七章において、彼がヒンドリーとイザベラに振った暴行によって準備される。ヒースクリフは、第十八章から第二十八章まで、完全なフラット・キャラクターなのだ。

ヒースクリフが、メロドラマのヴィランから悲劇的主人公に復帰すると、二つのプロット、二つの原理は、作品内で並置されることになる。完全な復帰は第三十二章以後になるが、その前の第二十九章において、ネリーに対し「昨日、俺がしたことを聞かせてやろう」と言い始める時、我々はその予兆を垣間見るのである。ヒースクリフは、悲劇的主人公としての空白の十八年間を、「キャサリンは、昨日までの十八年の間、絶え間なく、容赦なく、この俺を悩まし続けて来たんだ」と、説明する。そして読者の心は、ヒースクリフの次の言葉で、過渡の章（第十七章）へと引き戻されることになるのである。

「不意の安堵感が、心臓から体中に伝った。俺は苦しい仕事をやめ、たちまち、なぐさめられたような気持ちになった。言いようもないほどの安堵の気持ちだった。キャッシーは俺のそばにいる。俺が墓を埋め直している間、ずっと俺のそばにいたんだ。俺が家へ戻る間も一緒だった。笑いたければ、笑うがいいさ。だがな、俺はたしかにキャッシーを見たんだ。たしかに、キャッシーは俺と一緒にいた。俺は話しかけずにはいられなかった。」

嵐が丘に着くと、俺は夢中で入口へ走った。錠がかかっていやがった。あのいまいまいしいアンショウの野郎を息ができないほど蹴りつけておいて、俺は、俺とキャッシーの部屋へ駆け上った。俺はもどかしげに部屋中を見回した——キャッシーが、俺のそばにいるのが感じられた——見えそうでいながら、見る事ができなかった。」（二十九章）

これは同時に、ロックウッドが見た「入っておいで、入って来い！」と叫ぶヒースクリフをも説明することになる。しかし、ロックウッド滞在中のヒースクリフは、まだ「ダブル・ロール」を演じている。ヒースクリフの場合、ダブル・キャラクターではなく、ダブル・ロールにすぎないのは、それがあくまでも付与されたものであり、キャサリンのような内的変化を伴わないからである。こうして二つの役割を矛盾なくこなせるのは、前述したヒースクリフの主人公としての特異性による。ヒースクリフの場合、この二元性は、対立や緊張をもたらすことなく、一人で解消してしまうのである。まさに「全く情けない結末」である。

「全く情けない結末だと思わなかね。（中略）俺の獅子奮迅の奮闘の割には、馬鹿げた結末じゃないか。俺は、両方の家をおち壊せるてことつるはしを手に入れ、ヘラクレス並みの怪力も身につけたっていうのに、どうだ、何もかも思いのまま、さあこれからっていう時になって、屋根のかわら一枚引きはがす意志さえ、なくなっちゃったんだからな！（中略）奴らを破滅させるのを楽しむ能力をなくしちゃったのさ。俺は、何にもならんというのに破壊するのが、臆病でならんのだ。」（三十三章）

「破滅させるのを楽しむ能力」——ヒースクリフは、メロドラマ的ヴィランの能力を失ってしまい、徐々に「物質的関心」もなくなり、プロット上で、キャサリンとの

超越的同一性を追求し始めることになる。この時、第一プロットは完全に復活する。「ネリー、奇妙な変化が近づいているんだ——俺は今、そのとば口にいるんだ。毎日の生活に何の関心も無くなっちゃった。飲んだり、食ったりするのも忘れていくくらいだ。」（三十三章）この「奇妙な変化」が、キャサリンとヘアトンのプロットに、都合良い結果をもたらすことになるのである。

ネリーは、語り手として、ヒースクリフの空白の十八年間を、次の様に説明する。

ヒースクリフさんは、今までこうした心の内を、顔色にさえ、出すことは決してありませんでしたが、きっとこれがこの人の平生の心況だったにちがいないと、その時私は思いました。ヒースクリフさん自身も、そうだと言い切ったのです。ただ、誰一人として、ヒースクリフさんの日頃の態度から、このことを測り知ることができなかっただけのことなのです。ロックウッドさん、あなただって、お会いして見て、まさかこんななどとはお思いにならなかったでしょう。」（三十三章）

つまりこれは、悲劇的主人公は、プロット上には現れなかったけれども、メロドラマ的ヴィランの内に潜在し得たということの、説明なのである。

ヒースクリフの死が、二つのプロットに同時に解決をもたらす。すなわち、ヒースクリフの死は、第一プロットにおける悲劇的主人公の死であると同時に、第二プロットにおける主人公の恋の成就の最後の障害の除去、となっているのである。したがって、「嵐が丘」の結末に対し二と通りの解釈が可能なのも、そして、そのどちらか一方だけでは不十分であるのも、また当然なのである。第一プロットは、キャサリンの死までは純粋に悲劇的であるが、これが後半復活し第二プロットと並置される時、単に悲劇的で、理想が否定されるだけのものとは印象が違ってくる。それ故、キャサリンの死は悲劇的であるが、ヒースクリフの死は「ヒロイック」（ウォルター・アレンが、「嵐が丘」の結末に最もふさわしいとした表現）⁽⁵⁾なのである。しかし、ヒースクリフの死が、結末において完全な勝利となっていないのも、また明らかである。常識的に考えるならば、最後の平和と調和の雰囲気は、キャサリンとヘアトンの結婚によってもたらされるものであるからだ。しかしたしかに論理的に読めばそうであっても、印象において、第一プロットは第二プロットを、第一キャサリンとヒースクリフは第二キャサリンとヘアトンを、W.H.

はT.G.をはるかに凌駕するのである。「嵐が丘」がW.H.の、キャサリンとヒースクリフの物語であることも、明白である。しかし、第二プロットは、単なるアンダープロットやコミック・レリーフではない。第二プロットは、キャサリンをめぐる対立の一方の原理であり、この作品の主題を明らかにする、作品の二元的構造の一方であるからである。かくして、この作品において、二つのプロット、二つの原理、実在に関する二つの傾向は、相互に対立し、相互に否定しあって、どちらか一方のみが肯定、主張されるのを拒んでいるのである。しかし、「嵐が丘」のこうした相互否定的二元構造は、アロッドが言うような、本来二者択一的なものの未解決な状態でも、ロマンティック・アイロニーでもない。また、後半は前半の道徳的判定でも、単なる蛇足でもないし、前半と後半とで、この作品が二つに分裂してしまっているということもない。この作品の強固な全体性と結末の調和の雰囲気、こうした解釈を否定するのである。二つのプロットの相互否定的関係には、たしかな緊張が存在している。我々がこの作品に、「大いなる混沌に引き裂れた世界を結び合せる大いなる野望」を見い出そうとするなら、その「啓示」は、まさにこの緊張関係に求められねばならないだろう。

III

「開かれた窓」は、ロマン主義美術において、最も重要なモチーフの一つだった。アトリエ、画家、そして開かれた窓。窓は宇宙に対して、開かれている。孤独な画家は、個人の心の狭い部屋の中にいる。そこには、自らの心への没入と宇宙への昇華、狭い部屋への固執と反発、外の宇宙への憧憬と恐怖、といったアンヴィバレントな精神状態がある。そして、窓は開かれているのである。

エミリー・ブロンテにおいて、このモチーフは、ゴングル詩群における「地下牢」詩として現れる。地下牢における囚われ人の劇的独白は、エミリーのお気に入りのモチーフだった。もしこのモチーフを、エミリーの実生活に求めるのなら、そのハワースの牧師館の「正面玄関上の狭い部屋」⁽¹⁾と、彼女が生涯愛した広大なムーアを思い起せばいいだろう。狭さと広大さ、これはエミリー・ブロンテの基本的イメージであり、「狭さ」こそが、エミリーの想像力の本質である。それは、外へ向かわず心の中へ潜入し、執拗に本質を見つめ続け、そして現実社会、日常的瑣事を飛び越えて、宇宙、永遠の存在へと直接至るのである。我々が「嵐が丘」に感じる激しさとは、エミリーの想像力の持続の執拗さである。「嵐

が丘」を創り上げているのは、洗練された技巧でも膨大な知識でもなく、この執拗で頑強な想像力である。この作品において、パターン、関係、対立等が、くり返し反復し、しかも密接に関連し合うのも、このためである。「嵐が丘」の圧倒的な印象は、しばしばヒースクリフのサディズムや暴力に帰せられるけれども、我々を圧迫し続けるのは、この作品の狭さがもたらす重苦しさではあるまいか。この作品の狭さの創作上の意味については前にも触れたが、エミリー自身、ロックウッドの口を借りて、自らの創作理念を明らかにしている。

「この地方の人々は、都会の人間に比べて、ずっと価値があると僕は思うんだ。ちょうど、そこに住んでいる者にとって、地下牢の蜘蛛が、民家の蜘蛛よりも貴重であるようにね。しかし、その深い魅力は、何も見る人間の置かれた状況のせいばかりではないんだ。この地方の人々は、ずっと真剣に自分自身を見つめて生きていて、表面的な変化や外界の取るに足らない出来事に、心を奪われることがないからなんだ。ここだったら、生涯にわたる恋というのも可能なんじゃないかなあ。僕は、恋は一年と続くものじゃないと信じていたんだけどね。まあ言ってみれば、この地方の人々は、空腹のところへ一品の料理を差し出されたようなもので、全食欲をその料理に集中させ、その全てを味わいつくす。それに比べて都会の人間の場合、フランス人のコックの手になるフルコースに招かれたようなもので、この地方の人々と同じだけの楽しみを、料理全体から引き出すだろうけど、一つ一つは、注意を引くこともなければ、記憶にも残らないってわけだ。」
(七章)

「地下牢の蜘蛛」——これは単なる比喩にとどまらない。何故なら、エミリーにとって地下牢とは、人が地上の苦しみを味わい、失われた子供時代や幸福な日々を回想し、外界を憧れ、「永遠の存在」についてのヴィジョンを呼び起す場所だからである。「嵐が丘」の狭さの重苦しさは、地下牢のそれではあるまいか。

我々は、地下牢のモチーフを、「嵐が丘」の至るところに見い出すことができる。第一キャサリンの「この肉体という虐げられた牢獄」、第二キャサリンが言う「スラッシュクロス・グレンジは牢獄じゃないわ」という言葉（彼女は、子供時代、T.G.に閉じ込められている）、ネリーとキャサリンのW.H.での幽閑、キャサリンとヒースクリフと一緒に寝ていた「樫の木のベッド」。「嵐が丘」において、「狭さ」は偶然に生じたものではなく、

明確に主題化されているのである。「嵐が丘」とは、エミリーの「地下牢」の詩の一つの変奏にはかならない。キャサリンとヒースクリフとは、この閉された狭い空間にあって、自らの生命を燃焼させ、「永遠の存在」を希求するのである。この作品には、喜劇的プロットはあっても、喜劇的雰囲気はない。対立する二つのプロット全体を、地下牢の重苦しさが覆っているからである。我々が、この小説を「地下牢」詩の巨大な一変奏と考えるならば、作品全体に、対立する二つのプロットではなく、一つのパターン——地下牢と開かれた世界——を見出すことができるだろう。⁽²⁾「嵐が丘」には、狭い部屋と開かれた世界がある。そして、その間で、窓は開かれているのである。

「開かれた窓」とは、もちろんヒースクリフが死ぬ前に、外側に開けた窓のことである。エミリーは、意識的に読者の注意を、この窓に引き付けようとしている。ネリーの物語自体が、ロックウッドのこの窓にまつわる夢から始ったのであり、第一キャサリンの幽霊は、この窓の内側に入ろうとし、第二キャサリンは、この窓から T.G. へと脱出する。そしてネリーがヒースクリフの死を発見した時、窓は外側に開かれていたのである。すなわち、キャサリンが窓から中へ入って来たのではなく、ヒースクリフが窓から外へと飛び出したことが暗示される。このことは重要である。キャサリンとヒースクリフが、二人の超越的同一性を取り戻すためには、狭い部屋、すなわち子供時代の象徴である「樫の木のベッド」へと入り込むのではなく、狭い部屋の外側へと出ることが必要だからである。しかし、個人の心の狭い部屋の外へ飛び出すことは、恐いことなのである。外へ出たヒースクリフを待っていたものは、「死」にはかならない。「ヒースクリフったら、考え込んでるわ——私に来て欲しいって言うのね。それなら、道を見つけてなさい。ギトマン墓地を通らない道をね。さあ、諦めなさい、おまえはいつだって、私の言うとおりにして来たじゃないの。」(十二章) とう、キャサリンはヒースクリフを誘う。幽霊となったキャサリンは、たしかに「運命の女」、「つれなき美女」と言える。そしてヒースクリフは、地上にとどまることなく、誘われるままに、窓の外へ出ることができたのである。そしてこの作品の結末には、開かれた世界、ヘアトンの言う「ハンツィ（反対）」の世界が出現する。ヒースクリフの出現以来続いていた獄中状態が、終わったことを知るのである。

では、「嵐が丘」という地下牢で、囚われ人達が憧れた「永遠の存在」とは、一体何なのか。「嵐が丘」の全ての問題は、ここに帰着することになる。

「嵐が丘」における前半と後半の対立、二つのプロットの対立を、W.H.とT.G.の対立、二つの愛の原理の対立と考える時、この対立を統合し得るヴィジョンを持つキャラクターが、キャサリン・アンショウただ一人であることは、明らかだろう。キャサリン同様、「嵐が丘」もダブル・キャラクターなのである。だから、「結末において、実際に勝ったのは誰か」⁽³⁾の問いの答は、キャサリン・アンショウとなる。何故キャサリンが「勝者」かと言えば、結末の開かれた世界で何かが実現しているとすれば、それはキャサリンのヴィジョンにはかならないからであり、そして前述したように、この作品において、主題についての認識を与える主人公は、キャサリン・アンショウだからである。エミリーのヴィジョンは、キャサリンを通して表現されるのであり、ヒースクリフは、ネリー同様、これを小説作品として実現するために駆使されるキャラクターにすぎない。したがって、「嵐が丘」の主題を明らかにするためには、キャサリン・アンショウの秘密を検証しなくてはならないのである。

キャサリンのヴィジョンは、第九章の「告白」に集約されている。ここでキャサリンは「自分を超越る自分の存在」（この小説では、この抽象観念は、ヒースクリフとして人格化されている）について語り、そして「その後ずっと彼女の心にとどまって、水にワインを落としたみたいに心の中に浸み入って、すっかり心の色を変えてしまった」、そしてネリーに対し「何やら予言が創り出され、不吉な破局が予感されそう」だと恐れさせた、自分の「秘密」を打ち明ける。

「ねえ、ネリー、もし私が天国へ行ったら、とても惨めな気持ちがすると思うの。(中略)私が言いたいのは、どうやら、天国は私の安住の地じゃなさそうだってことなの。私はその夢の中で、地上に帰りがたくて、帰りがたくて、胸が張り裂けるほど泣いたのよ。そうしたら、天使達はかんかんに怒って、私を天国から放り出して嵐が丘のてっぺんのヒースの中へ落したわ。私は、ヒースでうれし泣きをしているところで、目が覚めたのよ。」(九章)

ここでキャサリンは、自らの「安住の地」を天国ではなく地上に求めることによって、キリスト教やプラトン主義に見られるような伝統的な超越的実在の概念を、拒絶しているのである。しかし、キャサリンが地上に求めたものは、エドガーとの地上の幸福ではなく、現実世界において実現不可能なヒースクリフとの同一性とい

った、地上を超えた「どこか」に求めなければならない実在なのである。すなわち、地上では不可能な人間存在を、まさにその地上に実現させようというのが、キャサリンのヴィジョンであり、これが不可能であることを知るのが、キャサリンの悲劇的認識であったわけである。言い換えれば、キャサリンは、自分とヒースクリフの同一性、すなわち、自己を超えた自分の存在との一体化を、第二キャサリンとヘアトンの愛のように、地上で成就させようとしたのである。仮に、この地上を超えた「どこか」を、「自然」の中に求めれば、キャサリンのヴィジョンの超越的傾向と内在的傾向との矛盾は、ロマン主義的「自然」の創造として回避されることになる。しかし、自然を愛したはずのエミリー・ブロンテは、単なる自然詩人ではなかったのである。悲劇的認識を経たキャサリンが言う、「あの輝かしき世界」とは自然のことではなく、前述したように、キリスト教の天国でもない。エミリー・ブロンテにあって、二つのプロットの対立が示す超越的傾向と内在的傾向の論理的矛盾を解決するものは、「自然」ではなく「死」である。長年の苦闘の末、ヒースクリフが窓を開けて到達したものが、まさにこの偉大な死であったのである。だから、結末において、キャサリンとヒースクリフの幽霊が、地上をさまよい歩くのであり、ここに、超越的愛が遂に成就したことを知るのである。つまり、キャサリン・アンショウの二つの愛は、出産と死という装置によって誕生した彼女の分身達によって、結末において同時に成就しているのである。しかしこの成就のためには、「死」が必要なのである。⁽⁴⁾そしてこの「死」こそが、エミリー・ブロンテの詩人としての二つの顔である、自然詩人と神秘詩人とを統合しているのである。

今述べた、超越的傾向と内在的傾向の統合というこの作品の主題が、同時にこの作品と形式上の特徴となっていることは、ほかの批評家の論文からもうかがわれる。たとえば、セシルは、その抽象的な解釈の中にあって、この作品の「顕著な特徴」として「堅固性」^{ソリッド・アイディ}をあげ、また E. M. フォースターは、「嵐が丘」を「予言」に分類しつつも、「『嵐が丘』は、キャサリンとヒースクリフが示すものを超える神話は、一切持っていない。偉大な作品で、これだけ天国と地獄といった世界から切り離されたものはない。この作品は、それが生み出した精神のように、土着的なのである」⁽⁵⁾と論じ、テリー・イーグルトンは、「『嵐が丘』は、主題的には、ロマンスとリアリズムという二つの様式間の絶対的な対立を問題にしているが、構造上および文体上、おどろくべき統一をなしとげている」⁽⁶⁾と指摘している。すなわち、「嵐が丘」は、

形而上的言及と詩的表現を多く含みつつ、同時にリアリティックで堅固な小説空間を、実現させているのである。キャサリンのヴィジョンは、作品自体の形式にも現れたことになる。これは単なる偶然であろうか。

エミリーの最も有名な「地下牢」詩に、「囚われ人」(“The Prisoner”)⁽⁷⁾がある。すべてのアンソロジーにおいて、この詩は劇的独白の部分のみ抜粋して収められているが、本来は百五十二行におよぶ物語詩である。その詩において、囚われ人は、冒頭のヒースクリフのように、窓から恋人の霊が入って来るのを待っている。しかし、彼が永遠の存在と一体となるための「最後の飛翔」は、ヒースクリフとは違い、失敗してしまうのである。「嵐が丘」執筆直前に書かれたこの詩において、この「最後の飛翔」が失敗してしまうことと、これが物語詩であって小説ではなかったことは、単なる偶然ではないだろう。つまり、ヒースクリフの「最後の飛翔」が、キャサリンとヘアトンとの地上の愛の成就により、キャサリンとヒースクリフの愛の超越性に、十分匹敵するだけの内在性が確立されて後に可能となったように、エミリー・ブロンテのヴィジョンが完成するためには、詩ではなく、あくまでも小説という媒体が、小説空間と二組の恋人と二つのプロットが必要だったということである。ヒースクリフは、やつれ憂いに沈み湖畔に立たずむのではなく、つれなき美女に誘われるままに、「恐ろしい、まるで生きているような歓喜」の表情で、死ぬことができたのである。

生涯に渡るエミリーの全詩作品を読んで分ることは、エミリーが、その生涯を通して一つのテーマを執拗に追求し続けたということと、それが「嵐が丘」においてある完成に達しているということである。エミリーは、「嵐が丘」の後に、二度と小説を書くことがなかった。いや、書けなかったと言うべきかもしれない。「嵐が丘」の後に、エミリーが残した唯一の本格的詩編が、「我が魂は怯懦に非ず」(“No coward soul is mine”)であり、その中に次のスタンザがある。

Though Earth and moon were gone
And suns and universes ceased to be
And thou were left alone
Every Existence would exist in thee

There is not room for Death
Nor atom that his might could render void
Since thou art Being and Breath

And what thou art may never be destroyed.⁽⁸⁾

この詩においてエミリーは、生涯でただ一度だけ、自らの哲学を肯定的に表現している。詩人が呼びかけている“thou”とは、“God within my breast”のことであり、したがって、外的世界“Every Existence”は、個人の心の狭い部屋の中に取り込まれていることになる。ここにはもう、内と外、主観と客観の区別はなく、絶対的な存在の具現化としてのヒースクリフも存在しないのである。絶対的境地がここにある。

「嵐が丘」において、エミリーの「大いなる野望」はたしかに表現されていると、私は思うが、それも本質的に非論理的であり、しかも「死」を契機とする以上、明確な表現を与えられるものではなく、キャサリンの「秘密」同様に、「自分が感じていることを相手に感じさせる」にとどまることになる。その主題は、きわめて幻想的で神秘的な「予言」ないしは啓示のようなものである以上、「嵐が丘」の読者がこれを真に理解するためには、宗教的「悟り」に似た体験が必要であろう。一般的に言えば、「嵐が丘」が、大いなる謎、大いなる矛盾とされ、理解不能性がその特徴とされるのも、無理からぬことであろう。ただ、少くとも作者であるエミリー・ブロンテは、この作品を書くことによって自らのヴィジョンを完成させ、それを生きたのだとは言えるだろう。「何か巨大なものが、エミリーの存在を捕えたのであり、エミリーは、仮に肺病で死ななかったにせよ、精神異常で死んでいただろう」⁽⁹⁾と言ったのはミュリエル・スパークであるが、エミリーの生涯を思う時、エミリーもまた、狭い部屋での苦闘の末、「嵐が丘」を書くことによって、開かれた窓から外へと飛び出したのではあるまいかなどという思いが沸き起るのを、禁じ得ないのである。

注

- I (1) シャーロット・ブロンテによる1850年版「嵐が丘」の序文中の表現。
- (2) David Cecil, *Early Victorian Novelist*, (Constable 1980), chap. v pp. 152, 164.
- (3) Arnold Kettle, *An Introduction to the English Novel* vol. 1, (Hutchinson 1976), pp. 135-6, 144.
- (4) Edwin Muir, *The Structure of the Novel*, (Brace & World n. d.), chap. II p. 57.
- (5) J. Hillis Miller, *The Disappearance of God*, (Harvard University Press 1979), chap.

IV p. 176.

- (6) Miller, *ibid.*, pp. 175-6.
- (7) Kettle, *op. cit.*, p. 136.
- (8) これに対しエドガーの場合は、「旦那様は、永い間不幸のままだのような、愚かなまねはしませんでしたし、キャサリンの魂に対して、自分に取り付けなどと祈ることもありませんでした。時が、諦めと、つまらぬ喜びよりも甘美な憂愁とをもたらしました。」(十七章)
- (9) Virginia Woolf, *The Common Reader*, (Hogarth 1975), p. 202.
- (10) Woolf, *ibid.*, p. 202.
- (11) ネリーは、現実を映し出す鏡によって、キャサリンを現実に戻すことができたが、ヒースクリフを引き戻すことはできないのである。

「何か召し上って、少しお休みなさい。鏡を見れば、どれだけ食事と睡眠が必要か分りますよ。頬はこけて、眼は充血して、まるで飢え死に寸前、睡眠不足で眼がつぶれかけている人みたいですよ。」

「食えないのも、眠れないのも、俺が悪いわけじゃない。何もきっちり考え抜いてやっているわけじゃないんだからな。できるようになりゃ、食いもすれば、眠りもするさ。」(三十四章)

- II (1) Miriam Allott, “Rejection of Heathcliff?” *Emily Brontë Wuthering Heights a Case-book*, (Macmillan 1979), pp. 183-206.
- (2) Allott, *ibid.*, p. 186
- (3) キャサリンのこうした未熟さは、十六才で初めてヒースクリフに会った時にも現れる。

「スラッシュクロス・グレンジのミスター・リントンよ。あなたは、私を知らないんでしょう。そうでなかったら、そんな口のきき方をするはずがないもの。」

「どうやらパパは、とても偉くて尊敬されていると、思っているようだな。」ヒースクリフは、皮肉っぽく言いました。(二十一章)

- (4) ヘアトンが第一キャサリンに酷似していることについては、ヒースクリフが何度か言及している。第二キャサリンとエドガーについては、次の一節がある。「ディーンさんがキャンドルを持ち上げたので、僕はリントンさんの肖像画の温和な顔立ちが見えた。嵐が丘にいる若い女性(第二キャサ

リンのこと)に瓜二つだったが、もっと物思いに沈み、もっと人なつてい感じだった。」(八章)

- (5) Walter Allen, *The English Novel*, (Penguin 1979), chap.4 p.197.

Ⅲ(1) Winifred Gérin, *Emily Brontë*, (Oxford University Press Paperback 1979), p.66.

- (2) 「嵐が丘」初出版の折の書評に、次のようなものがある。(引用は、ともに Miriam Allott 編 *The Brontës: The Critical Heritage*, Routledge & Kegan Paul 1974, より。)

しかし、読者は、病室を通り抜けて快適な居間へ入ったような、あるいはじとじとと鬱陶しい雨空の後で、からりと晴れた日を迎えたような気持ちで、この小説の結末を読み終えるのである。
(*American Review*)

ミスター・エリス・ベルのロマンスは、終り近くになると、陽光の輝きに照らし出されている。その光は、我々がそれまで歩んで来た、荒涼とした道のりを、心地良く照らすのである。

(*Britannia*)

- (3) Terry Eagleton, *Myths of Power*, (Macmillan 1975), p. 120.

- (4) 第二キャサリンにとって、エドガーとリントン・ヒースクリフの死は、「身代りの死」になっていると言える。彼女はヒースクリフにこう言う。「一人きりにされて、永いこと死と闘って来たから、今私が見たり感じたりできるのは、死だけだわ。私、死んだような気持ちだわ！」(三十章)

- (5) E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, (Penguin 1979), chap 7 p.132.

- (6) Eagleton, op. cit., p.100.

- (7) C. W. Hatfield 編 *The Complete Poems of Emily Jane Brontë*, (Columbia University Press 1941), no. 190.

- (8) Muriel Spark and Drek Stanford, *Emily Brontë: Her Life and work*, (Peter Owen 1975), p.90.

- (9) Hatfield, op. cit., no. 191.