

フラナリー・オコナー『賢い血』における物質と生命

大 野 真*

以下の論考では、アメリカ南部の女性作家フラナリー・オコナー (Flannery O'Connor 1925-64) の長編第1作『賢い血』(Wise Blood 1952年出版)を論じる。オコナーは南部における暴力的事件やグロテスクでコミカルな人間像を描いたが、同時に、強固なカトリックの信仰を持つ作家としても知られている。本稿では資本主義国家アメリカにおける物質主義的な現状とカトリック作家としての精神性との相克に注目し、こうした物質と精神との緊張関係が『賢い血』の本質を成すことを、ベルクソンの哲学などを援用しつつ論じたい。

1. 人間とそれ以外の存在(動物・植物・機械・無機物)の相互転換

『賢い血』はオコナーの代表的長編であるが、「カトリック作家」という漠然としたイメージを抱いてこの作品を初めて読んだ読者は、違和感さらには衝撃を受けるかもしれない。この小説は主人公ヘイズ・モーツ (Hazel Motes 略称ヘイズ) が兵役から帰還後にアメリカ南部の町で布教を始めるという物語だが、ヘイズの説く教会とは、「キリストなしの教会」(the Church Without Christ)という、イエスを否定したものである。また、そこに描かれる世界は、殺人や自らの目をつぶすといった暴力的事件であり、グロテスクな登場人物たちである。つまり、「カトリック作家」といったイメージで一般に想像しがちな、人間の内面的な精神生活の豊かさを繊細な筆致で精密に描いた作品ではないのだ。

『賢い血』では、登場人物たちの内面心理の詳細な描写は為されていない。例えば、主人公のヘイズにしたところで、彼が心の内で何を考えているかということは十分に納得のいくように描かれていないので、行動原理はつかみどころのないものになっている。読者は彼の内面を知ることはできず、ただ、何物かに取り付かれたかのような激しさをもつ断片的な台詞と突飛な行動を読むばかりである。心理描写よりも、むしろ、眼や帽子や眼鏡のような外面的特徴が強調される。『賢い血』に登場する人物たちは、内面を深く精密に掘り下げるのではなくて、外面的描写によって造形される、いわば「平面的な登場人物たち」(flat characters)である。

こうした平面的な登場人物たちは、人間以外の存在(動物あるいは無機物)へと喩えられる。人間としての精神的内面心理を描写しないために、他の存在と結びつきやすいのだ。例えば、ヘイズの顔は「蛙のよう」(86)であったり、眼は「二つのぽっかりと開いた弾丸の穴のよう」(98)であったりする。また、副主人公ともいえる18歳の孤独な少年イーノック・エマリー (Enoch Emily) は「軽い疥癬もちの人懐こい獵犬」(44)に喩えられ、さらには12章において、ぬいぐるみを着てゴリラに「変身」したりもする。こうした描写において特徴的なのは、人間が動物さらには無機物に喩えられることにより、それらの境界があいまいになっていることだ。例えば、ヘイズが「キリストなしの教会」の布教をする際に乗り回す車は、ヘイズの分身とも言える存在であるが、その警笛の音は「まるのこによって切られたヤギの笑いのよう」(160)と形容される。生物の側が無機物に喩えられるだけでなく、機械や無機物の側も生物に喩えられるのだ。

『賢い血』において人間以外の対象(動物、植物、機械など)が大きな比重を占めることについて、アーヴィング・マリンは以下のように指摘している。「我々が身の回りの対象(部屋、草、動物や車)について考察するとき、それらを生活の一部として受け入れている。そうした対象が我々を支配するわけではないのである。しかし、『賢い血』

*薬学部 第2英語教室

ではこうした対象が勝利を取めている。それらは単一の真理を信奉するために『客体化』してしまった平面的な登場人物たちよりも『生氣を持って』いるのだ」(Malin 110)、『賢い血』では、車や部屋などの機械や無機物でさえも、人間以上の生命を持つ。さらに、アンソニー・ディ・レンツォは、オコナーの作品の特徴として、風景が生命や人格を持ったり、花が人間的表情を帯びたりする例を挙げている(Renzo 25)。

このように、『賢い血』では人間が動植物や無機物に喩えられ、逆に、機械などの無機物も生命や人格を持つ。『賢い血』の作品世界では、人間と他の存在が同一平面上に並んでおり、お互いに転換(変身)可能なものとして捉えられている。通常のように、「人間」対「動植物」あるいは「生物」対「非生物」(機械・無機物)といった構図は取られていない。全てが同一平面上に並び、相互転換可能なのだ。^{#1}

ここで、いわゆる生物以外の事物も生命を持つとは言っても、『賢い血』は自然における生命の豊かさを讃えたような作品とは異質であることに注意を促したい。『賢い血』の作品世界は、調和のとれた生の喜びを歌ったものではなく、オコナー自身が創作上の方法論としていた言葉を借りれば、むしろ生の「歪み」(distortion) (“Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction” 42 など)を描いたものである。無機物が生命や人格を持つことは、むしろグロテスクな印象を与える。『賢い血』の与えるグロテスクな印象の本質には、生命の機械化・物質化があるのだ。

2. ベルクソンの『笑い』論—生命の機械化・物質化

ジーン・キャンベル・リースマンは、『賢い血』のグロテスクな性格を人間の動物化や機械化に結び付けて、以下のように書いている。「不気味なものと喜劇的なもの、あるいは滑稽なものと恐怖に満ちたものなど、どのような具合で呼ぶにせよ、何かが恐怖とユーモアという異質の諸要素を結びつけることによって現実に関する我々の概念を侵犯するとき、それはグロテスクであると呼ばれる。一般的に、人間の身体の特徴が動物や植物の諸特徴あるいは現代においては機械の諸特徴と結び付けられて、我々をはっとさせるのである」(Reesman 41)。

以上の引用文の中で、リースマンはグロテスクなものの定義を恐怖とユーモアという異質の諸要素の結合の中に求めている。確かに、『賢い血』では殺人や自分の目をつぶすといった激しい暴力的場面が描かれると共に、イーノックの人物描写において伺われるような喜劇的なユーモアの要素も混在している。人間と動植物や機械が結合するように、暴力や恐怖の要素と喜劇的要素とが不可分に結び付けられるのだ。

オコナー自身も、第二版の序言において、この書物を「喜劇的小説」(a comic novel)と呼んでいる。「この書物は熱意を持って書かれたものであり、できうればそのように読まれるべきである。それはいやいやながらもキリスト教徒になってしまった者についての喜劇的小説であり、それゆえきわめて真摯なものである。それというのも、何かしら良いところの有る喜劇的小説は全て、生と死に関する事柄についてのものでなければならぬからである」。以上の引用文における「いやいやながらのキリスト教徒」(a Christian *malgré lui*)という表現は、17世紀フランスの喜劇作家モリエールの作品『いやいやながら医者になれ』(Le médecin *malgré lui*)を踏まえたものであろう。『賢い血』の主人公ヘイズは殺人を犯した上に自らの目をつぶして最後は死に至るのであるが、作者オコナーはそうしたヘイズの生と死の物語をモリエールの作品にも喩えることにより、一つの真摯な喜劇として位置づけたのだ。

ここで、『賢い血』の喜劇的側面をさらに考えてみるために、フランスの哲学者アンリ・ベルクソンの芸術論である『笑い』の論点を援用してみたい。ベルクソンは「持続」(durée)の理論で有名であるが、ベルクソンの言う「持続」は物理学における計測可能な時間との対比において提示されている。計測可能な時間は時間の「量」的側面を表わすものであり、時間の持つ「質」的側面を捉えることはできない。質的な時間である「持続」にこそ、生命の持つ生きた流動的性格が表れるのだ。ベルクソンは「生の哲学者」と呼ばれるが、彼における「生命」は常に現代の機械化文明との対比において考察されている。変化し流動する生命の生きる場である質的な時間も、現代の機械化さ

れた物質文明においては、計測可能な量的時間に置き換えられてしまいがちだ。これは、デジタル時計の刻む数値的時間に追い回されてロボット化していく現代人の姿を思い浮かべてみると理解しやすいであろう。つまり、ベルクソンの「生の哲学」では、生命が物質との緊張関係において捉えられているのであり、決して生命と物質という二つの対比項の一方である生命のみを安易に礼賛したものではないのだ。¹⁶² ベルクソンの芸術論である『笑い』においても、こうした生命と物質との緊張関係が見て取れるのであり、さらには以下で検討するように、こうした緊張関係こそが笑いの本質なのである。

ベルクソンは、モリエールなどのフランス古典喜劇やヴォードヴィル（軽喜劇）などを例にとり、それらの作品における笑いの特徴を分析する。まず、ベルクソンは、喜劇の登場人物たちの言動がこわばっていたり、あるいは身振りが機械的で自動現象のような印象を与えることを指摘する。「人間のからだの態度、身振り、そして運動は、単なる機械をおもわせる程度に正比例して笑いを誘うものである」（『笑い』35）。

また、笑いを催させる芸として他人の身振りの物真似があるが、物真似は身振りの中にある機械的要素を誇張して模倣するのである。「私の言おうとするのは、人は我々の身振りが持っている機械的に一律なもの、またちょうどそれによって我々の生きた人格とは疎遠なものでなければ、その身振りを真似することはできないということだ。誰かを真似するということは、その人が己れの身中に入るがままにしておいた自動機械の部分を取り出すということである」（『笑い』38）。

つまり、笑いの本質には「生の機械化」（『笑い』96）がある、というのがベルクソンの主張だ。ベルクソンが例に挙げているフランス古典喜劇やヴォードヴィル以外にも、例えば、チャップリンの喜劇映画『モダンタイムス』を考えると分かりやすいであろう。この映画では機械文明の中に生きる現代人の姿が風刺されているが、オートメーション化された工場の中で働く人間たちは自らも機械の歯車・部品のようになってしまっており、それが笑いを誘うのだ。ここで、機械化された人間という滑稽なものと共に、そのように戯画化された自分たちの姿を笑う観客がいることにも注意したい。笑いによって、機械的にこわばってしまった生命が再びしなやかになる。機械化されたこわばりがこっけいなるものであり、それを笑うことによって社会の成員に活きた弾力性が回復されるのだ。

さて、人間が機械化するとは、生命が物体に変形することである。「ここで特に問題になっていた生ける存在は、人間的な存在、すなわち人であった。機械的装置はこれに反して物である。だから笑いを催させたものは、もしこの形象をこの角度から眺めようとすれば、人が一瞬物に変形したことである。（中略）すなわち、人が物の印象を我々に与えるすべての場合に、我々は笑いを催す」（『笑い』59）。ベルクソンは人間の「物」化の具体例として、「毛布の上に抛り込まれてただの風船玉みたいに空中に抛り上げられるサンチョ・パンサ」（『笑い』59）や「木のマネキン人形」（『笑い』61）のような印象を与えるサーカスの道化役の曲芸を挙げている。

こうしてベルクソンは笑いという現象の中に、精神と物質との抗争を見て取る。「要するに、我々の理性が与（くみ）する学説がいかなるものであるにせよ、我々の想像力ははっきり極まった自分の哲学をもっているのである。あらゆる人間的形態の中に、それは物質を陶冶（とうや）する精神の努力を認めるのだ。その精神というのは、限りなくしなやかで、永遠に動いており、それを索引しているのが地球ではないから、重力の制約を免れている。この精神はその翼のある軽やかさの一部を肉体に伝達して、これを活気づける。このようにして物質の中に入り込む非物質性こそ、人の称して優美（グレース）となすものである。だが、物質は抵抗し、頑張りつづける。それは、この高い原理のいつも目を覚ましている活動を自分の方に引き寄せ、自分固有の無気力状態に改変して、これを自動現象に退化させようとする。（中略）物質がそのように精神の生を外面的に鈍重化し、その運動を凝結させることに、つまりその優美と相撞着させることに成功したその場合、それは肉体から滑稽的効果を得るのである」（『笑い』34-35）。人間の身体や笑いという現象の中にこそ、物質的な「こわばり」（raideur）（『笑い』35）と精神のしなやかさとのこうした緊張関係が表れるのだ。

3. 『賢い血』における具体例

以上のベルクソンの説を参考にして、『賢い血』における喜劇的性格について考えてみたい。この作品の喜劇的側面を代表する人物としては、18歳の少年イーノックがいる。彼は2ヶ月前に移り住んできたこの町で、家族も友人もなく孤独な生活を送っている。動物園での仕事をしているが、勤務が終わってから公園でプールを覗き見するのが楽しみである。イーノックは「軽い疥癬もちの人懐こい獺犬」(44)に喩えられ、そのコミカルな言動は動物的な側面を持つものだが、それは同時に人間的な孤独感と結びついている。

とくに、イーノックに関する第11章と第12章のエピソードを検討してみたい。第11章において、イーノックは映画館の前で人気映画の主人公であるゴリラの怪物ゴンガのぬいぐるみと握手しようとする。「それはイーノックがこの町に来て以来、彼に差し出された初めての手であった。それは暖かくて柔らかであった」(181)。そしてイーノックはぬいぐるみのゴンガに対して口ごもりつつ自己紹介をして、ゴンガの映画のファンであることを話し始めるのだが、その時、ぬいぐるみのセルロイドの目の奥の人間の眼球が動いてイーノックを一瞥すると、不機嫌そうな声で「くたばってしまえ」(182)と言い放つ。こうして、イーノックとゴンガの間に成立しそうなあったつかの間のコミュニケーションも、ぬいぐるみの中の人間によって拒絶されてしまうのだ。

さらに第12章では、冒頭において、イーノックの夢が語られる。「彼は、保険の広告に出てくるような、未来の有る若者になりたかった。いつの日か、人々が列をなして握手を求めてくるのを見たいと願っていた」(191)。映画館の前で映画スターであるゴンガのぬいぐるみと握手してもらおうとする人々の群れを見たイーノックは、自分自身がゴンガのようになろうと考えて、ぬいぐるみを着てゴリラに変身する。そして幸せな気分ですぐの男女に近づいて手を差し伸べるのだが、驚いた男女は逃げてしまう。イーノックのコミュニケーションへの試みは再び失敗するのだ。

イーノックは動物に喩えられ、また、ぬいぐるみという「物」を着て擬似ゴリラに変身するなど、人間と動物と無機物との境界を揺れ動く存在だ。しかし、コミュニケーションを求めようとする彼の試みも、他の人間たちによって哀れにも拒絶されてしまう。イーノックの描写におけるペーソスを含んだユーモアは、こうした人間と動物と物質との境界を揺らがすような彼の性格に由来するのである。

一方で、『賢い血』の主人公であるヘイズも、真摯な人間である反面、見方を変えれば真面目で融通が利かないゆえに滑稽でもある。ベルクソンはおかしみを誘うものの例として、「顔面の動ける表情を、持続的なしかめっ面に凝結しようとする」(『笑い』34)物質的な作用を挙げている。表情が本来もつ生き生きとした生命が、仮面のように凝結したしかめっ面という物質的なモノに変わってしまう場合に、そうした大真面目なしかめっ面が喜劇の観客にとっては滑稽に感じられるのだ。ヘイズは「私は清らかだ」と作中で何度も主張しており(53, 91, 95)、潔癖さに取り付かれているのだが、それは彼の純粋さを示すと共に頑なな性格を、あるいはベルクソンの言うところの、生命のもつしなやかさを欠いた「こわばり」(raideur)を表わしてもいる。

ヘイズは笑顔を見せることはなく、その表情はしなやかさを欠いて頑なにこわばっている。第1章で、列車に乗っているヘイズの姿が、同席しているウォーリー・ビー・ヒッチコック夫人の印象を介して読者に紹介されているが、そこでヘイズの目の色や鼻は物質や動物に喩えられ、その顔の輪郭は頑固さを表わすかのようにくっきりとしている。「彼の眼はペカン〔くるみの一種〕の殻の色をしており、深く落ちくぼんでいた。皮膚の下の頭骨の輪郭はくっきりとして頑固な感じであった」(10)。「彼はモズのくちばしのような鼻をしていた」(11)。ヘイズの顔は生命の持つ生き生きとした表情を欠いているので、それを特徴付けるものは表情そのものよりもむしろ帽子のような付属物だ。

人間的な表情を失ったヘイズの顔は「物」のような性格を持ち、それゆえに物体のように「それ」(it)という三人称中性代名詞で表現されることもある。マーガレット・アーリ・ホイットは、三人称男性代名詞(he)から三人称中性代名詞(it)への移行がこの小説では数回行われ、いずれも意図的な移行であることを指摘し、その例として、

第9章でヘイズが説教師エイサ・ホークスの部屋に侵入し、ホークスの顔をマッチで照らして偽盲目であることを発見する場面を挙げている (Whitt 21)。ホークスが偽盲目であると知ったヘイズは強いショックを受け、呆然として人間味を失ったヘイズの顔は「それ」(it) という代名詞で示されるようになる。「白い帽子の下で無表情となったそれは後ろに戻り、すぐさま去ってしまった」(『賢い血』162)。

ベルクソンは『笑い』の中で、このように「物」のような印象を与える顔についても分析しており、二つの酷似した顔をその例として挙げている。「あんまり酷似している二つの顔に直面したときの諸君の印象を分析してみたまえ、諸君は同一の鋳型からとられた二つのコピー、あるいは同一の印章からの二つの捺印、あるいは同一の乾板からの二つの複写、つまり何か工業的製作の作業工程を念頭に浮べていられるのを御覧になるだろう。生をこうして機械の方向に撓め曲げることが、ここでは笑いのほんとうの原因である」(『笑い』40)。つまり、「物」的な顔は、機械によって複製可能な顔、自らのコピーを持つ顔だ。

ヘイズの顔もやはりコピー可能な顔である。ヘイズの顔それ自体も祖父の顔に似ており、そのコピーと言える。ヘイズの祖父については、「彼の祖父は巡回説教師であり、スズメバチのような老人で、イエスを針のように頭の中に隠し持ちつつ三つの郡を車で回っていた」(20)と描かれており、ヘイズはこの祖父からその顔立ちと「悪に抗する力」とを受け継いだのだ(23)。ヘイズの祖父はフォードの自動車に乗って説教をしていたのであり(21)、やはり車に乗って説教をしたヘイズは祖父の行動をコピーしていると言える。ただし、ヘイズが説いたのはキリストの教会ではなくてキリストを否定した「キリストなしの教会」であるから、祖父の正確なコピーではなく、変形させたパロディなのであるけれども。

ヘイズ自身のパロディも第9-10章で登場する。第9章で現れたオニー・ジェイ・ホーリー(本名フーヴァー・ショーツ)はヘイズの弟子を装って演説を始め、町の人を「キリストなしのキリストの聖なる教会」(the Holy Church of Christ Without Christ)に勧誘する。しかし、ヘイズはこの男にそれまで会ったことはなく、教会の名前もヘイズの説く「キリストなしの教会」(the Church Without Christ)と微妙に違って、勝手に「聖なる」(Holy)と「キリストの」という語が加えられている。しかも、オニー・ジェイは教会に入るのに各自1ドルの金を要求し、自分は説教師でラジオ放送のスターだと称する。ヘイズの始めた「キリストなしの教会」という真摯な試みも、オニー・ジェイによって商業主義的にパロディ化されてしまうのだ。

怒ったヘイズはオニー・ジェイを拒絶するが、第10章でオニー・ジェイは自分で勝手に探し出してきた「真の預言者」(167)なる男ソレス・レイフィールドを連れて来る。レイフィールドはオニー・ジェイに雇われた偽預言者に過ぎないのであるが、オニー・ジェイの作り出したヘイズのパロディとして、鏡に映ったヘイズの姿あるいはヘイズの影のような存在であり、ヘイズとは「双子」(twin)のように外見が似ている(168)。ヘイズにとって、こうした自分のコピー、商業主義的なパロディは抹殺すべき存在だ。自らの双子的存在について、ヘイズは次のように言う。「もしもそれを追い詰めて殺さなければ、それはお前を追い詰めて殺してしまうだろう」(168)。ここでヘイズは自らのコピーを「物」のように「それ」(it)という三人称中性代名詞で呼び、自分とコピーは互いに追い詰め殺しあう関係にあると見なしている。そして、その言葉を実践するかのよう、第13章においてレイフィールドを車でひき殺してしまうのである(204)。

しなやかさを欠いたヘイズのこわばった顔は「物」のように複製可能であり、商業主義的な偽預言者というパロディを作り出し、ヘイズ自らがそうしたコピーと対決しなくてはならなくなるのだ。資本主義体制における物質主義的社会においては、何事も複製され、商業主義的なサイクルの中で利用されてしまう。^{#3} オコナーはヘイズの顔をあえて物質的なものとして描くことによって、そのコピーを登場させ、商業主義的なパロディを作り出すシステムを批判的に描いて見せたのである。

4. 物質から精神への逆転劇

さて、以上に述べた「生命の機械化・物質化」は、オコナーの創作方法の本質と深く関わっている。オコナーは対象を描く際に、直接描くのではなく、何らかの形で歪ませて描くことを自ら意識した創作上の技法としているのだ。

オコナーは「短編を書くこと」(“Writing Short Stories”)と題したエッセイの中で、そうした「歪み」(distortion)の典型的な例として、人間を昆虫に変身させて描いたカフカの「変身」を挙げている。「この好例が、フランツ・カフカの『変身』と呼ばれる物語です。この物語は、或る朝目覚めてみると一晩のうちに自分がゴキブリと化しており、それでいて人間としての性質は捨てないままにいる男についての物語です。(中略)真理がここにおいて歪まされているというのではなく、むしろ、真理に到達するために、ある種の歪みが用いられているのです」(97-98)。オコナーが注意を促しているように、カフカは主人公の外見は虫に変えたものの、その精神は人間のままだにしている。つまり、カフカは人間を虫に変身させることで、逆に人間という存在を深く追求したのである。『賢い血』において、オコナーはカフカの「変身」を一步進めて、人間を動物さらには機械その他の無機物にも転換可能なものとして描いたが、そのような「歪み」は真理に到達するための手段なのだ。生命を物質の方向へと歪ませたのは、最終的に物質を超えた真理を示唆することが目的であり、『賢い血』の末尾においては物質から精神への逆転劇が予感されている。

『賢い血』における逆転劇は、目と視線を中心にして行なわれる。まず、『賢い血』において、人間を「物」の方向に歪ませる重要な小道具となっているのは視線である。例えば、ジェームズ・M・メラードはラカンの視線の理論を用いて『賢い血』を分析し、主体が凝視されることによって「観察される物」(a thing watched)としての対象と化してしまうことを指摘している(Mellard 52-3)。^{注4}

しかし、第13章の末尾で、ヘイズは自らの目をつぶして盲目になる(210)。それまでのヘイズは視線や目のイメージに取り付かれていたが、自ら盲目になることで解放されるのだ。マーシャル・ブルース・ジェントリーは、『フランナリー・オコナーのグロテスクなるものの宗教』において、次のように述べている。「目のイメージに満ちた小説である『賢い血』は、目の破壊によって終わる。これはヘイズ・モーツが個人的でグロテスクな視野から[様々な魂の]共同体へと最終的に移行したことのしるしである」(Gentry 133)。

盲目になることで逆に救済されるという逆転劇は、『賢い血』中の使徒パウロへの言及によっても暗示される(111)。パウロは元来熱心なユダヤ教徒でキリスト教を迫害していたが、復活したキリストに接したと信じて回心し、その後はキリスト教をローマ帝国に伝える大きな役割を果たした人物だ。そしてパウロが回心する過程で、3日間盲目になったと伝えられている(使徒行伝第9章1節-19節)。ヘイズも「キリストなしの教会」を唱えてイエスを否定していたが、その彼が盲目になることで、再びキリストの方へ引き寄せられていく可能性をパウロのエピソードは暗示している。

また、盲目になることは、物質から精神への逆転を意味している。盲目になることで物体としての対象を見ることはできなくなるが、その代わりに内面に広大な宇宙的広がりを持った精神的空間を獲得することになる。下宿屋の女主人フラッド夫人は、盲目になったヘイズの内面的世界について以下のように推測する。「彼女は自分の頭が配電箱のようなもので、そこから外界を制御していると思っていた。しかしヘイズに関しては、外部の世界がその頭の内部に取り込まれていると想像できるのみであった。彼の頭の中の暗闇に満ちた世界、彼の頭は世界よりも大きく、天空や惑星群や、現在あるいは過去あるいは未来において存在する一切のものを含むに足るだけ大きい」(218)。このように、ヘイズの内面的な精神世界は、神経の「配電箱」(switchbox)としての脳という物質的存在に限定されない。物質的限界を遥に超越し、宇宙をも包含するような広がりを持っているのだ。

しかも、この広大な闇の空間は救済の光の世界へとつながっている。以上の引用箇所を引き続いて、フラッド夫人はヘイズの内面的世界について以下のように考える。「それはトンネルの中を歩いているようなものであり、ただ、

極微の光の点 (a pin point of light) だけが見えるようなものだろうと彼女は想像した」(218)。なお、これと同様な表現は、『賢い血』の末尾におけるヘイズの死の場面でも繰り返される。「彼女〔フラッド夫人〕は座ったまま目を閉じてヘイズの目の中をじっと見つめた。すると、自分が始めることのできない何かの始まりに遂に達したかのようを感じ、ヘイズがどんどん遠くへ、どんどん闇の奥へと入っていき、遂には彼が極微の光の点となるのを見た」(232)。

この引用文中の、暗闇の中に奥深く入っていくと終局には光があるという描写は、暗闇を突き詰めると光に達するという逆転劇を示す。また、それと共に注目されるのが、上記の二箇所の引用文において、光が「極微の点」(a pin point of light) として捉えられていることだ。拡散した光ではない収束した点としての光という考え方に、フランスの古生物学者ティヤール・ド・シャルダンの影響が現われている。オコナーはティヤールの思想、とくに「終局の点」への収束という考えに影響を受けており、『上昇するものは全て収束する〔高く昇って一点へ〕』(*Everything That Rises Must Converge*) という短編集のタイトルはティヤールの主著『現象としての人間』中の表現から採用されている (Whitt 109)。ティヤールの進化論的生物学は、様々な進化の層が一つの終局的な点に収束し融合することを強調している。「空間＝時間は意識を含み、生み出すから、必然的に収斂する性質をもつ。だから適当な方向に向かう際限のない層は、ある『点』—それを『終局の点』(オメガの点) と名づける—へいわばうねるようにして進むはずであり、その点がすべての層を一つに融合させ、それぞれ自己のうちで完成させる」(『現象としての人間』302)。ティヤールによれば、キリストという存在は人間の意識の進化の収束点に他ならず、キリストにおいてこそ、人間の意識のすべての層が1点に融合し完成するのである。

なお、ティヤールは、27～31歳の頃にベルクソンの主著『創造的進化』を貪るように読んでいた。第2章で論じたように、ベルクソンは『笑い』において、笑いの本質を生命の機械化・物質化として考えた。しかし、『創造的進化』中の以下の文章は、物質(必然)から生命(自由)への逆転劇をベルクソンが強く意識していたことを伺わせる。⁴⁵ 「問題だったのは、必然そのものとしての物質から、一つの自由な用具を創造することであり、メカニズムをのりこえる一つのメカニズムを製作することであり、自然の決定論の張りめぐらした網の目をくぐりぬけるために、自然の決定論を用いることである」(『創造的進化』299)。ベルクソンは生命の本質を自由と考えているのだが、自由を実現するためには必然的な法則に従う物質を通過しなくてはならないのだ。

『賢い血』において、オコナーは生命と物質を相互転換可能なものとして捉え、生命を物質化させることによりグロテスクかつ真摯な喜劇を作り出した。しかし、このように生命を物質の側に歪めることは、むしろその極限である終局点に、物質から生命の側への逆転があることを予感させる。もちろん、『賢い血』が宗教的パンフレットではなく文学作品である以上、物質から生命の側への逆転劇そのものは直接詳しく描かれることはなく、トンネルの闇の終局においてかすかに見える光の「点」として示唆されるだけなのではあるけれども。

物質主義の現代社会に生きるカトリック作家として、オコナーは精神を物質の方向にあえて歪めてみせたうえで、最後に精神の方向への逆転を示唆することを創作上の方法とした。オコナーは物質と精神との緊張関係を生きる作家であったのだ。

Notes

- サイボーグ・フェミニズムにおいても、人間と機械を連続させると共に、人間と動物も同一平面上の存在として捉えられている。例えば、ダナ・J・ハラウェイは、この2世紀の生物学と進化論が人と動物との境界を狭めてきたことを踏まえて、以下のように述べている。「人間と動物との間の境界が侵犯されるような場においてこそ、サイボーグは神話的な存在として現れる」(Haraway 52)。

- 2 メルロ＝ポンティは現象学と共にベルクソンの影響を強く受けていたが、とくに「哲学をたたえて」で、ベルクソンにおける生命（精神）と物質との相互関係に注目している。「ベルクソンもすでに、哲学は、自由と物質、精神と身体を別々に実在化し対立させることを本質とするものではないし、自由と精神といったものでも、物質とか身体の中でおのれを証言しなくてはならない、つまりおのれを表現しなければならない、ということを知っていました」（「哲学をたたえて」34）。メルロ＝ポンティにとって身体論が重要なのも、身体が精神と物質との交錯する場であるからだ。
- 3 ジョン・ランス・ベーコンは『フラナリー・オコナーと冷戦文化』で、冷戦期の社会状況でのオコナーの作品を分析しているが、とくに『賢い血』において広告やマーケティングなどの大衆消費社会的要素が重要であることを指摘している（Bacon 116）。冷戦下で、大衆消費社会に象徴される物質的繁栄は、ソビエト共産主義に対するアメリカ資本主義の優越性を示すものと一般には考えられていたのだ（Bacon 127）。しかし、オコナーがカトリック作家である以上、物質的世界を描きつつも物質主義的な価値観に埋没することはできない。現代社会においてカトリック作家として生きるオコナーにとって、物質主義の現状とそれに対する精神の抵抗という2つの側面が重要となり、とりわけ冷戦下では、物質と精神との間の緊張関係は一層鋭くなる。
- 4 サルトルもまた、『存在と無』において、他者のまなざしによって主体は「凝固した」（figé）存在となってしまうと指摘している。「他者のまなざしのもとでは、私は、世界のただなかに凝固したものとして、危機にひんしたものとして、癒されがたいものとして、私を生きる」（サルトル 113）。
- 5 『創造的進化』の同個所には、メルロ＝ポンティも注目している（「哲学をたたえて」34）

Works Cited

- Bacon, Jon Lance. *Flannery O'Connor and Cold War Culture*. NY: Cambridge UP, 1993.
- ベルクソン, アンリ『笑い』林達夫訳, 東京, 岩波書店. 1976.
- 『ベルクソン全集 4・創造的進化』松浪信三郎・高橋允昭訳, 東京, 白水社. 2001.
- シャルダン, ティヤール・ド『現象としての人間』美田稔訳, 東京, みすず書房. 1964.
- Gentry, Marshall Bruce. *Flannery O'Connor's Religion of the Grotesque*. Jackson and London: UP of Mississippi, 1986.
- Haraway, Donna J. "A Menifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s." *The Gendered Cyborg: A Reader*. Ed. Gill Kirkup, Linda Janes, Kathryn Woodward and Fiona Hovenden. London and NY: Routledge, 2000.
- Malin, Irving. "Flannery O'Connor and the Grotesque." *The Added Dimension: The Art and Mind of Flannery O'Connor*. Ed. Melvin J. Friedman and Lewis A. Lawson. NY: Fordham UP, 1977. 108-122.
- Mellard, James M. "Framed in the Gaze: Haze, *Wise Blood*, and Lacanian Reading." *New Essays on Wise Blood*. Ed. Michael Kreyling. NY: Cambridge UP, 1995. 51-69.
- メルロ＝ポンティ, モーリス「哲学をたたえて」『メルロ＝ポンティ・コレクション 2—哲学者とその影』木田元編, 木田元訳, 東京, みすず書房. 2001. 1-71.
- O'Connor, Flannery. *Wise Blood*. NY: Noonday, 1962.
- . "Writing Short Stories." *Mystery and Manners: Occasional Prose*. Ed. Sally and Robert Fitzgerald. NY: Noonday, 1970. 87-106.
- . "Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction." *Mystery and Manners*. 36-50.
- Reesman, Jeanne Campbell. "Women, Language, and the Grotesque in Flannery O'Connor and Eudora

Welty." *Flannery O'Connor: New Perspectives*. Ed. Sura P. Rath and Mary Neff Shaw. Athens and London: U of Georgia P, 1996. 38-56.

Renzo, Anthony Di. *American Gargoyles: Flannery O'Connor and the Medieval Grotesque*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, 1993.

サルトル, ジャン=ポール『存在と無－現象学的存在論の試みⅡ』松浪信三郎訳, 京都, 人文書院. 1966.

Whitt, Margaret Earley. *Understanding Flannery O'Connor*. Columbia, South Carolina: U of South Carolina P, 1995.