

# ミセス・ミラーの覚めることのない悪夢

— 分身小説としての「ミリアム」 —

大野一之

## はじめに

人間にとって、自分の姿を見たり、もう一人の自分に出会ったりすることほど神秘的な体験はないのではないか。鏡の前に立ち、見慣れた自分の顔にふと微かな違和感や不安をおぼえるようなとき、いわゆる〈分身〉の観念が洋の東西を問わず古代から現代まで長きにわたって人類の心を強く捉えてきた理由も直観的に了解されるに違いない。有史以前の人間の原始心性の中に誕生したとされる分身が、魂、双生児、影、鏡像や映像などをめぐるさまざまな迷信や伝説、民話、神話、言い伝えの中にどのような痕跡を残してきたかはさておくとして、文学における分身の活躍振りを跡づけるだけでも膨大な作業が必要となるだろう。一般には、18世紀のドイツ・ロマン主義文学とともに生まれた分身文学は19世紀に頂点を迎え、その後衰退して今日に至っているかのように言われているが、分身のモチーフはこれまで通俗的なホラー小説のありふれた仕掛けを提供してきたばかりでなく、純文学の作家をも魅了し、その想像力を触発し続けてきた。トルーマン・カポーティ(1924-84)も分身のモチーフに取り憑かれた現代作家の一人である。そこで、彼の短編小説の傑作「ミリアム」を取り上げ、他のいくつかの分身小説の古典的名作と比較しながら、作品の技巧とテーマの要としての分身について検討してみたい。

## 1 夜の旅

ブラウンに始まり、ポー、ホーソン、メルヴィル、ジェームズと続く19世紀アメリカのゴシック・ロマンスの系譜に連なる重要な作家たちは、いずれも分身を扱った作品を手がけているが、南部ゴシックの作家と言われるカポーティの文学においても、分身は欠くことのできない要素である。カポーティはその文学活動の出発点において、一連の短編小説を書いて、高い評価を得たわけであるが、ショーラーに言わせると、彼の初期の短編はすべて分身をテーマとしている<sup>1)</sup>。「夜の樹」、「ミリアム」、「無頭の鷹」などの、いわゆる〈夜の文体〉で書かれた作品群は、何らかの形で分身を登場させ、現代人の心の闇の部分を探究し、決して癒されることのないその孤独な魂の姿を浮き彫りにしている<sup>2)</sup>。

とりわけ、1945年、作者が21歳のときに発表され、O・ヘンリー賞を受賞した「ミリアム」は、驚くべき芸術的完成の域に達しているように思われる<sup>3)</sup>。もっとも作者は、その技巧的な完成度をむしろ嫌ったのか、後にあるインタビューの中では「上出来の離れ業に過ぎない」(good stunt and nothing more)として切り捨てているが、作者の個人的な思い入れや愛着の問題は別として、同じインタビューでも強調されているような、彼の目指す「真の技巧」(true technique)や「芸術における最大限の強烈さ」(the greatest intensity in art)を他ならぬ「ミリアム」が見事に実現していることはほぼ間違いないところであろう<sup>4)</sup>。

たとえば、作品冒頭の一節はそれを示す見本だと言える。

For several years, Mrs. H. T. Miller had lived alone in a pleasant apartment (two rooms with kitchenette) in a remodeled brownstone near the East River. She was a widow: Mr. H. T. Miller had left a reasonable amount of insurance. Her interests were narrow, she had no friends to speak of, and she rarely journeyed farther than the corner

grocery. The other people in the house never seemed to notice her: her clothes were matter-of-fact, her hair iron-gray, clipped and casually waved; she did not use cosmetics, her features were plain and inconspicuous, and on her last birthday she was sixty-one. Her activities were seldom spontaneous: she kept the two rooms immaculate, smoked an occasional cigarette, prepared her own meals and tended a canary.

(17)<sup>5)</sup>

ここには、大都市ニューヨークの片隅の手狭だけれどもこぎれいなアパートでひっそりとつましく暮らす61歳の老女の変化に乏しい日常生活の様子が、無駄のない的確な言葉で描写されている。数年前に夫を亡くしたミセス・ミラーは、夫が残してくれた「ほどほどの額」の保険金で、贅沢さえしなければ何不自由のない生活を送っている。語り手は主人公の内面に立ち入ることはしないで、あくまでも外面的な生活の描写に徹しているように見える。しかし抑制のよくきた簡潔な表現は、この人物の一見穏やかで快適そうな生活の奥に秘められた心的生活を暗示する効果を生み出しているように思われる。未亡人で独り暮らしであることはともかくとして、興味の幅が「狭い」(narrow)し、取り立てて言うほどの「友達もない」(no friends)し、街角の食料品店より遠くへ「行くこともめったにない」(rarely journeyed)。さらに、同じアパートの他の住民がミセス・ミラーの存在に「気づいている様子はなかった」(never seemed to notice)のも、彼女が、「平凡な」(matter-of-fact)な服装をし、「十人並みの目立たない」(plain and inconspicuous)顔立ちで、化粧品も「使わない」(did not use)、見た目にも地味な存在であったからであろう。「自分から進んで何かをしようとすることはほとんどない」(activities were seldom spontaneous) ミセス・ミラーの日常生活は、簡易キッチン付きの2部屋のアパートをいつもきれいに掃除し、ときどきタバコを吸い、自分の食事を用意し、カナリアの世話をすることに尽きるといっても過言ではないのである。

否定の言葉もしくは否定的な意味内容を暗示する言葉を連ねたこのような描写からは、何かに情熱を傾けることもなく、生の営みを最小限にきりつめてただ波乱のない日々を送ることの居心地のよさがうかがわれるだけでなく、それが内包するある種の空虚さも感じられはしないだろうか<sup>9)</sup>。ミセス・ミラーのミアムとの出会いはまさにこのような状況を背景として起こるのである。

その夜、夕食を終え、後片づけも済ませて新聞に目を通していたミセス・ミラーは、近くの映画館でやっている映画の広告にふと目を留め、タイトルが面白そうだということでその映画を見に出かけて行くのだが、「街角の食料品店よりも遠くへ行くこともめったにない」老人の行動としてはこれは尋常ではない。映画が趣味というわけでもなく、おまけに、夜で、雪も降っている。ここでも語り手は作中人物の心の中に立ち入ることはない。ミセス・ミラーは老人の身にはいささか扱いにくいかさばる防寒具を苦労して身に付けると、「がむしゃらに穴を掘り進むモグラのようにわき目もふらず」(18) 雪の降る中を急いだと語られるだけである。出不精の老人が夜間に、しかも雪の降る悪天候を押してまでわざわざ映画を見に出かけるという少なからず不可解な行動に加えて、このモグラの比喩は、ミセス・ミラーの心の奥底で彼女を激しく行動へと駆り立てる無意識の衝動の存在を仄めかしているように思われる。

ところで、ドストエフスキーの『分身』においても主人公のゴリャートキンがはじめて分身に出会うのもミセス・ミラーと同じく大都会の雪の降る夜であった。上司のベレンジェーエフ氏の屋敷から追い払われてすっかり途方に暮れた下級官吏のゴリャートキンは、11月の寒空の下、吹雪と濃霧が猛威を振るう夜のペテルブルクの街を無我夢中に走り、フォンタンカの川岸ではじめて分身と擦れ違ふ。こうして彼の悪夢の日々が始まるのだが、分身との出会いが夜起こることは決して珍しいことではない。ジェイムズの「懐かしの街角」では、33年振りにヨーロッパから生まれ故郷のニューヨークに帰ってきた主人公のスペンサー・ブライドンは、あたかも彼自身が作者の分身あるいは「国際的幽霊」(international ghost) であるかのように、もしアメリカにとどまっていたらそうになっていたかもしれない〈もう一人の自分〉を求めてかつて住んでいたア

パート内を夜毎徘徊する<sup>7)</sup>。またコンラッドの「秘密の共有者」においても語り手の青年船長が、ほの暗い海から縄梯子をつたって停泊中の船に乗り込んできた〈分身〉のレガットと出会いすぐさま心を通わすのもやはり夜である。さらに、幽霊を求めて深夜に人気のない屋敷を歩き回るのが異様な振る舞いだとするならば、船長自ら夜一人で当直に就くというのも海上の慣習に照らして極めて異例だと思われる。ミセス・ミラーの場合と同様、これらの人物には、分身との遭遇に先だって日常意識の次元で考えると少なからず奇妙な行動が観察されることは注目しておいてよい。

フロイドやランクなどの精神分析的知見によると、分身の出現は人間のよりプリミティブな存在や無意識の働きと深く関わっている。昼の意識に対して夜の無意識というのはわかりやすい対比であるし、夜、意識による抑制が弱まり、無意識の活動が活発になるのだと考えると、分身との出会いが夜と結びついても少しも不思議はない。一方ゲラルドは、コンラッドの『闇の奥』と「秘密の共有者」について、この2つの作品はともに語り手によるイニシエーションもしくは自己探究の物語だとみなし、さらに共通の象徴的な物語構造として、「原初あるいは無意識の存在の源まで一時的に降りていく『夜の旅』(night journey)という古代の神話もしくは原型的な体験」を指摘している<sup>8)</sup>。つまり『闇の奥』や「秘密の共有者」は、マーロウや青年船長が、自我のより原初的な無意識の部分を体現するクルツやレガットとの共感による一時的な一体化を体験し、それを自己発見と精神的成長の契機にする物語だという解釈である。

コンラッドの作品に限らず分身が登場する物語では常に自己分裂やアイデンティティの問題が内在しており、人間精神の闇の部分もしくは夜の領域への探索が行われる。ミセス・ミラーの場合も、ミリアムと出会った夜、まるで何か不思議な力に突き動かされるかのように馴染みの「街角の食料品店」ではなく、「河から吹いてくる風は交差点でのみ肌を刺すように冷たかった」(17)と書かれているところから判断して、少なくとも何ブロックかは歩かねばならないであろう映画館まで出かけていったとき、それはおそらく単に日常生活の平穏な表面を波立たせたただけではなかったはずだ。それはまさしくミセス・ミラーの

アイデンティティを根本から揺り動かすような「夜の旅」の始まりを意味していたのではないだろうか。そして、かりそめの現実のイリュージョンを与えてくれるのが映画の働きだとするならば、分身との最初の出会いの場所としての映画館は、ミセス・ミラーの悪夢の体験の始まりにはぴったりの場所だったに違いない。

## 2 ミリアム・ミラー

ミセス・ミラーは映画館の切符売り場の前で列を作って順番を待っていたとき、一人の少女を見かけて「奇妙な興奮をおぼえる」(18)のだが、その少女こそミリアムである。61歳の老人が少女を見て胸をときめかすのも確かに奇妙だが、子供は一人では入場できないからと頼まれて切符をその子のために買ってやるのも、日頃きまじめな生活を送っている律儀な性格のミセス・ミラーにはあまり似つかわしくない。「ほんものの犯罪者のような気分だわ」(18)というミセス・ミラーの感慨はささやかな違法行為にしてはもちろん大げさな言い回しであるが、そこにはむしろ逸脱行為を楽しんでいる浮き浮きした気分さえ感じ取れる。それはひょっとすると殺人者をかくまうコンラッドの青年船長や夜の森で行われる魔女の集会に出かけていくグッドマン・ブラウン青年の心境をかすかに反響させているかもしれない。そもそも夜に映画館に足を運ぶこと自体、ミセス・ミラーにとっては、日常生活の規範からの大きな逸脱にほかならないのだから。

Mrs. Miller offered a peppermint. "What's your name, dear?"

"Miriam," she said, as though, in some curious way, it were information already familiar.

"Why, isn't that funny—my name's Miriam, too. And it's not a terribly common name either. Now, don't tell me your last name's Miller!"

## “Just Miriam.” (19)

映画館の休憩室で名前を訊かれた少女が、「まるで何か秘密の方法で、もうすでによくご存知のはずでしょうと言わんばかり」の調子で「ミリアム」と答え、それがミセス・ミラーの名前でもあることが読者に明らかにされる。名前が人間のアイデンティティを表すもっとも素朴な方法であることを考えると、この場面ではじめて二人が分身関係にある可能性が仄めかされるわけである。そこまでは気づかなくても、少なくとも、この作品はミリアムという少女についての物語であるだけでなく、ミセス・ミラーこと〈ミリアム・ミラー〉の物語でもあることが明らかになる。ここですぐに思い出されるのが、カポーティが愛読したとされるポーの作品に古典的な分身物語「ウィリアム・ウィルソン」があるという事実であろう。‘William Wilson’ と ‘Miriam Miller’ を並べてみると、ともに鏡が作り出す対称性や反復性に似た効果が、視覚的にも聴覚的にも感じとられるはずである。鏡による倍加のイメージは当然のことながら分身のテーマにつながる。しかしながら、一方のタイトルはフル・ネームの「ウィリアム・ウィルソン」であるのに対して、他方は単に「ミリアム」である。この違いは何を意味するのであろうか。それはおそらく、ポーが双生児のようにそっくりの二人のウィリアム・ウィルソンの同一性を強調しようとし、カポーティが〈ミリアム・ミラー〉という一人の人物のアイデンティティの異質な部分を〈ミラー〉と〈ミリアム〉にそれぞれ表徴させ、〈ミリアム〉の話を〈ミラー〉の観点から語ろうとした結果であろう。

カポーティはポーやドストエフスキーと違って直ぐにそれと分かるような分身を登場させていないし、またジェームズやコンラッドのように語り手や作中人物に「分身」という言葉を使わせることもない。明らかに外見的に異なる、つまり年齢や服装や身体的特徴の異なる人物を登場させ、異なる性格を与え、さらに〈ミリアム〉対〈ミラー〉の対立の図式を印象づけるような仕方でも名前を使用している。このような手法は、分身に独立した人物としての実在感を与える一方で、分身関係を隠蔽し、ミステリー性やサスペンスを盛り上げる効果

を生む。ミリアムは謎めいてはいても実在の少女に過ぎないかもしれず、あるいはミセス・ミラーに取り憑いた恐ろしい幽霊だと見なすことも可能であり、こういう曖昧さは露骨な分身物語にありがちな単純な寓意的解釈を退けることを可能にしている。

いずれにしても一般的に、分身関係にある二人の人物は、外見において似ている必要は必ずしもないと言える。主人公に瓜二つの分身が登場するような物語の場合でさえも、実際にその二人が瓜二つかどうかは微妙な問題である場合が少なくない。「秘密の共有者」の青年船長はレガットのことを何度も「分身」とか「もう一人の自分」と呼び、「夜だったので、まるで私が暗い大きな鏡の深奥部に映る自分自身の姿と向かい合っているみたいだった」と述べている一方で、「実際は彼[レガット]は私に全然似ていなかった」とも告白している<sup>9)</sup>。またマーク・スピルカはドストエフスキーの『分身』に関して、次のような見解を述べている。

He [Dostoyevsky] seems to have worked here on three assumptions: first, that the double is produced by an acute state of hallucination in Golyadkin; second, that there is also an actual person, a new employee named Golyadkin, on whom the clerk projects his hallucination; and third, that the first two assumptions, properly handled, might create an illusion of the double's actuality, so as to suggest the reality of unconscious life.<sup>10)</sup>

スピルカの考えにしたがうと、まずゴリャートキンが作り出した幻覚としての分身が存在する。しかし同時に、この妄想が投影されるゴリャートキンという名の現実の人物が実際に存在する。作者はこの二つの想定に基づき「無意識の生活のリアリティを暗示するように、現実味のある分身という幻想」を生み出すことができるだろう。したがって現実の人物であるもう一人のゴリャートキンは必ずしも主人公のゴリャートキンと瓜二つである必要はないし、むしろ、

名前以外の点では「全然似ていなかった」と考える方が自然かもしれない。最終的に肝心なのは分身が「無意識の生活のリアリティ」を表現し得ているかどうかなのである。

### 3 白い世界の恐怖

ボルヘスの「他者」は、アメリカのケンブリッジのチャールズ河畔で作者が50年前の自分自身に出会う話であり、ボルヘスは一目見ると、より正確に言えば男の声を聞いて、すぐに相手が誰であるか気づいているが、ミセス・ミラーはミリアムと出会っても少女が〈もう一人の自分〉であるとは思わない。つまりミリアムという少女は子供時代のミセス・ミラーであるとは考えにくい。見かけは確かに子供であっても、その目には「子供らしいところはまったくない」(19)し、「小さな女の子としては随分いろんな言葉をご存知なのね」(19)とミセス・ミラーに言わせるぐらい、言葉づかいや態度も大人びていて、ミセス・ミラーをすっかりまごつかせている。子供の姿とそこに宿る大人の精神という不釣り合いな組み合わせは、自然の秩序に反しており、〈フリーク〉を連想させるグロテスクな無気味さを感じさせる。無気味と言えば、映画館の前でもそも最初ミセス・ミラーの目を引いたのは、ミリアムの腰のあたりまで伸びた「これまで見たことがないほど長くて異様な」(18) 髪の毛であり、それは「白子の髪のように銀白色そのもの」(absolutely silver-white, like an albino's) (18) であった。雪の降る夜、あたかも幽霊か雪女のように忽然と出現したミリアムが、やがてミセス・ミラーの「快適なアパート」に侵入してくるとき、平凡な老女の物語は恐怖の物語へと新たな展開を見せる。

It snowed all week. Wheels and footsteps moved soundlessly on the street, as if the business of living continued secretly behind a pale but impenetrable curtain. In the falling quiet there was no sky or earth, only snow lifting in the wind, frosting the window glass, chilling the

rooms, deadening and hushing the city. At all hours it was necessary to keep a lamp lighted and Mrs. Miller lost track of the days: Friday was no different from Saturday and on Sunday she went to the grocery: closed, of course. (19)

雪は一週間降り続き、ニューヨークの街は白一色の世界へと変貌する。大都会の日頃の喧噪と活気は消え失せ、「人の営みは色は薄いが見通すことのできないカーテンの背後でひそやかに続けられているような」非現実の世界が現出する。音もなく降り続く雪のために、空と大地の境界線もなくなり、「ただ雪が風に舞い上がり、窓ガラスを凍らせ、部屋を冷え冷えとさせ、街を死んだように静まり返らせた」。このような外界の変貌は、ミセス・ミラーの内面世界の変化に対応しており、彼女の現実感覚の崩壊が昼夜や曜日の識別困難という形で現れる。日曜日とは知らずに訪れた馴染みの「街角の食料品店」が閉まっているのは何よりも象徴的である。そこはこの孤独な老女にとって日常生活の拠り所であり、また唯一とも言える外界との接触の機会であったはずで、その機会が閉ざされることは外面世界と内面世界の両方において老女の日常生活の秩序を揺るがしかねないだろう。

食料品店が閉まっていた日曜日の夜、普段であればとっくに眠っているはずの時刻に、〈招かれざる客〉がミセス・ミラーのアパートを訪れる。それは、あの印象的な「白い髪の毛」(20)を2本のおさげに編み上げたその先に「白い巨大なリボン」(20)を付け、二月だというのに「白い絹」(20)のドレスを着たミリアムであった。電話帳にも載っていない住所がどうしてミリアムにわかったのか、ミセス・ミラーには謎であるが、深く追究されることはない。強引に室内に入り込んできたミリアムは食べ物を要求し、夫からのプレゼントであるカメオのブローチをミセス・ミラーから取り上げようとする。この時はじめてミセス・ミラーは自分の孤独な生活という真実に直面して大きな衝撃を受ける。

As she stood, striving to shape a sentence which would somehow save the brooch, it came to Mrs Miller there was no one to whom she might turn; she was alone; a fact that had not been among her thoughts for a long time. Its sheer emphasis was stunning. But here in her own room in the hushed snow-city were evidences she could not ignore or, she knew with startling clarity, resist. (23)

大事なカメオのブローチを何とか取られないで済む言葉を考えている時、ミセス・ミラーは自分がひとりぼっちで、助けを求められるような人は誰もいないことに気づく。独り暮らしに慣れ、長い間考えもしなかったが、それは紛れもない事実なのだ。「静まり返った、雪に閉じこめられたこの街の彼女の部屋には、無視することができず、また恐ろしいほどはっきりとわかっていたが、抵抗することもできない証拠があった」とあるように、居心地のいい独り暮らしのアパートが、ミリアムの侵入とともに死の静寂が支配する寒々とした場所に変わろうとしていることが明らかになる。ミリアムは望みどおり食事を作ってもらい、ブローチも手に入れたものの、お休みのキスをしてもらえないのに腹を立て、アパートを立ち去る前に造花のバラの入った花瓶を床に叩きつけて割ってしまう。

次にミリアムがアパートを訪れるのは2日後の火曜日の夕方である。その日はそれまでの雪模様から打って変わり、季節外れの青空が広がる爽やかな朝を迎える。前日は体調を崩し終日ベッドで過ごしたミセス・ミラーも、春のように穏やかな日和に誘われるように外出し、朝食をレストランで取っただけでなく、さらに足をのびしバスに乗って買い物に出かける。これは日頃出不精なミセス・ミラーの日常の行動から明らかに逸脱している。通い慣れた「街角の食料品店」より遙か遠くへ向かう大冒険旅行だと言える。実際、不思議な老人に尾行される（あるいは彼女がそのように思い込んだ）恐い体験をする。そして、「まるであらかじめ立てられていた計画に基づくかのように」一連の買い物を開始するが、その計画自体について彼女は「何も知らないし、どうすることも

できなかった」(26)。雪の降る夜にミセス・ミラーを映画館へと向かわせた無意識の力は、さらにその力を強めつつあるように思われる。

買い物が終わるころになって、空模様が急変し、雪が再び激しく降り出す。きっかり5時にドアのベルが鳴ると、ミセス・ミラーには何故か「それが誰であるかわかっていた」(26)。部屋には買って来たばかりの新しい花瓶に今度はほんものの「白いバラ」が生けられ、皿の上にはミリアムが前回の訪問の際に欲しがった「つや出しをしたサクランボ」(26)と「砂糖をまぶしたアーモンド・ケーキ」(26)が何故か用意してあるが、これらの白バラや甘いお菓子はことごとくこの日何か見えない力に突き動かされて買って来たものである。ミセス・ミラーが自らははっきりと意識しないまま、客の来訪を予期し、歓迎の準備を整えていることは間違いない。その意味でミリアムはもはや〈招かれざる客〉ではないのである。

ところが、まるでミリアムの訪問を待ちかまえていたかのようなミセス・ミラーであるが、なかなかミリアムを部屋に入れようとしないうし、またミリアムと一緒に暮らすつもりでやってきたことがわかると、ミセス・ミラーは一気に精神の均衡を崩してアパートから逃げ出してしまう。取り乱したミセス・ミラーは階下に住んでいる隣人に助けを求め、女性がミセス・ミラーの面倒を見ている間にもう一人の男性の住人がミセス・ミラーの部屋を調べてみると、どこにもミリアムの姿は見えず、ミリアムが持ち込んだ大きな段ボール箱も忽然と消えている。ミリアムが誰にも気づかれずに逃げられるはずはなく、隣人たちは老婆の醜態に呆れて顔を見合わせることになる。

ミセス・ミラーのアパートの階下に住む、名前も与えられていない男女が果たす役割はある意味では決定的なものだと言える。つまり、彼らによってミリアムの実在性は否定され、ミセス・ミラーの幻覚と狂気の可能性が強く示唆されるからである。「ミリアム」という作品は、表面的には亡霊のような謎の少女に取り憑かれた孤独な老婦人を描いたホラー小説として読めるが、そのゴシック的装いは言うなれば主人公の精神の「客観的相関物」として機能しているのであって、そこにはドストエフスキーの『分身』に見られるような主人公の自

己分裂の物語あるいは自己意識のドラマが隠されている<sup>11)</sup>。ミセス・ミラーは映画館で確かに誰か現実に存在する少女に出会ったのかもしれないが、スピルカがドストエフスキーの手法について示唆したように、現実の人物に妄想が投影されている可能性も考えられる。少なくとも自由に姿を現したり消したりできる無気味なミリアムはおそらくミセス・ミラーの幻覚の中にしか存在しない。だから、騒動のあと誰もいないはずの自分のアパートに帰って、ようやく普段の自分を取り戻して安堵するミセス・ミラーの目の前に再びミリアムが登場してくる最後の場面は、ホラー小説としては逆転の効果を伴った衝撃的で見事な結末ではあっても決して驚くには当たらないのである。

#### 4 もう一つの「ミリアム」

ミセス・ミラーにミリアムという分身が現れるように、「ミリアム」という短編小説とは別に映画もしくは脚本という形でいわばもう一つの「ミリアム」が存在する。当初1時間枠のTVドラマとして制作され、後に、同じくカポーティの短編に基づく他の2つのドラマと一緒に再編集されて、1968年のカンヌ映画祭にアメリカから出品されたオムニバス作品の『トリロジー』(Trilogy)がそれである。監督フランク・ペリーと脚本家のエレノア・ペリーが、カポーティの短編小説を映像化する企画を持ち込んだとき、カポーティは「クリスマス思い出」と「天国に通じる小道」と並んで「ミリアム」を選び出し、自らもエレノアとともに脚本の共同執筆者として名を連ねている。そして、カポーティはこの映画作品のテーマについて以下のような発言をしている。

Why, among my stories, did we select these particular three [“Miriam,” “Among the Paths to Eden” and “A Christmas Memory”]? Because, despite the dissimilarities of setting—Manhattan, a Queens cemetery, a farm in Alabama—they have a subject in common: loneliness. Loneliness; love; lack of love. It is as though one held a multi-

tinted lozenge to the light, turned it this way and that catching separate colors in the same prism. <sup>12)</sup>

ここでは全体を構成する三つの物語に共通するテーマとして「孤独」と「愛」もしくは「愛の欠如」が指摘されており、背景の異なる独立した個々の物語がそれぞれ具体的な孤独の諸相を描きながら、作品全体としては現代の孤独を立体的に浮かび上がらせることに作者の意図があったようだ。

脚本の「ミリアム」に登場するのはミセス・ミラーならぬミス・ミラーである。主人公は一生結婚せず、したがって自分の家庭をもつこともなく、他人の家のベビーシッターとして懸命に働いてきたが、老齢で引退した今、社会の中で温かい人間的な絆や接触を断たれて「感情の氷片」の上に取り残されてしまった人物として設定されている<sup>13)</sup>。結婚の経験がなく、かつて社会に出て働いていたがゆえに用済みになった人間だという寂しさを抱えながら、昔世話をした子供たちを心の拠り所になっているといった点などが原作と大きく異なっている。しかもミス・ミラーはミセス・ミラーと違って、孤立状態から何とか抜け出そうと積極的に周囲の世界に働きかけるが、それが単なる老人の奇行として受けとられ、孤立感をさらに深めていくという、外面的な筋立てにおいてよりドラマティックな物語展開になっている。しかしながら、社会から隔絶された孤独で耐えがたい生活がもう一人の自分という幻覚を生み出し、この深刻な自己分裂ないし内的葛藤が精神の危機的状況を極限にまで押し進めていく展開は大筋において二つの「ミリアム」に共通している。

一般的に分身関係は小説において意識の二重性や心理的葛藤を劇化するのに便利な手法として頻繁に使われるが、前述したようにコンラッドやジェームズが作中あえて「分身」という観念そのものに言及しながらひねりを利かした分身物語を書いたのに対して、カポーティは、メルヴィルの「バトルビー」ほどではないとしても分身関係を隠蔽していて、間接的な暗示にとどめることによって作品のサスペンス効果を高めている。その点、脚本化された「ミリアム」では説明過剰でいささか暗示的效果に乏しいかもしれない。たとえば、前に引

用した映画館の待合い室での二人のやりとりに対応する箇所は脚本では以下のようになっている。

MISS MILLER

You may not believe this but when I was a child, my hair looked exactly the same. I wore it very much like that. What's your name, honeybunch?

GIRL

Miriam.

MISS MILLER

*(excited)*

Miriam? Really and truly? Isn't that an interesting coincidence? My name is Miriam, too. But I forget about it sometimes because nobody's called me that for years... everybody calls me Nanny or Miss Miller.<sup>14)</sup>

少女の際立った特徴をなす長く美しいブロンドの髪の毛への言及によって、ミリアムが子供時代に退行したミス・ミラーの人格を体現している可能性や、「ミリアム」という名前を忘れることが時にはあるほど、ミス・ミラーの人格のミリアム的部分が抑圧されている可能性がより明確に示されている。この箇所以外でも、ミリアムはミス・ミラーに「ミリアム」とファースト・ネームで呼びかけたり、二人が揃ってペパーミント菓子を好んで食べる場面や、ミリアムがアパートに持ち込んできた荷物をミス・ミラーが「私のドレスと私のお人形」（傍点引用者）と呼ぶ原作にはない科白などがわざわざ付け加えられたりしているために、ミリアムの正体に関して曖昧なところはほとんど払拭されてしまっている印象さえある<sup>15)</sup>。したがって原作と比べると、分身としてのミリアムの担っている使命もより直接的に表現され、明確化されている。それは

ミス・ミラーの欺瞞的な生活を暴くことである。「私はいつも真実を話しているのよ」(I always tell the truth) とか「私は隠してなんかいなかったわ」(I wasn't hiding) とか「私は決して嘘をつかないわ」(I never tell lies) とミリアムは繰り返し自分の役割を強調し、周囲の人間がついている嘘ばかりかミス・ミラーがそれを信じる振りをすることで自分自身に対してついている嘘までも暴いていく<sup>16)</sup>。その結果、子供たちから慕われる“Nanny”を核として築いてきたアイデンティティが根本から揺り動かされ、人格の崩壊さえ予感させる結末を迎えるのである。

## 5 〈まがいもの〉の破壊者

短編小説の「ミリアム」においても、主人公の隠された無意識の生活が分身によって徐々に暴かれていくわけだが、ここではミリアムは真実を「告げる」(tell)というよりもむしろ「見せる」(show)のだと言うべきだろう。ミセス・ミラーは知らず知らずのうちに、魅力的でかつ恐ろしいミリアムという存在を通して、見知らぬもう一人の自分の姿と、内なる他者と向かい合うのである。その意味でミリアムはミセス・ミラーの鏡像にほかならない。

外見に限っても、およそミセス・ミラーとミリアムほど対照的な姿はないだろう。一方は年老い、顔立ちは十人並みで目立たず、髪は短く、服装も平凡で地味。他方は、若くて美しい、髪は驚くほど長いし、装いもエレガントでおしゃれである。加えて、精神的な姿勢に関しても、ミセス・ミラーが生の営みを最小限に限り、何事にも消極的で「自分から進んで何かをしようとすることはほとんどない」のに対して、ミリアムは活力と自信にあふれ、夜食であれカメオのブローチであれ住むところであれ欲しいものがあれば何でも強引に手に入れようとする。このように分身関係には多くの場合顕著な対照性が見られるものだが、それは単なる対照性ではなく同時に相補性でもある。ミリアムとは「彼女 [ミセス・ミラー] がそうでないところのすべてのもの」(everything that she is not) であるとガースンは述べているが、言い換えると、ミセス・ミラー

の現在の生活に欠けている一切のもの、かつて子供の頃にはあったかもしれないが、長年の結婚生活で失われてしまった澁刺とした精神など、要するに〈ミセス・ミラー〉というアイデンティティを形成する過程で意識面から排除されてしまった願望や夢、こういったもの一切をミリアムは具現する存在だと言うことができよう<sup>17)</sup>。

したがって、ミセス・ミラーにとって、ミリアムは大いに共感をおぼえる魅力的な存在であると同時に、現在の生活とアイデンティティを脅かす危険で恐ろしい存在であるという二面性を備えていることがわかるだろう。ためらいつつも結局いつもミリアムの凶々しい要求を受け入れてしまうとか、準備万端整えてミリアムの訪問を待ちかまえていながら、なかなか部屋に入れようとなしない矛盾した行動の所以もそこにある。言い換えると、ミリアムは少なくとも潜在的には破壊者としての側面を内在させているわけで、これが最も象徴的に描かれるのが、造花の入った花瓶を投げつける場面であろう。しかしここで読者は、この行為の深い意味を理解するためには、この狼藉に先だってミリアムがふと漏らした「悲しいわ。まがいものなんて、悲しいわね」(“How sad. Aren't imitations sad?”) (21) という言葉を見落としてはならない。カービーが主張するように、ミリアムは「まがいものの破壊者」(destroyer of imitations)として「ミセス・ミラーがこれまで過ごしてきた〈まがいもの〉の生活を破壊するというただ一つの目的のために物語に導入されている」と言うこともできるだろう<sup>18)</sup>。実際は命を持たない見せかけだけの紙でできたバラは、生气に欠けるミセス・ミラーの生活の隠喩にはかならないのである。ミリアムの2度目の訪問で、精神錯乱に陥ったミセス・ミラーは泣き出すのだが、それは普通の泣き方ではない。「ミセス・ミラーの顔は崩れて、醜い赤い皺だらけの仮面のような形相に変わった。彼女は泣き始めたが、それはあたかも長い間泣いたことがなかったので、泣き方を忘れてしまったかのような、涙の出ない不自然な泣き方だった」(27)。ここに、人間らしい感情を表出する機会を奪われた孤独な老婆の潤いのない内面生活を垣間見ることができる。

ちなみにミリアムが花瓶を壊す出来事は脚本の「ミリアム」にも持ち込まれ

ている。興味深いのは、ミス・ミラーが壊された花瓶の代わりに用意した、ほんものの白いバラの生けられた新しい花瓶に、再びアパートを訪れたミリアムが目をとめるという原作にない場面が付け加えられている点である。生けられてからすでに3日目のバラは、少し萎れ、花びらも散り始めている。ミリアムは「バラは死にかけているわ」と呟いた後、「これがほんものを見分ける方法じゃないかしら……だって、ほんものって、死ぬことになっているでしょう」と続けている<sup>19)</sup>。ミリアムが告げようとしている真実の中に、人間は本来、生だけでなく死さえも内包する二律背反的な存在だという認識も含まれるのかもしれない。また、老齡で死に近づきつつあるミス・ミラーにとっては、死という避けたい現実の予告としての意味があるとすると、分身が死の先触れだというよく知られた言い伝えの再現をここに見出すこともできるだろう。

## 6 覚めることのない悪夢

小説の「ミリアム」においても死は重要なモチーフの一つである。白のイメージに包まれたミリアムが亡霊か雪女のような印象を与えることはすでに触れた。ミス・ミラーは映画館に出かけるとき明かりを一つ灯したままアパートを出るが、それは「暗闇の感覚ほど心をかき乱すものはなかった」(17)からであるし、ミリアムも1回目の訪問の際、もう遅いので帰るように言われたとき、「雪が降っているわ」と不服そうに言った後、「それに寒くて暗いわ」(21)と付け加えている。暗闇に対するミス・ミラーの不安は死に対する不安を暗示しているように思われるし、ミリアムによる快適なアパートの外の暗闇や寒さへの言及は、そんなミス・ミラーの不安を見透かしての発言ではないだろうか。しかし圧巻はやはり、いつもきれいに掃除されたミス・ミラーの「快適なアパート」の変容であろう。階下の隣人のところから自分の部屋に戻ってきたミス・ミラーの目に映る部屋はもはや住み慣れた居心地のよいアパートではない。すっかり相貌を変えた部屋の様子が次のように描写されている。

Mrs. Miller entered her apartment softly; she walked to the center of the room and stood quite still. No, in a sense it had not changed: the roses, the cakes, and the cherries were in place. But this was an empty room, emptier than if the furnishings and familiars were not present, lifeless and petrified as a funeral parlor. The sofa loomed before her with a new strangeness: its vacancy had a meaning that would have been less penetrating and terrible had Miriam been curled on it. (29)

恐ろしいミリアムの姿が消えて、却って耐えがなくなった空ろな部屋の光景がここにある。部屋は「家具や見慣れたものがない場合よりも空虚で、葬儀場のようになり気がなく硬直しているように感じられた」と言うが、実際のところ外面的には作品冒頭の「快適なアパート」から変わったところは何もないのである。同じ部屋が、ミリアムが現れそして消え去ったことによって、まったく別の様相を呈するようになっただけなのである。言い換えると、外界の現実ではなくミセス・ミラーの内面の現実意識が変わったのである。その意味でこれはミセス・ミラーにとって決定的な啓示の瞬間だと言える。これまで「快適なアパート」に象徴されるような、それなりに居心地のよい生活を送ってきたミセス・ミラーは、ミリアムとの関わりを通して、年老いた未亡人の孤独な生活についての真実をここで初めて目の当たりにする。気がなく石のように冷たい、まるで死体のような「葬儀場」は、ミセス・ミラーの無意識は捉えていたが、これまで意識に上ってこなかった心象風景に違いない。ミセス・ミラーはミリアムのおかげで、葬儀場のイメージに集約される自らの孤独で空虚な生活を直視し、もっと生き生きとした「ほんもの」の人生を始める機会を手にするものと考えられる。ところが、アイデンティティを見失った彼女が結局再び見出すのは、〈ミリアム・ミラー〉ではなく、「この部屋に住み、自分で食事を作り、カナリアを飼っている人物、頼りになり、信用できる人間、すなわちミセス・H・T・ミラー」(30)なのである。

分身小説は常に分裂した自我について語るのだが、エダーによると、その基

本的な話のパターンが考えられるという<sup>20)</sup>。コンラッドの「秘密の共有者」のように主人公が人格の再統合に成功する「肯定的な」プロットと、逆にポーの「ウィリアム・ウィルソン」やドストエフスキーの『分身』のように分裂した自我の死や破滅に終わる「否定的な」プロットがある<sup>21)</sup>。さらにメルヴィルの「バトルビー」のようにそのどちらのパターンにも分類できない、結末が曖昧なものもあるという。「秘密の共有者」については、人格の再統合ではなく単なる抑圧による分身の排除が行われるだけという解釈もあり、なかなか厄介な問題もあるが、少なくとも「ミリアム」は人格の再統合にも抑圧による分身の排除にも成功しない物語であることは間違いない<sup>22)</sup>。なぜなら〈ミリアム・ミラー〉はついに発見されず、最後にミリアムが憔悴しきったミセス・ミラーの前に再び現れるからである。ミリアムはミセス・ミラーにとって決して覚めることのない悪夢なのである。

「ミリアム」は、ニューヨークを舞台とし、老人が亡霊のような無気味な若者（少女）に取り憑かれ、悪夢的経験によってそれまでの自己満足的な生活が根底から揺さぶられる点で「バトルビー」によく似ている<sup>23)</sup>。「葬儀場」や「墓場」に出没する恐ろしい分身は、死の前触れというよく知られた俗信を思い出させる一方で、いわば守護天使のように、「魂の死者」とも言える孤独な人々の空虚で生気を欠いた生活の欺瞞性を暴き、彼らを精神的な再生に導こうとする<sup>24)</sup>。だが、結果はいずれの作品においても明るくはない。メルヴィルは、バトルビーの沈黙に託された貴重なメッセージを受け取りそこねたかもしれない弁護士に自らの体験談を語らせることによって、アイロニーに満ちた分身物語を書いた。一方カポーティは、ゴシック的なイメージと象徴性を駆使しながら、自我の崩壊へと向かう人物の恐怖の体験を、三人称の視点から客観的に語ることによって、分身文学の系譜にもう一つ傑作を付け加えたと言えるだろう。

注

- 1) Mark Schorer, "Introduction," *Selected Writings of Truman Capote* (New York: Random House, 1963), vii-viii.
- 2) Ihab Hassan, *Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1961), p. 231.
- 3) カポーティは「ミリアム」を実際に執筆したのは17歳のときであったと証言している。Truman Capote, Eleanor Perry and Frank Perry, *Trilogy: An Experiment in Multimedia* (New York: Collier Books, 1969), p.18.
- 4) Pati Hill, "Truman Capote," *Writers at Work: The Paris Review Interviews*, ed. Malcolm Cowley (New York: Viking Press, 1959), pp.290, 291.  
なお、たとえばナンスのように、「夜の樹」と比べると「ミリアム」では技巧の操作そのものが目的化しているとして、作品の限界を指摘する批評家もある。William L. Nance, *The Worlds of Truman Capote* (New York: Stein and Day, 1970), p.22.
- 5) テキストはTruman Capote, "Miriam," *Selected Writings of Truman Capote* (New York: Random House, 1963) を使用し、以下引用末尾の数字はこの版の頁数を示すものとする。
- 6) Michael Larsen, "Capote's 'Miriam' and the Literature of the Double," *International Fiction Review* 7, no. 1 (1980): 53.
- 7) Cushing Strout, "Henry James's Dream of the Louvre, 'The Jolly Corner,' and Psychological Interpretation," *Literature and Psychoanalysis*, ed. Edith Kruzweil and William Philips (New York: Columbia University Press, 1983), p.226.
- 8) Albert J. Guerard, "Introduction," *Heart of Darkness and The Secret Sharer*, ed. Albert J. Guerard (New York: Signet, 1983), p. 9.
- 9) Joseph Conrad, "The Secret Sharer," *Heart of Darkness and The Secret Sharer*, ed. with an introduction by Albert J. Guerard (New York: Signet, 1983), pp.27,

30. なお、訳文は小池滋訳を参考にした。
- 10) Mark Spilka, "Introduction," *The Double: A Poem of St. Petersburg*, trans. George Bird (Bloomington: Indiana University Press, 1974), p.5.
- 11) マリンは、ニュー・ゴシックの作家にとって、幽霊の出る城などの昔のゴシック小説で使われたイメージは心理を象徴する「客観的相関物」である、と主張している。Irving Malin, *New American Gothic* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1962), p. 79.
- 12) Truman Capote, Eleanor Perry and Frank Perry, *Trilogy*, pp. 18-9.
- 13) *Ibid.*, p.114.
- 14) *Ibid.*, p.74.
- 15) *Ibid.*, p.99.
- 16) *Ibid.*, pp.79, 101, 102.
- 17) Helen S. Garson, *Truman Capote* (New York: Frederick Ungar, 1980), p.43.
- 18) David K. Kirby, "The Princess and the Frog: The Modern American Short Story As Fairy Tale," *The Minnesota Review* 4 (Spring 1973): 147.
- 19) Truman Capote, Eleanor Perry and Frank Perry, *Trilogy*, p. 93.
- 20) Doris L. Eder, "The Idea of the Double," *The Psychoanalytic Review* 65 (1978): 597-8.
- 21) ジェイムズの「懐かしの街角」の場合、たとえば、ハーディの解釈にしたがえば、主人公はアリスの愛のおかげで分裂していた自我を統合して全体性を獲得するので、「肯定的な」プロットということになるだろう。Barbara Hardy, "The Jolly Corner," *Henry James: The Shorter Fiction: Reassessments*, ed. N. H. Reeve (London: Macmillan, 1997), p. 202.
- 22) ジャクソンによれば、「懐かしの街角」も「秘密の共有者」も、自我が内なる他者を抑圧し、慣れ親しんだアイデンティティを回復する話だということになる。「ミリアム」がこのパターンに属さないことは言うまでもない。Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion* (London: Methuen, 1981), p.140.
- 23) 分身としてのバトルビーを論じた研究に関しては、代表的なものとして次のマー

カスのものである。Mordecai Marcus, "Melville's Bartleby as a Psychological Double," *Bartleby the Inscrutable: A Collection of Commentary on Herman Melville's "Bartleby the Scrivener,"* ed. M. Thomas Inge (Hamden, Connecticut: Archon Books, 1979), pp.107-120. なお、拙論も参照していただければ有難い。大野一之「沈黙のメッセージ——『バートルビー』考」『ALBION』32号（京大英文学会，1986），pp.73-90.

- 24) 精神分析学の観点から分身の起源について研究したランクによれば、分身は元来死の脅威に対する防衛手段として生み出された「守護天使」であったが、防衛されたはずの死の表徴が分身自体の中に回帰して、まったく反対の「死の前触れ」と見なされるようになったという。Otto Rank, "The Double as Immortal Self," *Beyond Psychology* (1941; rpt., New York: Dover, 1958), p.76.