

ブリストル三部作における政治の不在／不在の政治学 ——カーター、レイン、リフトン⁽¹⁾——

The Absence of Politics / the Politics of Absence in the Bristol Trilogy:

Carter, Laing, and Lifton

奥 畑 豊

OKUHATA Yutaka

[要旨] 本稿はブリストルを舞台としたアンジェラ・カーターの初期作品群に焦点を当てる。ここでは精神的な疾患を抱えた「異常な」登場人物たちの表象に注目しつつ、「ブリストル三部作」と呼ばれる彼女の一連の小説——『影のダンス』(*Shadow Dance*, 1966) 『幾つかの認識』(*Several Perceptions*, 1968)、『ラヴ』(*Love*, 1971) ——を読み解く。これらの作品群にはカーター自身が体験した1960年代の時代精神が反映されており、なおかつそこには第二次世界大戦やロンドン大空襲、冷戦中のキューバ革命やヴェトナム戦争といった歴史的イベントへの言及が見られる。しかし他方で、ブリストル三部作においてカーターは、登場人物たちの「世界」に対する積極的なコミットメントや、社会それ自体を変革しようとする彼らの試みを決して表立って描こうとはしていない。むしろ、「政治的なもの」をあからさまに表象したり、人々が外的世界と対峙する様子を描写したりする代わりに、カーターは一種のアウトサイダーたち——すなわち、内面的な問題や危機を抱えているがゆえに、社会で今まさに起こっている出来事に対処することが出来ない人々——に眼差しを向けていると言える。こうした「政治の不在」の背後にある政治学を再考するために、本稿では死やモータリティの可能性と戯れているかに見えるブリストル三部作の登場人物たちを、60年代に重要な著作を残した精神科医・思想家であるR・D・レインとロバート・ジェイ・リフトンの理論と比較しつつ分析する。以上のように、本論文では「狂気」のレッテルを貼られたカーター作品の登場人物たちが、(自らを心理的ないし肉体的に滅ぼすかもしれない) 狂気に満ちた外的世界に対して、如何にして沈黙のうちに応答し得たのかを明らかにする。

[キーワード] アンジェラ・カーター、R・D・レイン、ロバート・ジェイ・リフトン、狂気、精神的麻痺

[Abstract] The present essay focuses on Angela Carter's early works set in Bristol, the city where she spent her university days in the 1960s. Here, I will deal with a series of novels known as the Bristol Trilogy — *Shadow Dance* (1966), *Several Perceptions* (1968), and *Love* (1971) — paying attention to her portrayal of the “atypical” characters with psychological disorders. Although these works certainly reflect the spirit of the 1960s and refer to the actual historical events of the twentieth century, such as World War II, the Blitz, the Cuban Revolution during the Cold War, and the Vietnam War, they do not directly depict the protagonists' positive commitment to society itself, nor do they describe their own efforts to change it. Therefore, instead of explicitly representing “politics” or illustrating the way in which people attempt to confront the outer world, Carter pays more attention to outsiders, or those who have internal problems and cannot cope with what is happening in society. In order to reconsider the politics behind such absence of politics, the essay will compare Carter's depictions of her protagonists who seem to be playing with their own mortality to the psychiatric theories of R. D. Laing and Robert Jay Lifton, both of whom produced influential works

during the sixties.

Laing is a famous psychiatrist and thinker known for his works such as *The Divided Self* (1960), *The Self and Others* (1961), and *The Politics of Experience and The Bird of Paradise* (1967) as well as for his “anti-psychiatry” movement with David Cooper, Theodore Lidz, Silvano Arieti, and Franco Basaglia. Carter once noted in an interview with Olga Kenyon that she had been highly interested in his theories on psychiatric illness in the 1960s. On the other hand, Lifton is an American psychiatrist known for his works on the traumas of Japanese atomic bomb survivors (*Death in Life: Survivors of Hiroshima*, 1967) and Vietnam veterans (*Home from the War: Vietnam Veterans—Neither Victims nor Executioners*, 1973) as well as on the psychological mechanism of “thought reform” during the period of the Cultural Revolution in Communist China (*Revolutionary Immortality: Mao Tse-Tung and the Chinese Cultural Revolution*, 1968). Although whether Carter actually read Lifton during the 1960s is unknown, his notion of “psychic numbing” can be a key to understanding her representations of “political apathy” in the Bristol Trilogy, not only from a psychological but also from historical and social perspectives.

In this way, the current essay will show how Carter’s “abnormal” characters silently respond to the “insane” world that may finally destroy them physically and psychologically.

[Key Words] Angela Carter, R. D. Laing, Robert Jay Lifton, Madness, Psychic Numbing

はじめに

1960年代という社会変革の時代にあつて、アンジェラ・カーターがフェミニストや社会主義者として常に「政治を追いかけていた」ことは良く知られている (Mortimer 78)。英国では当時、ファッションやロック音楽、ポップ・アートを中心とする若者の対抗文化が台頭し、いわゆるニュー・レフトが影響力を強めると同時に、人種、階級、ジェンダーなどに関わる多様な解放運動が巻き起こり、ヴィクトリア朝的価値観が解体されていった。60年代を回顧した後年のエッセイで、彼女はこうした「愛と平和」の時代の変革をポジティブに評価しつつ、同時代に勃発したヴェトナム戦争について次のように書いている。

Wars are great catalysts for social change and even though it was not specifically *our* war, Vietnam war was a conflict between the First World and the Third World, between Whites and Non-Whites and, increasingly, between the American people, or a statistically significant percentage thereof, and Yankee imperialism. (Carter, “Year One” 211-12)

興味深いことに、彼女はここでこの戦争を「第一世界」による「第三世界」の侵略と見做し、アメリカ帝国主義を痛烈に非難している。またこの後に続く部分では、超大国アメリカの外交政策に翻弄されてきた戦後イギリス政府への批判までもが展開されている。

旧友の文化史家クリストファー・フレイリングによれば、カーターのこうした政治性は第二次

世界大戦中の疎開先ヨークシャーでの子供時代の体験のみならず、彼女が60年代前半に大学時代を過ごしたブリストルでの経験や人間関係に由来していた (Frayling 46-47)。しかしながら、まさにこの都市を舞台にした (とされる) 初期作品群——第一長編『影のダンス』 (*Shadow Dance*, 1966)⁽²⁾、第三長編『幾つかの認識』 (*Several Perceptions*, 1968)、第五長編『ラヴ』 (*Love*, 1971; revised in 1987)⁽³⁾——において、彼女が主に提示するのはむしろ政治の「不在」、つまりは自分たちの生きる世界に対して何ら前向きなコミットメントをなし得ない登場人物たちの姿である。重要なことに、これらのテキストには二十世紀前半における政治的ないし歴史的事件や当時の世相に関する言及が頻出するが、作中で繰り返し強調されるのはあくまで登場人物たちの抱えるある種の精神的疾患——換言すれば、自分自身の内的問題に捕らわれ、決して外的世界の政治問題と真正面から対峙することの出来ない人々の姿——なのである。

批評家マーク・オデイによって、『影のダンス』、『幾つかの認識』、『ラヴ』の三作は「ブリストル三部作」と命名された (O'Day 44)。倒錯した暴力や狂気、死、自殺といった暗いモチーフに貫かれたこれら初期作品群は、神経症的・心理的問題を抱えた人々が多数登場するという点で似通っているが、エドモンド・ゴードンによるカーターの伝記が明らかにしている通り、出版当初ブリストル三部作はいずれも概して否定的な評価を受け、特に作者自身は『幾つかの認識』を唯一の失敗作にまで挙げていた (Gordon 124-25, 129)。それだけでなく、これまで批評家たちは、作者の現実世界に対する極めて政治的な姿勢と、この初期テキスト群を特徴づける徹底した非政治性との重要な関係を看過してきたと言える。そこでこの三作を長年にわたる負の評価から救い出し、なおかつ新たな地平でこれらのテキストを再解釈するために、本稿ではR・D・レインとロバート・ジェイ・リフトンという二人の理論家の思想を補助線にしなが、カーターによる精神疾患の表象を分析する。その上で、それらがいかに三部作における政治性の「不在」と結びついているのかを解明し、まさにそうした政治性の「不在」こそが、ブリストル三部作における一種の政治的身振りであるという逆説を明らかにしていきたい。

1. ブリストル三部作における精神疾患と政治の不在

まずは、『影のダンス』、『幾つかの認識』、『ラヴ』に見られる精神疾患の表象と「政治の不在」という特徴についてごく簡単に確認してみたい。ゾーイ・ブレナンが指摘するように、カーターのブリストル三部作には「メインストリームの価値観に対する反抗」といういかにも1960年代的な精神が描かれているし (Brennan 164)、また同時代の歴史的出来事への言及も見られるが、他方でこれらの作品は共通して、人々の社会を変革しようとする運動はおろか、彼らの社会に対する積極的な姿勢さえをも提示していない。それらに代わって作者が描き出すのは、主として様々な精神的問題や神経症を抱え、外的世界との正常な関係性を構築することの出来ない「病んだ」登場人物たちである。

ジェーン・ヘンゲスの言葉を借りれば、カーターの第一長編『影のダンス』は、「多かれ少なかれ深刻な精神上の問題に悩まされた人物たちの肖像のギャラリー」である (Hentgès 198)。例えば、主人公モリスの妻であり「ヴィクトリア朝時代の女性」を思わせる人物であるエドナは、

結婚を「服従と出産」のためだけのものと捉え、一貫した抑鬱状態にあるし (Carter, *Shadow Dance* 45)、彼女と似通った境遇にあったヘンリー・グラスの妻も物語中で突如自殺する (83)。また作中の中心人物の一人であるギスレーンは、ハニーバザードによって美しい顔をナイフで傷つけられたあともこの男に病的に執着し続け、自身の「醜さ」という強迫観念に囚われた挙句、発狂してしまう (64)。アイダ・デイが説明しているように、この作品は家父長的文化が女性と男性の両方にもたらす「破壊的影響」を描いていると言えるが (Day 14)、主として「女らしさ」の規範や「理想の妻」といった伝統的かつ抑圧的モデルの犠牲になっている『影のダンス』の女性たちは、後年のカーター作品のヒロインたちとは対照的に、こうした社会的制度や歴史的に構築されてきたセクシュアリティの在り方に異を唱えることもなく、常に外的世界の出来事に対する無関心の姿勢を崩さないのである。

『影のダンス』において、主要人物であるハニーバザードは主人公モリスの「影」として提示されているが、上に挙げた女性たちと同様に、この両者も他者や自身の外部世界に対して正常な関係性を構築し得ていない。事実、モリスは（自分がハニーバザードに“take her and teach her a lesson” (34) と仄めかしたことによって）ギスレーンに傷を負わせたことに罪の意識を感じ、常に一種の鬱状態にある。彼はこの狂気の女性に終始追い掛け回されているかのような妄想に囚われ、悪夢や彼女の幻覚に悩まされ続けるが (28, 37)、他方で1960年代の「快楽」と「危険」を体現した存在であるハニーバザードは (Gamble, *A Literary Life* 59)、ギスレーンを一切気にかけることもなく、全てのを嘲り軽蔑しながら、最終的には彼女を残酷に殺害してしまう。モリスにとって、ハニーバザードは単にアンティーク・ショップを共同経営するビジネス・パートナーであるだけでなく、まさに鏡に映った彼自身に他ならない⁽⁴⁾。彼らは古く使い物にならない「ガラクタ」に対して異常な執着心を抱き (Carter, *Shadow Dance* 23-25)、廃屋に侵入してはそうした遺物や骨董を熱心に掻き集めているが、両者は共に社会に対する無関心の中に閉じこもっており、現実世界で今まさに起こっている出来事に対して何ら興味を示さないのである。

ブリストル三部作の二作目に当たる『幾つかの認識』においては、主人公ジョセフが分裂症的な深刻な精神状態に陥っている。物語の冒頭、この内面的に不安定な主人公は自宅でガス自殺を試みるが未遂に終わる (Carter, *Several Perceptions* 18)。ジョセフの命はアンという若い女性によって救われるが、彼は常に悪夢にうなされ、死の欲求を抑えることが出来ない。彼を担当する精神科医ランサムによる作中の表現を借りるなら、彼の病気とは「二十世紀に適応出来ない」(“a failure to adjust to the twentieth century”) ということに他ならなかった (63)。またセイラ・ギャンプルがいみじくも説明している通り、ジョセフは「安定した現実性」の中に自己存在を見出すことが出来ず、世界そのものが一種の「悪夢」として立ち現れてくる中で、死の魔力に取り憑かれていたのである (Gamble, *Front Line* 58)。

しかしながら、政治や社会問題に全く興味を示さない『影のダンス』のモリスやハニーバザードとは異なり、ジョセフは自身の外的世界で起こっていることに対して完全に無関心な訳ではない。彼は少なくとも、同時代に勃発し、いわゆるフラワー・チルドレンやヒッピーなどを生み出したヴェトナム戦争に対してある種の危機意識を持っていた。例えば彼は、作中でアメリカのリンドン・ジョンソン大統領を非難しつつ、“He hires men to do his murders for him and he

never tells them it's murder. And some of them never find out”と述べている(125)。無論、ギャンブルが指摘している通り、当時の多くのイギリス人にとって、ヴェトナム戦争とは心理的なレベルでは、メディアの伝達する視覚イメージを通して個々人が意識や想像力の中で「再構築」するものに過ぎなかった(Gamble, *A Literary Life* 72)。またアリソン・リーによると、ジョセフのような分裂症の人物にとって、ヴェトナム戦争によって喚起される暴力のイメージは、彼にとって全ての物事の論理を突き崩し、なおかつ現実世界に「悪夢」をもたらす一種の脅威に他ならなかった(Lees 32)。それゆえ、自身の内的問題に捕らわれたジョセフは、この戦争の「イメージ」に強迫観念を抱きながらも、その「現実の」犠牲者に同情することも、また「現実の」残虐行為に対する抗議運動に参加することも出来なかったのである。アンは会話の中で彼に、それならなぜハイド・パークの演説台に立たないのかと質問しているが(125)、ジョセフにとって自身の怒りを表現する唯一の可能な方法とは、後述するようにホワイト・ハウスに自分の排泄物を送り付けるという狂気じみた行為だけだったのである(83)。

三部作の最後を飾る『ラヴ』においては、主人公の女性アナベルが何度も自殺を試みる。幾つかの点で『影のダンス』のエドナに似通ったこの登場人物にとって、自身の暮らす部屋のみが彼女の「全世界」(“whole world”)である(Carter, *Love* 69)。また、アナベルを担当する精神科医が彼女の夫リーに伝えた言葉によると、リーの弟バズはアナベルのような精神の安定を欠いた女性にとって、同じ屋根の下で暮らすには全く適さないタイプの人間であった。それというのも、両者は互いに精神上の問題を誘発し伝染させ合う「感応精神病」(“folie à deux”)の症状を引き起こしかねないからである(58)。アナベルと同じく、リーやバズも精神的に不安定であり、共に社会に上手く順応出来ない。ギャンブルによると、彼ら兄弟はいずれも第二次世界大戦の産物であり、その経歴に見られる安定と混沌と間の揺らぎは、まさに戦後の英国社会が辿った道筋と密接にリンクしているのである(Gamble, *Front Line* 58)。リーとバズの母親は彼らが小学生の頃に突然発狂したが、極めて象徴的なことに、それは愛国的で回顧的なフェスティバルが催される「帝国の日」(“Empire Day”)の出来事であった——“[h]is [Lee's] mother, naked and painted all over with cabbalistic sings, burst into the crowded playground and fell writhing and weeping on the asphalt before him” (Carter, *Love* 9-10)。

リーとバズはこの狂気に侵された母親から性格の多くを受け継いでいる。彼女が精神病院に収容されたあと、兄弟は労働者階級出身で社会主義者の叔母の家に預けられるが、リーの本名であるレオンという名は、このときソ連の革命家トロツキーにあやかって付けられている(9)。彼女は社会主義的理想を盲信する極めて政治的な女性であったが、兄弟は結局のところ著しく非政治的な人間に成長したばかりか、急激な変化の途上にあった1960年代の英国社会からも隔絶した存在となったのである。カーターは作中で次のように説明している——“Their mother's madness, their orphaned state, their aunt's politics and their arbitrary identity formed in both a savage detachment for they found such detachment necessary to maintain their precarious autonomy”

(11)。物語内で述べられているように、リーは十三歳のときにキューバのフィデル・カストロのために闘うべく弟と共に脱走を企て、警察に保護されているが(14)、この出来事は叔母の強大なイデオロギー的影響下にあった彼ら二人にとって、最初で最後の外的世界に対する政治的意

思表示の行為に他ならなかった。しかしながらそれ以来、両者はこの叔母の影に取り憑かれつつも、長らく社会に対して何らかの行動を起こすことも、政治的な活動に身を投じることもなかったのである。

2. 狂気の世界への静かな応答——カーターとレイン

カーターのプリストル三部作において、主だった登場人物たちの精神疾患は、多かれ少なかれ暴力や抑圧に満ちた「狂った」外部世界に対する一種の「正常な」反応として提示されていると言えるが、こうした狂気のアイロニカルなモデルは、カーターが当時大きな影響を受けたとされる精神科医R・D・レインの理論とかなりの親和性を持っている。ジャン＝ポール・サルトルの実存主義や現象学の影響を受けた思想家レインは、今日では殆ど学術的な観点から採り上げられることはないが、いわゆる分裂症を論じた『引き裂かれた自己』(*The Divided Self*, 1960) や『自己と他者』(*The Self and Others*, 1961) などの著作や、デヴィッド・クーパーらと共闘した「反精神医学」運動によって、彼は1960年代の英国において一躍脚光を浴びた。事実、カーターはオルガ・ケニオンによる後年のインタビューの中で、ミシェル・フーコーと並んでこの精神科医に強くインスパイアされたことを認めている (Kenyon 29)。

カーターとレインの影響関係については既にヘンゲスやマギー・トンキンによる先行研究があるため、紙幅の関係上ここではあまり詳細に論じることはしないが、少なくとも重要なのは、先に述べたように彼が分裂症を暴力や抑圧に満ちた「狂った」外部世界に対する極めて「正常な」内的反応として逆説的に定義したという点である。分裂症の原因と症状を分析した1960年の主著『引き裂かれた自己』において、レインは「精神分裂病者というのは、その人の体験全体が、主に二つの仕方で引き裂かれている人間のことだ」(“The term schizoid refers to an individual the totality of whose experience is split in two main ways”) と述べている。それは第一に個人と世界との間の断層であり、そして第二に自分自身の中に生じる亀裂である (Laing, *The Divided Self* 15)。つまり、正常な精神状態の人間は「世界の内で実在の、生きた、全体的な者として、また時間的な意味においては持続的な者として自分が現存するという感覚」(“a sense of his presence in the world as a real, alive, whole, and, in a temporal sense, continuous person”) を持ち (40)、自己と外部世界の間にある厳然たる区別を認識し、己のアイデンティティや自律性に疑問を持つことがない (43)。しかし彼によれば、ひとたびこうした存在論的安定性を喪失すれば、外的世界の「リアリティ」に対する個人の認識は大きく変容し、自己存在がより不安定な形で外部世界と切り離され、そのアイデンティティや自律性が揺らぎ始める (43)。そして、こうした現実性や「生きている」という感覚を失った人間は、まさにそれを取り戻そうとするため、自己を傷つけるという逆説的な行為に駆り立てられるのだ (44)。

カーターのプリストル三部作には、こうしたレインの思想との共通点が幾つも見られる。例えば『影のダンス』において、ハニーバザードはモリスに向かって自分を取り巻く全ての人々が単なる「影」に過ぎないと語り、“How can you be sorry for shadows?” と問いかける (Carter, *Shadow Dance* 86)。ハニーバザードはモリスにとって鏡に映ったもう一人の自分であるため、

両者にとっては外部世界における全てのものがリアリティの感覚を欠いた空虚な「影」でしかない。それゆえ彼らの「狂気」や常軌を逸した行動は、自己を取り囲む世界において生存感覚や現実感を取り戻そうとするための一種の存在論的挑戦として理解され得るのである。また『ラヴ』においてもほぼ同様に、深刻なメランコリー状態に陥って周囲の事物全てのリアリティが「色褪せて」見えるというリーの心情が、“everything was reduced to flat, ineffectual shapes” という風に表現されている (Carter, *Love* 71)。一方、これらのテキストの間に執筆された『幾つかの認識』では、こうしたレイン的モチーフがより明確に提示されていると言えるだろう。例えば以下の引用は極めて象徴的である。

Joseph dreamed he was a child walking home from the Wolf Cubs down an ordinary street of privet hedges and clean milk bottles put out for the night under a fat, white moon but soon he realized a maniac with a knife was following him. The pace of the dream quickened; the child who was himself scurried and panted, quaking with terror, but the pursuer was relentless as the clock and gained on him; in and out of the shadows they went, in and out of moonlight. The blade of the knife flashed and Joseph saw the maniac's face was his own, himself. Mad for sanctuary, Joseph the child burst through a front gate and beat his fists on the nearest door. Which was immediately opened by himself again, smiling a long, narrow, wolfish smile as cruel as the knife he, also, carried. (Carter, *Several Perceptions* 5)

ジョセフが見た悪夢について書かれたこの場面においては、彼の分裂した自己 (divided self) が、「子供である自分」とそれに襲い掛かる「ナイフを持った大人の自分」という形で視覚的に表現されている。またその後の場面でジョセフはガス自殺を試みるが、“All was unreal, this room, this smell of gas, this thin, pale form squatting before the fireplace on the bit of carpet, huddled in its own arms because it was so cold” と描写されている通り、彼はこの「死」の瞬間にさえ、いかなる現実感をも獲得することが出来ないのである (19)。

重要なことに、レインの思想や活動の背後にあるのは、「狂気」のレットルが社会的に構築されたものであるという認識、とりわけ抑圧的な「家庭」制度によって分裂症が後天的に生み出されるという認識だった。彼はそれを『狂気と家族』 (*Sanity, Madness and the Family*, 1970) や『家族の政治学』 (*The Politics of the Family*, 1976) といった後の著作でより詳細に分析しているが、トンキンが指摘しているように、まさにこうした家族制度への批判によって、レインの思想は1960年代の若者や知識人、そしてミュリエル・スパーク、ドリス・レスリング、ハロルド・ピンター、ヒラリー・マンテル、ウィル・セルフといった作家たちから広範に支持されたのである (Tonkin 366-68)。またカーターも、例えば『幾つかの認識』において子供時代のジョセフがまさに「家族」の存在に脅威を感じていたと描写することによって (Carter, *Several Perceptions* 7)、レインからの影響をあからさまに前景化させている。

しかしながら、未だ先行研究は詳細に論じていないものの、カーターは自作においてレインの

家族制度に対する批判だけを受容していた訳ではない。つまり、カーターのプリストル三部作における政治の不在は、レインが自身の理論をより政治的・歴史的な諸問題に結びつけて展開したテキストである『経験の政治学』(*The Politics of Experience and The Bird of Paradise*, 1967)とも重要な関わりを持っていたのである。レインはここで抑圧的な家族制度や家父長制だけではなく、二十世紀における戦争や大量虐殺といったより大きなコンテキストの中で分裂症の起源を探り当てようとしているが、彼はこうした外部世界における暴力(或いはそのイメージ)が個人にもたらす一種の「疎外化」(alienation)こそが狂気の原因たり得ると論じている。例えば彼は以下のように書いている。

In the last fifty years, we human beings have slaughtered by our own hands coming on for one hundred million of our species. We all live under constant threat of our total annihilation. We seem to seek death and destruction as much as life and happiness. We are as driven to kill and be killed as we are to let live and live. Only by the most outrageous violation of ourselves have we achieved our capacity to live in relative adjustment to a civilization apparently driven to its own destruction. [...] If we can stop destroying ourselves we may stop destroying others. We have to begin by admitting and even accepting our violence, rather than blindly destroying ourselves with it, and therewith we have to realize that we are as deeply afraid to live and to love as we are to die. (Laing, *Politics of Experience* 64)

ここに示唆されているように、まさに分裂症に繋がるこうした自己の「疎外化」は、レインにとって戦争や虐殺、或いは地球規模のカタストロフィをもたらしうる核兵器の脅威といった外部世界における現実の政治的事件とその「イメージ」の産物なのである。

レインの理論が科学的ないし精神医学的に正しいのかはさておき、カーターが分裂症に関する彼の思想を、第二次世界大戦から東西冷戦へと至る政治的・歴史的な文脈で捉えていたことは明らかである。例えば1967年執筆のエッセイにおいて、彼女は“The motor-cycle gangs challenge mortality face to face, doing 100 mph on a California freeway in Levis and swastikas, no crash helmet but a wideawake hat, only a veneer of denim between the man and his death”と書いた上で、第二次世界大戦中の広島への原爆投下やホロコースト、そしてヴェトナム戦争の産物である戦後の子供たちについて語り、彼らが他のどの世代よりもモータリティ(死すべき運命)を痛切に意識していたと述べている(Carter, *Nothing Sacred* 88)。二十世紀の様々な大事件や絶え間ない核戦争の危機は人間の生や死といった概念そのものを揺さぶったが、彼女によると、戦後の若者たちは自身のモータリティに挑戦することを通して——つまりは自分たちの生を意図的に危険に晒し、死と戯れることによって——逆説的に「生きている」という感覚や「現実感」を獲得していたのである。言うまでもなく、このことは疎外状態に陥った分裂症患者が、自身の生存の証を確かめるために自傷や自殺行為に走り、モータリティに挑戦するというレインの理論を明らかに踏まえていると言える。

ブリストル三部作の多くの登場人物は、しばしば死の可能性や危険と戯れ、そのことによって「生の感覚」を再確認しようと試みている。例えば外的世界の全てを「影」と見做す『影のダンス』のハニーバザードの「狂気」や暴力的かつ向こう見ずな行動の数々はこうした観点から説明することが出来るだろうし、また既に述べた『幾つかの認識』におけるジョセフの自殺未遂についても同様である。死に最も接近した瞬間にさえ「現実感覚」を得ることが出来ないというこの人物の描写は、彼の行為が単に自己の抹消という目的によって駆り立てられたものではなく、それがむしろ自身のモータリティに挑戦し、「生きているという感覚」を再び獲得するために己の身体や存在を意図的に死の危険に晒すという彼の逆説的な試みに他ならなかったという点を示しているのである。更に言えば、とりわけヴェトナム戦争の暴力的イメージに強迫的な恐怖を感じているジョセフは、カーターがレインの思想から受けた強い影響を最も直接的な形で刻印した存在であるとも言えるだろう。換言するならば、作中で反復されるヴェトナム戦争のイメージは、二十世紀における巨大な暴力の象徴として提示されており、それによって引き起こされたジョセフの分裂症的傾向——或いは彼の徹底して非政治的な態度——は、外部世界におけるこうした「狂気」に対する「正気」の反応として、極めてパラドキシカルに表象されているのである。

しかしながらジョセフとは対照的に、三部作の最終作である『ラヴ』においては、精神的破綻の危機に瀕したアナベル——彼女は生涯を通じて常に「死と戯れてきた」(“play[ed] games with death”)人物である (Carter, *Love* 73) ——が極めて悲劇的な最期を遂げる。この小説のクライマックスとも言える後半の場面において、アナベルはジョセフと同じくガス自殺を試みるが (106-07)、これまでずっと生と死の境界線上を歩いてきた彼女は、ここでそうした死やモータリティとの「戯れ」の結果として、遂に命を落としてしまうのである。『影のダンス』や『幾つかの認識』の主人公たちの場合と同じく、アナベルの自己存在に対する破壊的な態度は、単に理解不能な「狂気」の発露として表象されている訳ではない。そのことはつまり、これらの作品群において個人の社会からの疎外や自身の内面的葛藤などに端を発した政治性の不在が、ある種の不在の政治学、つまりは人々の外的世界に対する静かな——そして半ば無意識の——応答として提示されているという事実を裏付けているのである。

だがその一方で、例えばマイケル・E・ストウブが歴史的観点から指摘しているように、レインの理論や運動はいわゆる「狂気」を社会との関係というコンテクストに置いてロマンティサイズする思想的潮流に加担していたとも言える。要するに、レインは「常軌を逸した」現代世界に対する「正常な生理学的応答」として分裂症や分裂症患者たちを過度に理想化していたし、彼の理論は「理性」や「正気」といった支配的価値観の中に潜む「狂気」を逆説的に暴き出すためのツールとして受容されていたのである (Staub 1)。カーターはレインの精神医学が持つこの種の作用を作中で巧みに利用していたが、他方でそれが問題含みであることをも正確に認識していた。例えば彼女は1988年出版のエッセイで当時を振り返り、レインの『引き裂かれた自己』が「狂気」や「分裂症」を「魅力的なもの」に変えてしまったと主張しつつも、彼の思想や活動が「本当に狂った人々」に対して決して有効ではなかったことを示唆しているのである (Carter, “Year One” 215)。

3. 精神的麻痺——カーターとリフトン

これまで見てきたように、カーターは「狂気の世界に対する静かな応答」というレインによる分裂症のモデルを意図的に作中に取り込み、それを抑圧的な家庭制度のみならず、ヴェトナム戦争などに象徴される戦後世界の暴力性そのものに対するクリティークにまで繋げていた。しかしその一方で、彼女はレインによるこうした狂気の“romanticization”が孕む危険性をも十分に意識していたのである。先述したように、レインの理論と強い親和性を持つ『影のダンス』、『幾つかの認識』、『ラヴ』の三作品は出版当初、必ずしも高い評価を得ることが出来なかったが、ここで彼女を擁護すべく指摘しておくならば、これらプリストル三部作において重要なのは、それが単にレイン思想の安易な文学的模倣に終始している訳ではないという点である。言い換えれば、これらテキストにおける政治の不在／不在の政治学という要素は、レインが直面した限界点を超えて、むしろロバート・ジェイ・リフトンが言うところの「精神的麻痺」(psychic numbing)の概念にまで接近しているのである。

トラウマ理論などでも知られるリフトンは、レインと同時代のアメリカの精神科医であり、広島島の被爆者たちを主題にした1967年の代表作『死の内の生——ヒロシマの生存者』(*Death in Life: Survivors of Hiroshima*, 1967)で大きな影響力を獲得した。リフトンは「精神的麻痺」について初めて論じたこのテキストの中でレインには直接言及していないが、『壊れた繋がり』(*The Broken Connection*, 1979)や『変化する自己』(*The Protean Self*, 1999)といった後年の著作でレインを頻繁に称賛している通り、彼の理論は先述した分裂症論と強い類似性を持っていた⁽⁵⁾。またカーターが1960年代にリフトンを実際に読んでいたのかは不明であるが、これから見ていくように彼女の初期小説群はリフトンが『死の内の生』で提示した問題意識のみならず、彼が後年の論文「精神的麻痺を超えて——認識への呼びかけ」(“Beyond Psychic Numbing: A Call to Awareness”, 1982)で深化させた観点をも先取りしていると言える。こうした点から、本節ではリフトンの議論を参照しつつ、プリストル三部作における政治の不在と「不在の政治学」について更に明らかにしていきたい。

そのためにはまず、『死の内の生』に初登場した「精神的麻痺」について概観しておく必要があるだろう。リフトンはここで、原爆生存者たちの精神的／肉体的な自己防衛本能を説明する概念としてこの用語を提出している。耐え難いトラウマ的経験を生き抜いた人々には、彼によると感覚の停止状態とでも言うべき心理的症状が現れ、それは絶え間ない死の恐怖に対する一種の生理的防御策として機能する。ここでリフトンはこれを「精神的麻痺」(“psychic numbing”)或いは“psychic closing-off”と名付け、この症状は生存者たちの全生活の特徴づけるものであると述べている(Lifton, *Death in Life* 500)。また別の個所で彼自身が認めているように、外的世界における巨大な恐怖や絶望から自己存在を守るための本能としての精神的麻痺は、多くの点でこれまで見てきた分裂症の定義とも重なっているのである(508)。

当然のことながら、例えばカーターの『幾つかの認識』において、ヴェトナム戦争のような外的世界の巨大な暴力は、ジョセフにとってあくまでメディアを通して伝達されるイメージでしか

なかった。しかしながら、リフトンは1967年の『死の内の生』で既に、この「精神的麻痺」の概念がより広範な歴史的・政治的コンテキストにおいて有効であることを示唆している。事実、彼はここでヒロシマ・ナガサキ以降の核時代において、「核戦争」という地球規模のカタストロフィの可能性に対して人類そのものが一種の精神的麻痺状態に陥っていることを指摘し、まさにこの概念が「われわれの時代の最も重大な問題の一つ」であると断言している（508-09）。そして先に挙げた1980年代の論考「精神的麻痺を超えて」の中で、リフトンは核兵器の脅威に対する大衆の無関心を例に挙げつつ、この精神的麻痺の理論を「ヒロシマ」という特定のコンテキストに固定された概念としてではなく、二十世紀におけるより一般的な傾向として次のように再定義している。

Presently, there's a conflict in the culture that we all feel and must articulate and enhance. We need conflict. This conflict is between the comfort people seek through the numbing of everyday life — avoiding any thinking about nuclear weapons and especially about what happens at the other end of those weapons — on the one hand, and on the other hand the tension and the beginning anxiety we need to experience, and embrace, and put to good use in the form of action, in order to bring about collective survival. (Lifton, "Beyond Psychic Numbing" 629)

また心理学者のポール・スロヴィックは、2007年の論文においてこうしたリフトンの議論の更なる普遍化を試みていると言えるが、彼はそこで「集団を見ても、私は行動しない。個人を見たなら、私は行動する」というマザー・テレサの言葉を引くことで、それを端的に要約している。スロヴィックはリフトンの議論を参照しつつ、いかに善良な人間であっても、ヒロシマやホロコースト、もしくは核戦争といった巨大なトラウマ的事件や脅威を統計や数値といった「集合」として捉えた場合、個人の感情は停止し、一種の精神的麻痺状態に陥ってしまうと指摘する（Slovic 78）。更に彼はこうした場合、数字に比べてイメージの方が人間の感情を捕らえやすいと断言し、

“We seem unable to hold the emotions aroused by numbers for nearly as long as those of images. We quickly grow numb to the facts and the math” と述べている（86）。つまり人間というものは、例えば「ヴェトナム戦争で命を奪われた少女」という個別的イメージには激しく心を動かされるのに対し、この戦争を単なる「歴史的出来事」という概念として、或いは死傷者数の統計学的事実として知覚した場合には、自己防衛本能からある種の無反応状態になるのである。そしてまさにこのリフトン＝スロヴィックによる「精神的麻痺」の新定義こそが、カーターの初期作品群において政治の不在／不在の政治学といった形で探究されていたものなのである。

こうした要素が最も前景化しているテキストが、『影のダンス』と『幾つかの認識』の二作である。例えば前者において主人公モリスの人生を変え、彼を社会に対する一種の無関心状態に陥らせる原因となった出来事は、第二次世界大戦中の空襲で母親を亡くしたというトラウマ的経験であった。エミリーという女性との会話の中で、モリスは母親の不貞とその直後に訪れた彼女の突然の死の瞬間について詳細に告白している。

I thought the breathing was my mother's breathing. And I associated it, in some way, with the footsteps and the voice and I knew the breathing was my mother's breathing and there was another breathing going out when her breath came in, two of them, sawing away. And the door began to shake. Later, when I grew up and thought about it, I knew they were . . . making love, but that's not right, there was no love, they were coupling, I suppose... anyway, they were doing it upright, against the door. My mother and someone. And then all the lights went out because a bomb had dropped and bed and sheets and bulb and room and door and breathing all vanished and I was on my own and the world had fallen on my head. (Carter, *Shadow Dance* 147)

見知らぬ男とセックスをしていた母親が空襲の犠牲となったこの瞬間から、モリスは自身の外的世界で起こっている出来事に対して全く無関心な人間になってしまった。第二次世界大戦やドイツ軍による大空襲 (the Blitz) といった歴史的事件と結びついたモリスの記憶は、作中では彼がエミリーに自身のトラウマを吐露するこの場面まで意図的に隠されている。つまりこうした過去や記憶の「隠蔽」そのものが、実はその不在ではなくむしろその重要性を暗示しているのだ。第二次世界大戦に関わるこの経験に対するモリスの沈黙は、それがまさしく麻痺状態に陥った彼の社会に対する無関心的態度に甚大な影響を与えてきたことを言外に仄めかすのみならず、その記憶がいかに彼の内面で抑圧されてきたのかという点をも指し示しているのである。そのことは、この個人的体験をエミリーに物語る際の彼の異常に取り乱した様子からも明らかであると言える (148)。

こうした戦争のトラウマと長らく対峙することが出来なかったモリスは、先述したように様々な精神的不調に苦しめられ、自分を取り巻く一切が現実性を欠いた「影」に過ぎないような感覚に囚われる。しかしながら、彼はリフトンが精神的麻痺の症状として挙げた感覚の「停止」 (“turning off”) 状態や、「狂気」に満ちた外的世界への心理的無関心状態にありながらも、「個人」に対して同情の念を感じる能力を喪失してはいなかったのである。事実、彼は社会や大衆に対してはいかなる共感をも抱かなかったものの、他方ではギスレーンに自責の念や憐れみを感じていたのみならず、町のカフェに勤務するストラルドブラグと呼ばれる女性に対しても、強いシンパシーを感じていた。年老いているばかりか「狂って」さえいたこのストラルドブラグという女性に惹かれたモリスは、彼女の歌を聴くために何度もカフェに通うが (113)、彼はここでこの人物の中に、明らかに自分の亡き母親の面影を見出している。

My mother would have been a poor old woman just like that, by now, all worn out and faceless, and it must have been because of my mother that I used to like her so much when she sang to me in the restaurant. She used to sing how the boy she loved was up in the gallery, waving his handkerchee [sic], and other music-hall songs. (148)

母親の突然かつ悲劇的な死のあと、モリスにとってストラルドブラグは、自身が真に同情や共感を寄せることの出来る数少ない人物の一人であった。それゆえハニーバザードと共に侵入したある廃屋で死にかけの年老いた女性を目撃し、それを彼女と誤認した際に、モリスはショックで狼狽したのである（136-38）。その後、再びカフェで「生きている」ストラルドブラグを見つけた彼は、“The café exploded with joy. He could not help grinning away” 或いは “He wanted to embrace her to convince himself she was real” というように、異常なまでに喜びを爆発させている（160）。

言うまでもなく、『影のダンス』においてカーターは、空襲の最中に命を落とした母親に対するモリスの想いだけでなく、何百万もの罪なき人々を殺戮した大規模な戦争に対する彼の内的感情をも表立っては描写していない。だが精神的麻痺に関する論考の中でスロヴィックが「ダルフルでの虐殺は現実であるが、われわれはその現実を〈感じる〉ことが出来ない」（“Genocide in Darfur is real, but we do not ‘feel’ that reality”）と述べているように（Slovic 78）、迫真性や現実感を欠いた数字や統計は個人の感情を揺り動かし行動を促すことに常に失敗するのであり、「大量殺人やジェノサイドは、どれだけその数が巨大であってもそうした残虐行為の真実を伝達し損なう」（“the statistics of mass murder or genocide, no matter how large the numbers, fail to convey the true meaning of such atrocities”）のである（78）。それゆえ、モリスは「戦死者たち」一般に対してはいかなる嘆きの感情をも持つことも出来ないのであり、第二次世界大戦という歴史的トラウマに一人で対峙することも出来ないのだ。モリスはストラルドブラグやその中に見出した自身の亡き母親に対してのみシンパシーを感じ得るのであるが、スロヴィックが引用したマザー・テレサの言葉を借りるならば、彼は「個人を見たならば行動する」が、「集団を見ても行動しない」のである。

このように、第二次世界大戦や空襲の記憶を背景としたカーターの『影のダンス』においては、リフトン＝スロヴィックが一般化・普遍化した精神的麻痺の図式が極めて文学的な形で表象されているが、先述したように、そのことは続く『幾つかの認識』にも顕著に見られる。このテキストにおいて主人公ジョセフは、あたかも精神的麻痺の状態に陥ったかのように、ヴェトナム戦争に関する数値や統計的事実ではなく、常にその具体的イメージに心を奪われている。例えば以下の引用にあるように、内的問題を抱えたこの主人公はある種の恐ろしい夢のヴィジョンに脅かされている。

Every minute of the lonely nights was filled with dreams of fires quenched with blood and bloody beaks of birds of prey and bombs blossoming like roses with bloody petals over the Mekong delta. (Carter, *Several Perceptions* 4-5)

メコン・デルタは、南ヴェトナム解放民族戦線とアメリカ軍との激戦地帯として知られている。またテキスト中に “In his mind’s eye, Joseph saw little children clad in flame and the Mekong Delta like one gigantic wound” とあるように、ジョセフの「心の目」には炎に包まれた戦地の子供の姿が浮かんでいるし（64）、別の場面で彼は銃声の幻聴を聞いている（35-6）。のみならず、

カーターによれば彼の寝室には、ヴェトナム戦争に関する新しい本や新聞記事が大量に保管されていた(15)。このように、ジョセフは実際に現地を訪れたことも、戦場の惨禍を目撃したこともなかったが、まさに日常の中でヴェトナムの恐るべき「イメージ」に取り憑かれ、心を動かされているのである。そして更に、次の引用は極めて象徴的である。

On the way home, Joseph bought a piece of coley for his cat; when he took the newspaper wrapping from the fish, he saw a photograph which distressed him very much. It showed an American soldier holding a child in his arms although the child itself appeared to have no arms left. The face of the child was so bloody you could not tell what sex it was but that of the soldier was broad, freckled and not very bright. (82)

ジョセフが拾った新聞に載った幼い犠牲者の写真に異常な執着心を抱くこのシーンは、スロヴィックが精神的麻痺を説明する際に引いたマザー・テレサの格言——「集団を見ても、私は行動しない。個人を見たなら、私は行動する」——をわれわれに再び想起させる。事実、このあと怒りに駆られたジョセフは、ヴェトナム戦争への抗議として、自分の排泄物をこの写真に同封してホワイト・ハウスに送りつける。このことが強調しているのは、彼の唯一の政治的行動が、ヴェトナム戦争という集合的概念や統計的数字ではなく、まさにこの一つの具体的な写真イメージの力によってなされたという事実である。もちろん、作中でジョセフは正義感の強い人物として描かれているが、まさにリフトンとスロヴィックが「精神的麻痺」や「感情の停止」と呼んだ心理的作用によって、彼は「集団」ではなく「個人」を見た場合以外に、何らかの政治的行動を起こしたり、或いは戦地の犠牲者に同情したりすることが出来なかったのである。

これまで本稿が考察してきたように、カーターはブリストル三部作において、レインが提示した「狂気の世界への正常な応答」という分裂症理論の枠組みを借用しつつ、徹底した非政治性こそが、ある意味では最も政治的な身振りに他ならないとする逆説を探究した。しかしながら、彼女はこのように「政治の不在」を「不在の政治学」として巧妙に構築していく一方で、レインの思想が陥った「狂気」のromanticizationという問題を作中で同時に批判している。例えば『幾つかの認識』からの次の引用において、物語内の精神科医ランサムによってジョセフは、現実世界において何ら行動を起こさず、ヴェトナムにおける巨大な悲劇を自身の作り出した「象徴的な出来事」としてしか捉えていないことを厳しく非難されている。

Let's take the Vietnam war... I don't think you care at all about the sufferings of the people of Vietnam, Joseph; not in any real sense of involvement with a real situation. You make no move to relieve those sufferings in a real way, through voluntary service, for example. You don't even join in any organized protest. Rather, you've taken this dreadful tragedy of war as a symbolic event and you draw a simple melodramatic conclusion from this complex tragedy — you use it as a symbol for your rejection of a world to which you cannot relate. Perhaps because of your immaturity. (63-4)

もちろん、こうしたテキスト内の別の「声」による痛烈な批判は、レインの分裂症理論のみならず、ジョセフによって体现されるリフトン＝スロヴィック的な「精神的麻痺」論にも向けられており、それらを相対化する作用を孕んでいる。また皮肉なことに、政治的文脈において、「集団を見ても、私は行動しない。個人を見たなら、私は行動する」というマザー・テレサの格言は、ヨシフ・スターリンによる「一人の死は悲劇だが、百万の死は統計上の数字に過ぎない」という発言をわれわれに連想させる。現代の聖人とソ連の独裁者の言葉が表裏一体であることをリフトンやスロヴィックは指摘していないが、重要なのは「精神的麻痺」という概念が、トラウマ的現実から自己存在を守ろうとする名もなき一般市民たちのみならず、何万人もの人々の命を奪う恐るべき権力者たちにも関係しているという点である。それゆえ歴史が証明してきたように、精神的麻痺には暴力へと繋がる負の側面があるのである。カーターは、例えば先に挙げたランサム医師の発言や、ジョセフは自分が軽蔑する人間以外に同情することが出来ないと彼に向かって冷静に指摘する登場人物ヴィヴの発言を挿入することによって（78）、ある一定の批判的視点を作中に紛れ込ませているのである。

このように、レインの言う分裂症もリフトンの言う精神的麻痺も、いずれも外部世界における巨大な「狂気」に対する人間の一種の防御メカニズムに他ならなかった。それゆえ、イギリス人でありながらヴェトナム戦争という巨大な暴力に対して強い問題意識を持っていたカーターは、この歴史的事件の内情をフィクションとして表象することの欺瞞性を恐らくは理解した上で、敢えて自身の物語を脱政治化し、戦争そのものではなく戦争の「イメージ」と人間心理の関係を巡る不在の政治学を提示したのである。そして彼女は、「狂気」を過度にロマンティサイズする言説を批判する複数の「声」を作中に意図的に混入させつつ、そうした外部世界における狂気や暴力のイメージが人間の内的世界に及ぼす影響を、物語の中心的主題に据えたのである。

終わりに——1960年代を回顧しながら

最後に本稿では『ラヴ』の登場人物たちについて考えてみたい。オデイが結論づけているように、1960年代末に書かれたこの作品は、単に『影のダンス』と『幾つかの認識』から続くブリストル三部作の最後を飾る小説であっただけでなく、60年代という時代の「神話」そのものに別れを告げる記念碑的なテキストでもあった。そして彼によれば、作中におけるアナベルの悲劇的な最期もまた、この時代精神の「死」を象徴する出来事として解釈され得るのである（O'Day 65）。しかしながらカーターのシニカルな視点から見れば、60年代以降あらゆる意味で世界は劇的に変化したものの、その「狂気」が完全に消え去った訳ではなかった。興味深いことに、1987年出版の改訂版に付された「後書き」（“Afterword”）において、彼女は多くの登場人物たちが「狂った」外的世界に対する政治的行動に従事し始めるという後日談を付け加えることによって、人々が精神的麻痺の状態から脱却しようという可能性をも示唆している。例えば、社会に対する無関心状態から解き放たれたバズは、狂気と暴力に満ちた現代世界に対する自身の怒りや抗議を表現する手段としてパンク・ロックを「発見」する。だがカーターによれば、彼は結局のところ

音楽での成功を手に入れる前に、(恐らくドラッグかアルコールの)中毒によって身を持ち崩し、パラノイア状態に陥った「狂人」として孤独な余生を送ることを余儀なくされるのである(Carter, *Love* 114-15)。

このように、バズは長年にわたる政治的無関心状態からの回復途上にあったものの、彼は最終的に自身の深刻な精神的問題を完全に克服することも、人間としての平凡な幸福を手に入れることも出来なかった。しかしバズとは対照的に、兄であるリーは自身を取り囲む外的世界に対して何ら積極的なコミットメントをなし得ない状態に留まっていたにもかかわらず、二人目の妻ロージーや自分の反抗的な息子との関係に手を焼きつつも、最後には安定した生活や精神面の健康を手に入れることによって報われている。妻であるロージーは社会主義革命と女性解放運動の理想に燃えていたが、彼女にはリーの関心を社会や政治に向けさせることが出来ず、1970年代初頭に彼女は「英国において革命は未だ差し迫ったものではない」(“the revolution was not imminent in Britain”)と結論づけてそれらを投げ出してしまう(115)。

『ラヴ』の「後書き」において強調されている対比は極めて皮肉なものである。外的世界に対峙するための方法を見出した筈のバズは「狂人」としての惨めな隔離生活を送る運命を辿り、一方で「外見と精神を回復した」(“recovered his looks and spirits”)というリーは(117)、未だに例の「麻痺状態」にあったものの、家族と共に一応は安定した生活を得ることに成功している。もちろん、リフトンの言う精神的麻痺は本質的には「狂った」外的世界に対する個人の自己防衛本能に由来している症状であるがゆえに、そうした精神的「停止状態」からの回復にはしばしば何らかの痛みが伴う。リーとバズの対比的状況が暗示しているように、カーターはこの種の痛みが個人の存在を恐るべき危険に晒しうるというリスクをも認識していたのである。このように、60年代の神話に別れを告げながらも、カーターは1987年の時点において未だに、外的世界の「狂気」に対峙するための適切な方法論を模索していたのであり、また同時に新たな時代への期待と懐疑との間で逡巡していたのである。以上に述べた点から明らかなように、『影のダンス』、『幾つかの認識』、『ラヴ』と続くプリストル三部作は、60年代における政治的状况を敢えて非政治的に——或いは脱政治化した形で——問題化した一連の小説群であるというだけではない。むしろ、これらの初期作品群は政治に対する極限的な無関心を逆説的に表象することによって、政治と「狂気」との間に横たわる精神的関係性を戦略的にドラマ化し、まさに「常軌を逸した」存在というレッテルを貼られた者たちが、いかにして現代社会に対して沈黙のうちに応答してきたのかを描き出そうと試みた野心的なテキストに他ならなかったのである。

註

- (1) 本稿は日本英文学会第92回全国大会(Web Conference、2020年7月6日～15日)での発表原稿に大幅な加筆修正を施したものである。
- (2) アメリカでは当初、『影のダンス』は登場人物の名を採った『ハニーバザード』というタイトルで出版されていた。
- (3) 『ラヴ』は1960年に執筆されたが、出版は1970年代初頭にずれ込んでいる。また1987年に「後書き」を巻末に付した改訂版が出版されている。
- (4) モリスとハニーバザードの人物造形上の共通点についてはオデイが的確に分析している。詳しくはO'Day 55

を参照。

(5) Lifton, *The Broken Connection* 415及び*The Protean Self* 26を参照。

引用文献

- Brennan, Zoe. "Angela Carter's 'Bristol Trilogy': A Gothic Perspective on Bristol's 1960s Counterculture". *Literary Bristol: Writers and the City* Ed. Marie Mulvey-Roberts. Redcliff Press, 2015. 162-82.
- Carter, Angela. *Love*. 1971; 1987. Vintage, 2006.
- . *Nothing Sacred: Selected Writings*. 1982. Virago, 2012.
- . *Several Perceptions*. 1968. Virago, 1995.
- . *Shadow Dance*. 1966. Virago, 2004.
- . "Truly, It Felt Like Year One". *Very Heaven: Looking Back at the 1960's*. Ed. Sara Maitland. Virago, 1988. 209-16.
- Day, Aidan. *Angela Carter: The Rational Glass*. Manchester University Press, 1998.
- Frayling, Christopher F., *Inside the Bloody Chamber: On Angela Carter, the Gothic and Other Weird Tales*. Open Books, 2015.
- Gamble, Sarah. *Angela Carter: A Literary Life*. Palgrave Macmillan, 2006.
- . *Angela Carter: Writing from the Front Line*. Edinburgh University Press. 1997.
- Gordon, Edmund. *The Invention of Angela Carter: A Biography*. Chatto & Windus, 2016.
- Hentgès, Jane. "Through the Looking Glass: Playing with Schizophrenia and Surrealism in *Shadow Dance*". *Angela Carter: New Critical Readings*. Eds. Sonya Andermahr & Lawrence Phillips. Continuum. 197-207, 2012.
- Kenyon, Olga. *The Writer's Imagination: Interviews with Major International Women Novelists*. University of Bradford Press. 1992.
- Laing, R. D. *The Divided Self*. Tavistock Publications, 1960.
- . *The Politics of Experience and The Bird of Paradise*. Penguin, 1990.
- Lee, Alison. *Angela Carter*. Twayne, 1997.
- Lifton, Robert Jay. "Beyond Psychic Numbing: A Call to Awareness". *American Journal of Orthopsychiatrics*, vol. 52, n. 4 (1982): 619-29.
- . *The Broken Connection: On Death and the Continuity of Life*. Simon and Schuster, 1979.
- . *Death in Life: Survivors of Hiroshima*. Random House, 1967.
- . *The Protean Self: Human Resilience in an Age of Fragmentation*. University of Chicago Press, 1999.
- Mortimer, John. *In Character*. Allen Lane, 1983.
- O'Day, Marc. "'Mutability is Having a Field Day': The Sixties Aura of Angela Carter's Bristol Trilogy". *Essays on the Art of Angela Carter: Flesh and the Mirror*. Ed. Lorna Sage. Virago, 2007. 43-77.
- Slovic, Paul. "If I Look at the Mass I Will Never Act: Psychic Numbing and Genocide". *Judgment and Decision Making*, vol. 2, n. 2 (2007):79-95.
- Staub, Michael E.. "Madness is Civilization: Psycho Politics in Postwar America". *Occasional Papers from the Princeton School of Advanced Study*, vol. 34 (2008): 1-23.
- Tonkin, Maggie. "The Time of the Loony: Psychosis, Alienation, and R. D. Laing in the Fictions of Muriel Spark and Angela Carter". *Contemporary Women's Writing*, vol. 9, n. 3 (2015): 366-84.

(英文学科講師)