

|                  |                                                                                                                                                                                                                   |
|------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Title            | ポーのFort-Da                                                                                                                                                                                                        |
| Sub Title        | Poe's Fort-Da                                                                                                                                                                                                     |
| Author           | 猪股, 光夫(Inomata, Mitsuo)                                                                                                                                                                                           |
| Publisher        | 慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会                                                                                                                                                                                                   |
| Publication year | 2007                                                                                                                                                                                                              |
| Jtitle           | 慶應義塾大学日吉紀要. 言語・文化・コミュニケーション (Language, culture and communication). No.38 (2007. 3) ,p.131- 155                                                                                                                    |
| JaLC DOI         |                                                                                                                                                                                                                   |
| Abstract         |                                                                                                                                                                                                                   |
| Notes            |                                                                                                                                                                                                                   |
| Genre            | Departmental Bulletin Paper                                                                                                                                                                                       |
| URL              | <a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032394-20070331-0131">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032394-20070331-0131</a> |

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# ポーのFort-Da

猪 股 光 夫

## はじめに

*Beyond the Pleasure Principle* (1920) のなかで Sigmund Freud は自分の孫が発明した, fort-da の遊戯について分析している<sup>1)</sup>。“fort” (いない) と言って糸巻きを投げ, “da” (いた) と言って糸巻きを引き戻す孫の遊戯を解釈してフロイトは, 孫が自分を置き去りにして去っていく母親の消滅と帰還を遊戯に変換して, その不在に耐えているのではないかとまず考えてみる。さらに Jacques Lacan の解釈によれば, この fort-da の遊戯によって子供は「もの」の殺害を実現して, 象徴界に参入することになる。母親の喪失と回帰を象徴的なかたちで反復することで, 子供は欲望の主体として誕生することになるのだ<sup>2)</sup>。fort-da の反復はこれ以降, 人間の象徴界のなかで終わることなく演じられることになる。機械的な反復が人の生を構成し, 歴史にせよ, 物語にせよ, あらゆる領域に忍び込むのだ。物語することは極度に単純化すれば, 母の喪失を, あるいは事後的に構成された融合体験の喪失を, 反復することだ。Edgar Allan Poe の詩や恋愛物語の中でも, 紛れもなく彼の死んだ母親が, 繰り返し呼び起こされては消えていく。彼は母親の喪失の現場に立ち戻ってはその傷を, fort-da の遊戯のように, 倦むことなく物語る。

本論ではフロイトの fort-da の遊戯における反復, それについてのラカンの注釈などを考察し, 次にポーの二つの愛の物語, *Eleonora* (1842) と *Morella* (1835) を主として喪失と反復の観点から考察してみたい。最後にまたフロイトにもどって反復する欲動はどこへ行くのか, ポーの反復とどのような共通点があるのかもみてみたい。

## 1 fort-da の遊戯

「快楽原則の彼方」の中でフロイトは、外傷神経症の患者が、夢の中で繰り返し外傷的な事故の現場に立ち戻り、驚愕とともに目覚めると言う<sup>3)</sup>。いったいなぜ不快なはずの事故の現場に患者は繰り返し立ち戻ろうとするのか。本来夢とは願望充足の場であるならば、このような反復はそれと矛盾するのではないかと自問しながら“the mysterious masochistic trends of the ego” (14)<sup>4)</sup> について考えねばならないだろう、と述べている。それにつづけてフロイトは外傷神経症の陰鬱なテーマから離れて、生後1年6ヶ月の子供（フロイトの愛娘 Sophie の長男、フロイトの初孫である Ernst のこと）が発明した遊戯を考察している。この子供は糸巻きを投げてはオーオーと言い、紐をひっぱって糸巻きを取り戻すと、ダーと言ってそれを迎えるのだった。フロイトは子供の母親であるゾフィーと、このオーオーという音は「いない, fort」であり、ダーの音は「いた, da」であると考えてことで意見が一致する。子供は母親が自分のところからいなくなってしまうと、糸巻きを母親にみたてて投げ、「いないいない」と言い、それを引き戻して「いた」と言っていたのである。母親が不在の時、子供は一人で母の「消滅」と「帰還」を再演して遊んでいたのだ。フロイトは、この遊びを解釈して、子供は母と絶えず一緒にいたいという欲動をこの「いないいない」「いた」遊びによって放棄できるようになったのだと言っている。しかしながらこのような苦痛な経験を遊戯として繰り返すことは快楽原則と一致するのだろうか。「いないいない」が母との再会である喜びに満ちた「いた」のために繰り返されるなら、快楽原則に導かれた遊戯であると言えるだろうが、この遊戯の力点はどうも母の再現ではなく、母の不在にあるのではないかと。喜びに満ちた「いた」ではなく「いないいない」のほうがはるかに頻繁に観察されたという。「いないいない」は頻繁にそれだけで演じられていたとフロイトは述べている<sup>5)</sup>。

さらにフロイトは不快な体験を遊戯に仕立てることで、子供は最初の「受動的」に見舞われた経験を、「能動的」な経験に変換していると言いながら、これは支配欲動に駆られたもので、日ごろ抑圧されている母親に対する復讐衝動によるのかもしれない、とも述べている<sup>6)</sup>。自分を置き去りにした母親にたいして、あなたなんかいないよ、むこうに行ってしまうえ。ぼくがお母さんを追い出したのだ、と。

## 2 攻撃者への同一化

この遊戯についてのいわばまとめとしてフロイトは、子供の遊戯は生活において強烈な印象を受けたものを遊戯のかたちで反復し、その強度を弱め、その状況を支配しようとするのだ、と言う。たとえば子供は手術を受けたときなど、その恐怖を遊戯の形にして、遊び仲間と同じ不快な体験を味あわせ、復讐する。現実における無力な受動性から、遊戯の能動性に移行するのである。さらに自分が味わった不快を仲間にも味あわせ復讐することに關して、子供は大人になりたい、大人のようにになりたいのだ、とフロイトは言っているが<sup>7)</sup>、ここに Anna Freud の言う “identification with the aggressor” 「攻撃者への同一化」という防衛機制を読み取ることもできるだろう<sup>8)</sup>。自分を見捨てた母親の代理に復讐するとき、子供は母親の位置につき、攻撃者である母親に同一化しているということが出来る。母親との一体感による自己愛的満足が、同じ母親によって破壊されるのも皮肉なことだが、さらにそこに生じた無力感がまた同じ母親への同一化によって克服されるのも二重の皮肉である。

この他者への同一化による自我の成立はただちに、ラカンの言う鏡像的他者との同一化による自我の誕生、鏡像段階論を想起させる<sup>9)</sup>。ラカンが強調しているのは、安定した同一性を持っていると想像するためにはつねに誤認の行為を続けて、このフィクションを維持しなくてはならない、ということだ。身体の統一を欠いた子供が、自分の理想化された鏡像にしがみつき小躍りするのも当然だが、そこに映っているのは現実の悲惨な自分ではなく、理想的な他者である。したがって、この理想的な他者は、無力な自分を迫害し、同一化を強要する攻撃者だということができる。そして自我は自分を維持するためにたえず想像的他者を発見して自己愛的なイメージを送り返してもらわなくてはならない。自我は誕生から悲惨をかかえている。あるいは悲惨によって自我が成立するのかもしれない。

## 3 ラカンの

先に述べたように、フロイトの孫が発明した「いない」「いた」の遊戯において、「いた」の歓喜が伴わない、前半部の「いない」のほうが多く演じられたことに注目してみたい。フロイトは脚注において、ある日帰ってきた母親に向かって、子供が「オーオーオー」といって迎えたこと、さらに姿見の中に自分の像を見つけ、それから低くかがみ

こんで自分の姿を消す方法を発見していたのである<sup>10)</sup>。母親ではなく、自分の姿を「いない」にしていたのである。ここでも子供は自分の前からいなくなった母親に同一化しているといえるかもしれないが、Elizabeth Bronfen は的確に次のように指摘している。

... what emerges is another dimension of the disturbance built into this duplicitous game of narcissistic self-confirmation. This first self-invented game shifts absence of the Other to absence of the self. Not just a revenge for and a triumph over the mother's absence is what is being played (as Freud would have it), but a game that simultaneously confirms and denies the child's own mortality in response to the vulnerability exposed by the mother's wounding absence.<sup>11)</sup>

「いた」を欠いた「いない」だけの反復は、母親との別れと分離が強調され、子供に死の意識が導入されたことを示しているのだ。この遊びをフロイトが「死の欲動」の理論を導き出す導入部においていることを考慮しても、彼女の指摘は説得力がある。

ラカンフロイトの孫の発明した 'fort-da' の遊びを、欲動放棄や受動性から積極性への転換といった視点からではなく、子供の言語の世界、象徴界への参入として捉えている。

Thus the symbol manifests itself first of all the murder of the thing and this death constitute in the subject the eternalization of desire.<sup>12)</sup>

ラカンが強調するのは、「もの」の殺害であり、欲望の主体の設立である。もはや子供は最初の欲望の対象である母親との融合による直接的な満足は禁じられ、言語を経由した希薄な満足に甘んじなければならない。'fort' 'da' という音素の対立する二項を発声することでものを喪失し、存在ではなく欲望を獲得する。その後は欲望を持った主体として、絶えざる置き換え作業によって、欲望の対象を追い求めることになる。これは主体が意味作用のプロセスのなかで消滅した結果である。ラカンの解釈では、消滅したのは母親ではなく子供のほうなのだ。彼が糸巻きを放り投げて「いない」と言っているのは母親ではなく、自分自身のことである。糸巻きは母親をあらわすだけでなく自分をあらわしていたのだ。さらにラカンは、fort-da の遊戯を、「対象 a」を産出する契機として捉えている。

This reel is not the mother reduced to a little boy by some magical game worthy of the Jivaros—it is the small part of the subject that detaches itself from him while still remaining his, still retained. ...it is in the object to which the opposition is applied in the act, the reel, that we must designate the subject. To this object we will later give the name it bears in the Lacanian algebra—the *petite a*.

...It is the repetition of the mother's departure as cause of a *Spaltung* in the subject—overcome by the alternating game, *fort-da*, which is *here or there*, and whose aim, in its alternation, is simply that of being the *fort* of a *da*, and the *da* of a *fort*. It is aimed at what, essentially, is not there, *qua* represented....<sup>13)</sup>

母親の消滅は fort-da の遊戯を生み出し、主体の分裂をもたらし、「対象 a」を同時に産出したことになる。ここで悲哀を誘うのは、母親の喪失でできた溝を、子供が fort-da の遊戯を繰り返すことで何とか埋めて行くことだ。象徴界に参入することで、子供は母親を失い、自分は斜線を引かれた主体となりながら、在と不在の遊戯を繰り返すことでなんとか喪失をあがなおうとしているのだ。子供の遊戯は当然のことながら対象喪失に対する喪の作業の側面を持っているが、母の喪失と同時に自己の喪失に対する二重の喪の作業ということができる。ラカンの言うように、象徴界においては“the fort of a da”であり“the da of a fort”である。fort-da がめざしているものはそこにはないものなのであり、不在と代理こそこの遊戯の目標なのだ。しかしながら、不在は現前のうちにあり、現前は不在のうちにあるとすれば、「対象 a」をめざして fort-da のゲームを反復していくのはある意味で救いである。子供に分裂をもたらした象徴界は迫害者であり同時に救済者でもある。

#### 4 飼いなせないもの

しかしながら子供はこの遊戯によって、母親の消滅という危機を、フロイトの言うように「受動的」にではなく「能動的」に乗り越えたのだろうか。ここには「受動的」対「能動的」といった二項では捉えきれないある種の力が働いているのではないだろうか。だからこそこの子供の遊戯が悲哀を感じさせるのである。佐々木承玄はこの子供の遊びを「悲哀の遊び」と呼んで、フロイトが使った *Faust* に登場する悪魔 Mephistopheles の言葉「飼いなせずに、休みなく前へと突き進む」を引用している<sup>14)</sup>。この意識を超えている「飼いなせない」ものが子供の遊びに忍び込んでいるので、子供は積極的にその場を支配して

いるだけではない。子供は「飼いならせないもの」に突き動かされてもいるのだ。もちろん彼のいう「飼いならせないもの」とは欲動一般のことであり、「快樂原則の彼岸」からの引用であることを考えると死の欲動であることは明らかである。

fort-da による消失と再現の反復は、夢や民話における反復的な幻想として現れることはいうまでもなく、なめらかな生の流れと思われるものの中にも機械的な反復は忍び込んでいる。反復なくしてひとは歴史をもちえないし、もちろん語ること、物語を語ることはこの外傷的な瞬間を反復することだ<sup>15)</sup>。

まず対象が失われ、それから再発見されるというのは、わたしたちが想像しうる最も短い物語である、と Terry Eagleton は指摘している。彼によれば、どんなに複雑な物語でも、fort-da の変奏として読むことができる。最初の安定が揺さぶられ、最終的に再び安定が回復する。どのような対象であれ、いったん失われるとわたしたちの不安を引き起こす。さらにその不安感は、ふだんは無意識になっているより根源的な喪失感を刺激する。したがって、失った対象が元の場所に戻ってくるのはとにかく嬉しいのだ<sup>16)</sup>。ラカン的に言えば、物語る衝動とは、ものの消滅という外傷によって生まれ、欲望の終わりのない換喩的な運動にとらえられることだ。Elizabeth Wright はこう述べている。

The traumatic moment can thus return in psychosis as the experience of the ‘fragmented body’, unique for every subject, remainder and reminder of this fracture, appearing in art as images of grotesque dismemberment ....Language both reveals and conceals the fracture. For Lacan, narrative is the attempt to catch up retrospectively on this traumatic separation, to tell this happening again and again, to re-count it...<sup>17)</sup>

ポーの母親 Elizabeth は、1811 年 11 月、肺炎で死んだと言われている。長い間病と闘い、24 歳の若さで死んだ母親の苦しみと死を、2 歳 11 ヶ月のポーがどのように受けとめたのか知る由もない。Marie Bonaparte は、眠るように死の床に横たわっている母親の最後の姿をポーは見ていたに違いないと言っている<sup>18)</sup>。後に彼が創作していく詩や物語の中に頻繁に登場する死にゆく美女たちを考えると、ボナパルトが主張するように、子供には理解できない突然の母親の死と、その時の母親の霊妙な美しさが、ポーのなかに消化しきれない大きな謎として刻印されてしまったと考えないわけにはいかないだろう。幼児期の経験の常として、それは無意識のなかに埋められて忘却されながら、ポーの生涯を大きく決定したのかもしれない。ポーの天才は、Berenice, Morella, Madeline, Eleonora, それに

Ligeia といった死にゆく美女たちを描くことで、死んだ母の美しさを永遠のものにしたのだろう。あたかもフロイトの外傷性神経症者のように、ポーは外傷的な状況に繰り返し立ち戻る。さらに、ポーにとってこれらの美女を創造することは、無意識的におこなわれた喪の作業だったのかもしれない。fort-da の遊びのように、美女たちを描いては、消滅させることで、母親の死によって生じた喪失を乗り越えようとしたのだろうか。エリザベス・ライトがラカンについて指摘しているように、ポーにとっても語ることは外傷的な分離の現場に立ち回り、何度も何度もその出来事を語ることに他ならない。当然のことながら、fort-da の遊びのように、その反復には「飼いならせないもの」が付き纏っているはずだ。

## 5 鏡の残余

恋愛も fort-da の反復ではないか。愛の対象の発見が原初に失った対象の再発見だとすれば、恋愛が反復であるのはいうまでもないだろう。まずポーの「恋愛物語」*Eleonora* (1842) を考えてみたい。

語り手が若い時に恋をした相手は、自分の死んだ母親のただ一人の姉妹の一人娘、*Eleonora* という名前のいとこだった。

She whom I loved in youth ... was the sole daughter of the only sister of my mother long departed. *Eleonora* was the name of my cousin. We had always dwelled together, beneath a tropical sun, in the Valley of the Many-Colored Grass. No unguided footstep ever came upon the vale; for it lay far away up among a range of giant hills that hung beetling around about it, shutting out the sunlight from its sweetest recesses. No path was trodden in its vicinity; and, to reach our happy home, there was a need of putting back, with force, the foliage of many thousands of forest trees, and of crushing to death the glories of many millions of fragrant flowers. Thus it was that we lived all alone, knowing nothing of the world without the valley,—I, and my cousin, and her mother.<sup>19)</sup>

語り手と、いとこと、その母親の3人だけの外界から隔離されたような生活は、ポーの現実の生活をそのまま描いているようだ。ポーのいとこの *Virginia* とその母親 *Mrs. Clemm* との3人だけの生活をそのまま作品で反復しているのだ。マリー・ボナバルトに

よれば実際は父方の叔母である Mrs. Clemm を作品のなかでは母方に変更しているのだが、それは“mother long departed”の血統に統一してしまいたいからだ<sup>20)</sup>。その魔法の谷には川が流れているのだがその川の流れは“brighter than all save the eyes of Eleonora.” (237) 二人は川を“River of Silence” (237) と呼んだ。なぜならその流れには人を黙らせる力が潜んでおり、穏やかに流れ美しくきらめいていたからだ。“No murmur arose from its beds...” (237) 二人はこの川を見つめるのが好きだった。愛が二人に忍び込んだときも二人が強く抱き合いながら、川に映っている自分たちの姿を見ていたときだ。

It was one evening at the close of the third lustrum of her life, and of the fourth of my own, that we sat, locked in each other's embrace, beneath the serpent-like trees, and looked down within the waters of the River of Silence at our images therein. We spoke no words during the rest of the sweet day; and our words even upon the morrow were tremulous and few. We had drawn the god Eros from that wave, and now we felt that he had enkindled within us the fiery souls of our forefathers. (238-239)

二人が愛し始めるやいなや、すべての風景が変わっていく。あたりには今まで咲いたことのないような不思議な花が咲きほこり、大きなフラミングが赤い鳥たちと一緒に翼を広げたり、金と銀の魚が川をおとずれるのだった。今まで無言だった川底からささやきが起こり、それは“swelled at length, into a lulling melody more divine than that of Aeolus—sweeter than all save the voice of Eleonora.” (239) それまでの暗かった山々は壮麗な景色に変わり、ついには二人を“magic prison-house of grandeur and glory” (239) のなかに永遠に閉じ込めてしまうようだった。

語り手は、愛を誘発する特権的な対象としてエレオノーラの「目」と「声」をあげている。「無言の川」の輝く流れを見つめることはエレオノーラを見つめることであり、彼女に見つめ返されることだ。“magic prison-house”「魔法の牢獄」に閉じ込められることは語り手にとって、あらゆる外界の騒音を排除した自己愛的な空間に包まれることに他ならない。すべての風景がエレオノーラの目となって自分を映し出し、理想的な自己像を差し出してくれる。目と目が合ってお互いの高められた像を映し出すのは、恋に落ちる時の常套的なかたちであるが、それは当然のことながら第3項を排除した、2者関係の閉塞的な空間のため息苦しいものだ。しかしポーの描くこの魔法の閉じられた空間はあまりにも極端ではないか。ボナパルトの説明によれば、ポーの甘美で技巧的な空間の息苦しさは、彼が

死んだ母の姿以外念頭にないためだ。彼女によれば、人間にとって自然の風景は原始的なナルシズムの延長なのである。

For each of us, nature is but the extension of that primitive narcissism which, in infancy, absorbed into itself the mother who fed and surrounded us with care. But since Poe's mother died early, and he knew a corpse, (the corpse, it is true, of a young and lovely woman), what more natural than that his imagined landscapes assume, even when most radiant and blooming, something of the appearance of a rouged and painted corpse?<sup>21)</sup>

確かにボナパルトの解釈は単なる知的な解釈を超えて訴えてくる力に満ちているが、さらに付け加えるとすれば、自己発見はすでに自己喪失でもあるということだろう。ラカンが鏡像段階論で明らかにしているように、鏡に映った鏡像に小躍りする幼児は、その時理想的な自己像の獲得の代償として自己存在を、存在の享樂を失ったのではなかったか<sup>22)</sup>。自己の完璧なイメージと引き換えに存在を失ってしまったのだ。これ以降、存在の享樂を失った自己は絶えず理想的な鏡像を差し出してくれる他者に同一化を繰り返すことで、この原初の喪失を隠さなくてはならない。もともと自己でありながら自己でない他者としてのイメージに同一化して、それを自己とするのだから、そこには誤認があり、根源的な無知がどうしてもなく付き纏う。したがって幼児は鏡を見つめることで、存在とイメージの二重化と分裂を経験することになり、fort-da の子供のようにいわば喪失と死の次元を呼び込んだのである。ナルシズムが死と親近性があるのはこの意味においてだろう。ラカンは鏡の fort-da については論じていないが、鏡のもたらす喜びと悲しみの反復にも「飼いなせないもの」が忍び込んでいるのだろう。ポーの描く恋愛は、死んだ母親のコンプレックスを反復するだけでなく、ナルシステックの鏡像のもたらす喜びと喪失を反復する。ポーが描く恋愛の風景が特に息苦しいわけではなく、他者としての鏡像は自己にとって本来異質なものであり、自己の存在を疎外して殺してしまうものだからではないか。一般的に自由でのびのびしたものと思われがちな恋愛の風景を、書き割りのできこなく描くポーは、ある意味で自己愛的な恋愛のリアルな真実を語っているだけかもしれない。二人の目と目が合い、眼差しを交換し、自己愛の充実の達成されるであろう瞬間は存在の失われる瞬間でもある。

## 6 声と喪失

さらに注目すべきはエレオノーラの「目」だけでなく彼女の「声」も恋愛の触媒として大きな役割を演じていることだ。二人が恋に落ちると、なんのささやきも起こらなかった「無言の川」が突然ささやき始め、“lulling melody”にまで高まる。もちろんそのメロディーはそれ以上にすばらしいエレオノーラの声と重なっていく。「魔法の牢獄」の中では風の音も、鳥のさえずりもすべてがエレオノーラの声であり、この声が語り手を優しく包み込む。この声は語り手に語りかけることで、彼の理想的な姿を映し出す鏡の役割を果たしているのは明らかである。ボナパルトならばこの声は母親の声であり、愛と承認の声であるというかもしれないが、原初の他者である母の声はどんなに心地よい旋律に満ちたものであろうとも、その声を聞き応答する子供に、喪失の次元をもたらすのだ。子供と融合しているかにみえる母の声は、自分が語るのを聞くような直接的で無媒介的なかたちの自己愛をもたらすと同時に、対象としての声の喪失も伴っているのだ。鏡像が存在に穴を開けてしまったように、声の出現は逆説的なことに、貴重な対象として声の消滅につながるのだ。Slavoy Žižek は次のように述べている。

The true object voice is mute, “stuck in the throat,” and what effectively reverberates is the void: resonance always takes place *in a vacuum*—the tone as such is originally a lament for the lost object. The object is here as long as the sound remains as unarticulated; the moment it resounds, the moment it is “spilled out,” the object is evacuated, and this voidance gives birth to  $\S$ , the barred subject lamenting for the lost object.<sup>23)</sup>

恋愛に落ちる以前の「無言の川」は事後的に対象としての声であったことが分かるのだ。「恋愛の神エロス」が呼び起こされる以前は、「わたしたちは一言も話さなかった」と言っているように語り手は恋に落ち、声を出し、自分の声を聞くことで自己愛的な喜びを味わうのだが、その代償として貴重な対象を喪失する。ジジェックが主張しているように、対象としての声が空虚になってはじめて、声の響きが可能になり、意味のある声が現れてくる。そして同時にその空虚の中に、主体が、分裂した主体が登場するのだ。fort-da という声を出すことで、子供が象徴界にいやおうなく巻き込まれていったこと、それによって「対象 a」が設定されたことをここで思い出すといいかもしれない。語り手は以後この失

われた対象に駆り立てられて反復のドラマに巻き込まれることになる。鏡像の自己愛的イメージと引き換えに失った対象、愛をささやくことで失った対象としての声、いわば「対象 a」をめぐる、主体は反復にせき立てられる。

やがてエレオノーラは、ポーの他の美女たちと同じように死んでゆく。彼女が死を恐れているのは、語り手が自分を埋葬したあと、この場所を捨てて他の女に愛をささげるのではないかという思いのためだ。

She grieved to think that, having entombed her in the Valley of the Many-Colored Grass, I would quit forever its happy recesses, transferring the love which now was so passionately her own to some maiden of the outer and every-day world. And then and there I threw myself hurriedly at the feet of Eleonora, and offered up a vow, to herself and to Heaven, that I would never bind myself in marriage to any daughter of Earth—that I would in no manner prove recreant to her dear memory, or to the memory of the devout affection with which she had blessed me.(240)

彼の誓いによって心の重荷が取り除かれたかのように、彼女は死の床につくのだが、死の直前に自分は霊魂になって戻ってくることを誓う。それが許されなければ, “she would give me frequent indications of her presence; sighing upon me in the evening wind, or filling the air which I breathed with perfume from the censers of the angels” (241) と言って息を引きとる。

悲しみの数年間が過ぎていくけれど、取り残された彼はまだエレオノーラとの思い出の場所に住み、喪に服していた。「魔法の牢獄」から生気が消え、すべてが色あせ、エレオノーラの声以外どんなものより清らかだった、川の調べも昔のいかめしさに戻ってしまう。しかしエレオノーラは約束を忘れることなく、優しいため息やつぶやきとなって戻ってきて、彼を慰める。

## 7 失敗した反復

ここで注意すべきは、通常失われた対象である声やまなざしはその所有者の肉体を欠いて現実の中に帰帰すれば、不気味な感情や恐怖を引き起こすところだが、「エレオノーラ」においては、単に慰めの対象として現れていることだ。しかし彼の空虚は満たさ

れることなく、エレオノーラの思い出に苦しめられ、永遠に谷間をあとにする。“I left it forever for the vanities and the turbulent triumphs of the world.” (242) ポーの主人公が俗世界の虚栄と勝利を求めるのはまれなことであるが、彼は見知らぬ町で Ermengarde という名前の乙女に一目ぼれをしてしまう。

What indeed was my passion for the young girl of the valley in comparison with the fever, and the delirium, and the spirit-lifting ecstasy of adoration with which I poured out my whole soul in tears at the feet of the ethereal Ermengarde? —Oh bright was the seraph Ermengarde! and in that knowledge I had no room for none other. —Oh divine was the angel Ermengarde! and as I looked down into the depths of her memorial eyes I thought only of them —and *of her*. (243)

*Morella* や *Ligeia* と違って驚かされるのは、「エレオノーラ」においては、死んだ美女の喪に服しながらも、スムーズに次の愛の対象に移行できたことだ。新しい愛の対象もその目が強調されていることから明らかのように、他者の目に映る自分の鏡像への自己愛的恋愛なのは明らかである。エレオノーラとの鏡の世界をアーメンガードにおいて反復しているだけなのだ。しかしながら、これはポーの恋愛物語の中では例外的なことである。通常ポーの世界では、最初の愛の対象への執着と忠誠が激しいために新しい対象への移行は禁じられており、文字どおり最初の対象を再発見しない限り、主人公は満足できない。したがって美女の再生譚が作られることになる。

「エレオノーラ」の語り手は、アーメンガードと結婚するが、エレオノーラからの呪いも拘束もなく、むしろ彼を誓いから解放する優しい声が聞こえてくるだけである。

“Sleep in peace! —for the Spirit of Love reigneth and ruleth, and, in taking to thy passionate heart her who is Ermengarde, thou are absolved, for reasons which shall be made known to thee in Heaven, of thy vows unto Eleonora.” (244)

エレオノーラが新しい愛を許した理由、天国で明らかになると言われている “reasons” は、ボナパルトによれば、アーメンガードはエレオノーラの化身だからである。<sup>24)</sup> 「エレオノーラ」は転移の物語にほかならない。それでは語り手の *fort-da* は成功したのだろうか。

ブロンフェンは Rimmon-Kenan を援用して、二種類の反復を区別している。

Rimmon-Kenan distinguishes between constructive repetition, as a strategy emphasizing difference, and destructive repetition, as one emphasizing sameness. The former serves the pleasure principle, for it allows repetition to be used to transform a passive into an active position which results in a mastery over disturbing, wounding event.<sup>25)</sup>

フロイトの孫の fort-da のように、エレオノーラを失った語り手はアーメンガードを見出すことによって、da の喜びと積極的な足場を確保したように見える。ブロンフェンが言うように、「建設的な反復」は「快楽原則」に奉仕するとするならば、当然のことながら鏡像的な自己愛にも奉仕することになる。反復によって自己愛が強化されて、生きることには貢献する。一方「破壊的な反復」が極度に同一物の反復に固執するとすれば、差異と距離を無視して危険なものとなり致死的な次元にいたるのは明らかだろう。そうだとすれば皮肉なことに、反復は失敗することで生を前進させ、物語を展開させ、多様性を持ち込み、いわゆる豊かな生を演出してくれるのだろう。反復が文字通り成功してしまえば、換喩的な次元は消滅し、物語も否認され、最終的には生も否認されることになるだろう。失敗することで反復は満足を先送りし、対象から対象への運動を促すことで、前に進んでいるという幻想を可能にする。

## 8 無知への情熱

次に *Morella* (1835) の世界に目を向けてみよう。「モレラ」の名前のない語り手は、愛の対象であるはずのモレラとの奇妙な出会いについて語っている。

With a feeling of deep yet most singular affection I regarded my friend Morella. thrown by accident into her society many years ago, my soul, from our first meeting, burned with fires it had never before known; but the fires were not of Eros, and bitter and tormenting to my spirit was the gradual conviction that I could in no manner define the usual meaning, or regulate their vague intensity. Yet we met; and fate bound us together at the altar; I never spoke of passion, nor thought of love. She, however, shunned society, and, attaching herself to me alone, rendered me happy. It is a happiness to wonder; —it

is a happiness to dream.<sup>26)</sup>

語り手がモレラに抱いている思いは、「エレオノーラ」の世界におけるエロスではなく、彼の意識にとっては“bitter and tormenting”な、定義もできず、押さえ込むこともできない燃える炎である。彼は決して情熱や愛を語るでもなく、語ることのできない炎にかられてモレラと結婚することになる。

モレラは博学で、知力才能ともに並外れたものを持っていたので、彼は彼女の教えに従うようになる。“My conviction, or I forget myself, were in no manner acted upon by the ideal, nor was any tincture of the mysticism which I read, to be discovered, unless I am greatly mistaken, either in my deeds or in my thoughts.” (28) 彼は彼女が持ち出してくる神秘主義的な思想に決して影響されることはないと確信して、彼女の複雑な研究に身を投じてゆく。彼は自分の理性的な同一性は、いかなるものによっても揺るがされることはないという自信を持っているのだ。したがって最初から彼は自分を誤認している。どうして揺るぎない理性的な自己が、定義できない奇妙な思いに駆られてモレラのような女と愛もなく結婚することがあるのだろうか。彼には語るべき情熱などはないが、いわば無知への情熱にあふれているといえるのではないか。しかし注意すべきは、無知は単に知と対立するものではないということだ。そうではなくむしろ知の成立の根本的条件であり、自己を支える根源でもある。Shoshana Felman はこう述べている。

Ignorance, in other words, is not a passive state of absence, simple lack of information: it is an active dynamic of negation, an active refusal of information. ...Ignorance, suggests Lacan, is a passion... “the passion for ignorance.” Ignorance is nothing other than a *desire to ignore*....<sup>27)</sup>

彼はなぜモレラにひきつけられたのか単に理解できないというよりも、積極的に自分の情動を否認しているのだ。それによって理性的な同一性という幻想にひたっていることができる。無知への情熱は、いわば無意識の知に対する抵抗であり、自己の一貫性を保つことに対する情熱であると言えるだろう。自己への揺るぎない確信を持ってモレラの神秘主義のなかに飛び込んだ語り手は、予期せぬ事態に圧倒されることになる。

And then —then, when, pouring over forbidden pages, I felt a forbidden spirit enkindling

within me —would Morella place her cold hand upon my own, rake up from the ashes of a dead philosophy some low, singular words, whose strange meaning burned themselves in upon my memory. And then, hour after hour, would I linger by her side, and dwell upon the music of her voice —until, at length, its melody was tainted with terror, —and there fell a shadow upon my soul —and I grew pale, and shuddered inwardly at those too unearthly tones. And thus, joy suddenly faded into horror, and the most beautiful became the most hideous, as Hinnon became Ge-Henna. (28)

## 9 対象としての声

語り手の喜びから恐怖への変化についてボナパルトは、モレラと語り手の関係は母と子供の関係であり、モレラ（母親）の持っている子供にとっての神秘的な知識とは、性についての禁じられた知識であるが、いわゆる近親相姦の禁止によって、子供の満たされないリビドーと怨みが病的な不安に転化してゆくのがポーの物語であり、喜びが恐怖に変わるのとは当然のことなのである、と述べている<sup>28)</sup>。確かにそうかもしれないが、さらに語り手の恐怖をもたらしたのはモレラの声ではないだろうか。最初は“music of her voice”に聞きほれて有頂天になっていた語り手は、その陶醉を同じ彼女の声によって打ち破られてしまう。声の鏡として語り手に、理想的な自己イメージを送り返してくれた声が、鏡としての機能を放棄してしまったのだ。おそらくモレラの声は彼を定義してくれるイメージも言語も送り返さない純粋な音そのものになってしまったのだろう。錨から解き放たれ、意味や言語に拘束されない純粋な声は、失われた対象としての声であり、「対象 a」としての声に他ならない。意味や理性から逸脱したモレラの声は、包み込んで快楽を与えるところか、語り手に襲いかかって困惑に陥れる。

Mladen Dolar は意味から逃れ出た声についてこのように述べている。

...as soon as it departs from its textual anchorage, the voice becomes senseless and threatening, all the more so because of its seductive and intoxicating powers. Furthermore, the voice beyond sense is self-evidently equated with femininity, whereas the text, the instance of signification, is in this simple paradigmatic opposition on the side of masculinity. ...music is a woman. The voice beyond the words is a senseless play of sensuality, it is a dangerous attractive force....<sup>29)</sup>

ドラーの文脈からすればモレラの声は、語り手の信じている理性的な主体を解体する誘惑的で「危険」な力であり、「男性性」のよって立つロゴスが無意味にする「女性性」そのものである。語り手の自己への確信は、モレラの声が解き放つ“senseless play of sensuality”に直面して、動揺しているのだ。語り手は自分が信じる John Locke の哲学について語っている。

That identity which is termed personal, Mr. Locke, I think, truly defines, to consist in the saneness of a rational being. And since by person we understand an intelligent essence having reason, and since there is a consciousness which always accompanies thinking, it is this which makes us all to be that which we call *ourselves* —thereby distinguishing us from other beings that think, and giving us our personal identity. (29)

ここに述べられている理性や思考によって構成される自己同一性こそ、「無知への情熱」が求めるものではないか。そのような情熱に支えられた語り手の自己が、モレラの声が発している無意味な官能の戯れの前で無力であるのは当然のことである。

しかしながら最初から彼はモレラに対して愛も語ったこともなく、「エロスの炎」もなかったと、自分から告白しているように、自分でも理解できない意味を超えた情動に突き動かされていたはずだ。モレラのなかに、対象としての声を求めていたのは語り手であり、逆説的なことだが、ある意味で彼は自己の解体を求めていたとも言えるだろう。「エレオノーラ」の語り手がエロスや愛を語っていたのとは違って、彼はそれらを超えたものを求めていたのだ。エロスや愛は、まさに無知への情熱に支えられており、理性や思考の拘束を受けたものだ。したがって自己同一性や自己愛を補強するのに貢献するものであり、それを脅かすものではない<sup>30)</sup>。

彼の自己愛はむしろ、エロスや愛に向かうのではなく、その彼方に向かっているのだ。彼はモレラの声について“the most beautiful became the most hideous”，と言っていたように、通常の自己愛なら最も美しい領域にとどまって、同一性の確認を反復するところを、彼はそれを超えて最もおぞましい領域にまで突き抜けてしまう。ここで言う美しさとは声そのものではなく、声の抑揚であり、リズムでありその音楽性のことだ。音楽性ならば、聞くものを陶醉させ、快楽に誘うけれど、決して同一性を脅かすことはない。同一性に対する究極的な恐怖は、対象としての声あまりに近くへ迫ってくることだ。声の美しい音楽性を聴くこと、一般的に音楽を聴くことは、この対象としての声をできるだけ遠ざける

ことに他ならない。なぜ人は音楽を聞くのか、ジジェックによれば、“Why do we listen to music?: in order to avoid the horror of the encounter with the voice qua object.”<sup>31)</sup> 音楽性はこの恐怖の対象に対するスクリーンであり、防衛なのだ。その防衛の幕が破れてしまえば、世にも美しいものが、おぞましい恐怖の対象に変貌するだろう。さらに言えば、美しさとは死の置き換えであり、防衛であり、反動形成であることは、精神分析の基本である。正反対のものへの置き換えは、無意識の思考においてはめずらしいことではない。したがって語り手にとって、モレラの声は、理想的な自己を映し出すのではなく、自己の死を映し出していると言うことができる。「エレオノーラ」では語り手に快樂をもたらした、つぶやきやささやきが、モレラの声として回帰した時には、生の側にではなく、死に向かうものになってしまったのはなんという皮肉だろうか。

## 10 自己愛の逆説

やがて語り手は、モレラの声だけでなく、彼女の憂いをおびた目の輝きに対しても耐えられなくなる。

But, indeed, the time had now arrived when the mystery of my wife's manner oppressed me as a spell. I could no longer bear the touch of her wan finger, nor the low tone of her musical language, nor the luster of her melancholy eyes....I met the glance of her meaning eyes, and then my soul sickened and became giddy with the giddiness of one who gazes downward into some dreary and unfathomable abyss.(29-30)

そして彼はモレラの死を願う。“Shall I then say that I longed with an earnest and consuming desire for the moment of Morella's decease? I did.” (30) ここで言われているモレラの目とは、ラカンの文脈からすれば“gaze”「眼差し」といわれるものだろう<sup>32)</sup>。鏡に自己の姿を映し、自己の統一的なイメージを獲得することと引き換えに、失ってしまった眼差しのことだ。鏡に映るのは自己の疎外されたイメージだけで、それを見つめる自分のリアルな眼差しは鏡像化できずに失われてしまった。この眼差しが失われた対象である、「対象 a」としてモレラにおいて回帰しているのだ。鏡像化できない眼差しは、対象としての声と同様に、自己愛を映し出す鏡としては機能せず、自己同一性を解体するものである。そこに映し出されるのは、自己の死に他ならない。

ポーが *William Wilson* で描いている “double” 「分身」の眼差しは、モレラの眼差しの意味を説明してくれるだろう。分身の眼差しは、鏡像に欠けているもの、鏡にうがたれた穴としての眼差しであり、主体を見つめ返して、崩壊に導くのである<sup>33)</sup>。「ウィリアム・ウイルソン」の主人公は、自己の死を映し出す分身の眼差しに苛立って、分身を殺害するが、その時分身によって、自分を殺してしまったことを告げられる。“You have conquered me, I yield. Yet, henceforward art thou also dead—dead to the World, to Heaven and to Hope! In me didst thou exist—and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself.”<sup>34)</sup> もともと分身が体現している眼差しは、自分の失った対象であることをこの物語は教えてくれる。

鏡像的な分身である恋人の目に映る理想的な自己像を愛することが自己愛だとすれば、自己愛は鏡像にうがたれた穴を優しく隠蔽するのに貢献している。自己愛に基づく愛は、鏡像化できないものから自己を保護する防衛なのだ。一方モレラのさしだす鏡像には、やっかいな「対象 a」としての眼差しが含まれているために、自己愛を保護するどころか解体してしまう。眼差しの接近は激しい不安をもたらす。ドラーが言っているように、ラカンの不安は、何かを失うことによって生まれるのではなく、むしろ何かに近づきすぎてしまうことで生まれるのだ<sup>35)</sup>。不安によって失うのは欠如であり、喪失だ。したがって欠如の上に構成された一貫した「現実」が危機に瀕することになる。欠如が欠如してしまうことが不安を引き起こすのだ。

さらに分身が体現している眼差しを耐えがたくしているのは、その眼差しは失われた悦びを含んでいるからだ。“The double is always the figure of *jouissance*” …the double is a disturber of love.”<sup>36)</sup> リアルな分身がもたらすのは耐え難い悦びである “*jouissance*” であるため、それは常に愛とは対立し愛を妨害するものとなる。鏡像的な分身なら愛の快楽を与えてくれるが、リアルな分身は快楽を超えた苦悦をあたえ愛の次元を破壊するだろう。語り手がモレラへの愛を語れないのも当然なのだ。彼の愛は通常の自己愛ではなく、極端な形の自己愛であり、その対極である死の次元、いわば死の欲動に駆られたものだ。自己愛が意味や承認によって遠ざけ、隠蔽している致命的なものに出会ってしまった語り手は、モレラの死を願うことしかできなくなる。愛がリアルな現実界に突き進んだ状況をラカンはこう語っている。“I love you, but, because inexplicably I love in you more than you—the objet petit a—I mutilate you.”<sup>37)</sup> 「あなたの中のあなた以上のもの」に出会ってしまうような究極的な自己愛は破局をめざしている。

## 11 成功した反復

語り手の願望どおり、モレラは死んでしまう。彼女は死に際に恐ろしい言葉を残す。

“I am dying, yet shall I live.”... “The days have never been when thou couldst love me—but her whom in life thou didst abhor, in death thou shalt adore.”...And my spirit departs shall the child live—thy child and mine, Morella’s. But thy days shall be days of sorrow—that sorrow which is the most lasting of impressions, as the cypress is the most enduring of trees. For the hours of thy happiness are over; and the joy is not gathered twice in a life,... thou shalt bear about with thee thy shroud on earth,....(30–31)

モレラは死に際して自分に “perfect resemblance” (31) 瓜二つの娘を産む。急速に成長する娘を語り手は愛そうとする。“... I loved her with a love more fervent than I had believed it possible to feel for any denizen of earth.” (31) やがて語り手の愛情は、娘のあまりに急速な知的、肉体的な成長ぶりを見ているうちに、恐怖に変わっていく。娘の姿は死んだモレラを連想させ語り手を追い詰める。“... I shuddered at its perfect *identity*—that her eyes were like Morella’s I could endure; but then they too often looked down into the depths of my soul with Morella’s own intense and bewildering meaning.” (32) 彼が恐れているのは娘の眼差しが母親と同じように、自分をじっと見つめることだ。今度こそ語り手は娘を愛そうと決心したにもかかわらず、自己愛を映し出さない眼差しにたじろぐ。

奇妙なことに彼は10年間も娘に名前をつけぬまま過ごしていたのだが、“terrors of my destiny” (33) から逃げるために、娘に名前をつけることにする。名前をつけることで恐怖を静め、娘を愛の対象にしようと試みる。洗礼盤を前にして、古今東西の美女の名前を思い浮かべて、娘の名前を考えているとき、彼の意識を裏切って最も忌むべき名前を口走ってしまう。

What prompted me, then, to disturb the memory of the buried dead? What demon urged me to breathe that sound, which, in its very recollection was wont make ebb the purple blood in torrents from the temples to the heart? What fiend spoke from the recesses of my soul, when, amid those dim aisles, and in the silence of night, I whispered

within the ears of the holy man the syllables—Morella? (33)

語り手は名前をつけることで、娘とモレラのあまりの同一性を断ち切ろうとするのだが、彼の意識的な努力にもかかわらず、「モレラ」とつぶやいてしまう。象徴界によっていわば現実界を防衛しようとした彼の試みは、“demon”あるいは“fiend”の強い促しによって潰えてしまったのだ。娘はその瞬間ぱったりと倒れながら“I am here”(33)と答える。娘の命と引き換えにモレラが蘇生したのだ。語り手は、娘に何か違う名前をつけることで、運命の恐怖から逃れようとしたのだが、反復にせきたてられ、同じ名前を口走る。その後彼はモレラの姿をいたるところに見出し、いたるところでモレラという名前を聞くことになる。

Years—years may pass away, but the memory of that epoch—never! Nor was I indeed ignorant of the flowers and the vine—but the hemlock and the cypress overshadowed me night and day. And I kept no reckoning of time or place, and the stars of my fate faded from heaven, and therefore the earth grew dark, and its figures passed by me, like flitting shadows, and among them all I beheld only—Morella. The winds of the firmament breathed but one sound within my ears, and the ripples upon the sea murmured evermore—Morella.(33–34)

死んだ娘である第二のモレラを墓所に運んだ語り手は、納骨堂に第一のモレラが跡形もなく消えていることに気づく。あれほど嫌ったモレラを、語り手は蘇らせてしまったのである。fort-daの反復は「モレラ」において極端なかたちをとっていることは明らかだろう。「エレオノーラ」における反復は、第一の愛の対象であるエレオノーラを喪失し“fort”, 第二のアーメンガードとして戻ってきた“da”を演出している。おそらく第一の対象は、第二の対象において再発見されているのだが、そこにはなにか共通する特徴があるかもしれないが、まったく同一の対象ではない。そこにはいろんな意味でずれや、差異や、遅延があったはずである。この場合対象の再発見とは転移であり、比喩的なものであったはずだ。これはいわば失敗した反復であることによって、自己愛や生の豊かさに貢献している。ところが「モレラ」においてはまったく同一の対象が回帰しているのだ。まず第一のモレラを第二のモレラの中に再発見するのだが、両者は“perfect resemblance”あるいは“perfect identity”と語り手が表現しているように、瓜二つなのだ。さらに語り手

の無意識は、第二のモレラの死と引き換えに第一のモレラを再発見することを望んだのである。これは転移ではない。転移であるとすれば、置き換えに疲れ果てた転移が、一気に本物を求めてしまったのである。このような転移は再発見の比喩的な次元の抹殺であり、生きること、物語ることの破棄に他ならない。前に引用したブロンフェンの言葉にしたがえば、皮肉なことに「モレラ」において反復は成功してしまったのである。

ボナパルトによれば、ポーの描く美女たちはすべて、ポーの母親のエリザベス・アーノルドの苦悩と死を反復する。美女が病気で苦しみ死んでいく顕在的物語は、すべて幼くして死に別れた母親という潜在的内容の変奏なのだ。ポーの中では決して死ぬことがない母親は、彼の作品に表れては消えて行く。ボナパルト自身も、自分の分析している“monotonous repetition of the same theme”<sup>38)</sup> に対して読者に寛大になってほしいと求めているが、ポーの果てしない fort-da は、いかに彼の心が単調で機械的な反復によって支配されているかを示しており驚かざるをえない。

## おわりに

フロイトの孫エルンストの fort-da の遊びから初めて、ポーの二つの「恋愛物語」を考えてきたが、最後にフロイトに戻って、fort-da の反復はどこへたどり着くのか見てみよう。

母親の不在を fort-da の遊戯によって耐えている子供は、受動的に経験した母親との分離を、遊戯に置き換えることで、積極的に悲慘な状況を受け入れる。いわば母親との融合を放棄して、象徴界に参加し欲望の主体となっていく子供は、反復することで不快を処理し、あたかも英雄的なエディプスの勝利の表現かと思わせた。しかしながら注目すべきは、欲動を放棄し、不在を操作して「前進」しているかに見えた fort-da の反復は、最後には「退却」への欲望と区別がつかなくなってしまうのだ。フロイトは反復強迫の行き着く先をこう述べている。

But how is the predicate of being 'instinctual' related to the compulsion to repeat?...  
*It seems, then, that an instinct is an urge in organic life to restore an earlier state of things...*(36)

Those instincts are therefore bound to give a deceptive appearance of being forces tending towards change and progress, whilst in fact they are merely seeking an ancient goal by paths alike old and new. (38)

For a long time, perhaps, living substance was thus being constantly afresh and easily dying, till decisive external influences altered in such a way as to oblige the still surviving substance to diverge ever more widely from its original course of life and to make ever more complicated *detours* before reaching its aim of death. These circuitous paths to death, faithfully kept to by the conservative instincts, would thus represent us to-day with the picture of the phenomena of life. (39)

反復の目標は生命体がかつて捨て去った場所、より原初の状態に戻ることは、「前進」や「進歩」とはいったい何なのだろうか。フロイトによれば変化や進歩とは、欲動がかつてあった場所へ戻ろうとするときに与えてしまう “deceptive appearance” であるということになる。つまり生命現象と思われるものも、欲動が死に向かう際の “detours” であり “circuitous path” なのである。したがってフロイトの孫が演じていた fort-da の遊戯が示しているかに見えた、いわば男性的な意志は、最初から自己矛盾を抱え込んでいたことになる。そうだとすれば、ブロンフェンの提唱した「建設的な反復」と「破壊的な反復」という明確な区別も揺らいでしまうだろう。

Madelon Sprengnether が指摘しているように、「快樂原則の彼方」のフロイトは *Moses and Monotheism* の時の自信に満ちたフロイトではなく、自分のたどっている道に確信がもてなかったのだ。“His concluding quotation evokes an image of Oedipus as lame or “castrated,” rather than tragic or heroic.”<sup>39)</sup> さらに彼女によれば、fort-da のゲームの中心にいるのは母親であり、母親がゲームの起源であり、その目標である。ゲームの運命をつかさどるのはいわば前エディプス的な母親なのだ。母親によって生まれ、母親をモデルにして対象選択をおこない、大地の母に抱きとられて死んでいく子供の運命を最初から支配しているのは母親だとして、彼女は反復の果てには “The Theme of the Three Caskets” に登場する “silent Goddess of Death” が待っているのだと言う<sup>40)</sup>。Sarah Kofman もフロイトの死の欲動と母親との関係について述べている。

What seems to be unbearable and *unheimlich* is this identification with the mother and the death which she threatens; this internalization of the forbidden mother, who can be considered an analogon of the death instincts.”<sup>41)</sup>

彼女がためらうことなく指摘しているのは、フロイトの死の欲動は、近親相姦の禁止の対

象としての “forbidden mother” のまわりをめぐるっているということだ。コフマンの分析が正しいとすれば、フロイトの反復と、ポーの反復はほとんど同じ軌道を描いていないだろうか。ポーが母親の死を反復しているとするなら、ポーの作品はフロイトの反復についての思索を予言的なかたちで表現していたといえる。

# 注

- 1) Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle, The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. James Strachey, vol. XVIII (London: Hogarth, 1955) 12–17. 以下フロイトへの言及および引用はこの全集の該当頁数による。
- 2) Jacques Lacan, “The function and field of speech and language in psychoanalysis”, *Ecrits A Selection*, trans. Alan Sheridan (New York: Norton, 1977) 103–104.
- 3) Freud, 13.
- 4) ここにおけるフロイトの唐突とも思えるマゾヒズムについての発言は、14 頁の脚注によると 1921 年に追加されたものだという。“The Economic Problem of Masochism” (1924) においてフロイトが、サディズムが内向したのがマゾヒズムであるという以前の考えを修正したことを考えると、「快楽原則の彼方」で「死の欲動」を導入したことが大きなきっかけとなったのだと事後的に了解できる。
- 5) Freud, 15.
- 6) Freud, 16.
- 7) Freud, 17.
- 8) Anna Freud, *The Ego and the Mechanisms of Defense*, trans. Cecil Baines (USA: International Universities Press, 1966) 106–121. 彼女の論からすると、人が自己を構成するためのあらゆる同一化が、「攻撃者への同一化」という側面をもち、マゾヒズムなしには成立しえないものに思われる。生き延びるためのマゾヒズムについては Leo Bersani を参照。Leo Bersani, *The Freudian Body*, (New York: Columbia University Press, 1986) 29–50.
- 9) Jacques Lacan, “The mirror stage as formative of the function of the I”, *Ecrits A Selection*, trans. Alan Sheridan (New York: Norton, 1977) 1–7.
- 10) Freud, 15.
- 11) Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body*, (Manchester: Manchester University Press, 1992) 25.
- 12) Jacques Lacan, “The function and field of speech and language in psychoanalysis”, *Ecrits A Selection*, trans. Alan Sheridan (New York: Norton, 1977) 104.
- 13) Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, trans. Alan Sheridan, (New York: Norton, 1981) 62.
- 14) 佐々木承玄、『こころの秘密』（新曜社、2002 年）176 頁。
- 15) たとえば新宮一成は、「夢からの岐路のためのチャート」と名づけられた章において、反復を「在不在交代原則」として捉え夢の構造を分析している。新宮一成、『夢と構造』（弘文堂、1988 年）65–86.
- 16) Terry Eagleton, *Literary Theory*, (Oxford: Basil Blackwell, 1983) 185–186.

- 17) Elizabeth Wright, *Psychoanalytic Criticism, A Reappraisal*, (Cambridge: Polity, 1998) 184.
- 18) Marie Bonaparte, *The Life and Works of Edgar Allan Poe*, trans. John Rodker (London: Imago, 1949) 4-7.
- 19) Edgar Allan Poe, *Eleonora, The Complete Works of Edgar Allan Poe*, vol.111, ed. James A. Harrison, (New York: AMS Press, 1965) 237. 以下ポーの「エレオノーラ」からの引用はこの版の該当頁数による。
- 20) Bonaparte, 252.
- 21) Bonaparte, 353.
- 22) すでに言及した鏡像段階論（1949）の時点では、ラカンはまだ、幼児が自己の統一的イメージと引き換えに「存在の享楽」を喪失することについては触れてはいない。この喪失の次元については Mladen Dolar の次の論文をを参照。“At First Sight”, *Gaze and Voice as Love Objects*, ed. Renata Salecl and Slavoj Žižek (Durham and London: Duke University Press, 1996) 129-153.
- 23) Slavoj Žižek, “I Hear You with My Eyes”, *Gaze and Voice as Love Objects*, ed Renata Salecl and Slavoj Žižek (Durham and London: Duke University Press, 1996) 98.
- 24) Bonaparte, 255.
- 25) Bronfen, *Over Her Dead Body*, 325.
- 26) Edgar Allan Poe, *Morella, The Complete Works of Edgar Allan Poe*, vol.1, ed James A. Harrison (New York: AMS Press, 1965) 27. 以下ポーの「モレラ」からの引用はこの版の該当頁数による。
- 27) Shoshana Felman, *Jaques Lacan and the Adventure of Insight* (Cambridge, Massachusetts: 1987) 79.
- 28) Bonaparte, 222.
- 29) Mladen Dolar, “The Object Voice”, *Gaze and Voice as Love Object*, 17.
- 30) “eros”「エロス」は一般に開放的なものと思われがちだが、拘束された “secondary process” であり, “primary process” に属している “sexuality” とは対立するものだ。対象としての声は “sexuality” の側にあるだろう。この問題に関しては Jean Laplanche を参照。Jean Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, trans. Jeffrey Mehlman (Baltimore: The Johns Hopkins University Press) 121-124.
- 31) Žižek, “I Hear You with My Eyes”, *Gaze and Voice as Love Object*, 93.
- 32) ラカンは目と “gaze” の分裂について詳細に論じている。Jaques Lacan, “The Split between the Eye and Gaze”, *The Four Fundamental Concepts of Psych-Analysis*, 67-78.
- 33) 「対象 a」としての “gaze” が「分身」において回帰するという主張はドラーのものである。Dolar, “At First Sight”, *Gaze and Voice as Love Object*, 136.
- 34) Edgar Allan Poe, William Wilson, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, vol.111, 325.
- 35) Dolar, “At First Sight”, 139.
- 36) Dolar, 139.
- 37) Lacan, (1981) 268.
- 38) Bonaparte, 223. ボナパルトとは文脈が違うが、機械的な反復に関して、ポーの詩 “The Raven” を分析する Barbara Johnson は、機械的なものは、癒しがたい心の痛みと結びついていると言っている。Barbara Johnson, *A World of Difference*, (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987) 99.

- 39) Madelon Sprengnether, *The Spectral Mother*, (Ithaca: Cornell University Press, 1990) 127.
- 40) Sprengnether, 127.
- 41) Sarah Kofman, *Freud and Fiction*, trans. Sarah Wykes (Cambridge: Polity, 1991) 162.