

完成しないジグソーパズル

— ミュリエル・スパークを読む

中 上 玲 子

はじめに

ミュリエル・スパークの小説は、正当な評価を受けていると言えるのだろうか——この作家に関する批評文献を読むと、時にそのような疑問を抱かざるを得ない。彼女の作品を褒めるにせよけなすにせよ、スパーク論の多くは、テキストに書かれている言葉そのものより、それらの向こうに見えると仮定される思想を議論しているように思える。

この思想とは、言うまでもなくカトリックの教義と、それに付随する信条である。スパークは改宗したカトリック信者であり、作家活動を始めてしばらくの間は、自分と同じ信仰を持つ人物を主人公とする小説を書いたり、またインタビューなどで自身の宗教的思想について語ったりしていた。その結果、批評家たちも彼女の小説を読むにあたって「カトリック作家」という先入観を持ち込まずにはおれなくなった感がある。つまり、スパークのファンタジーがかった小説世界や、高飛車な全知の語り手を始めとする独自の語りの技法などを議論する際に、つい作者のカトリック信仰を引き合いに出してしまうのだ。

確かに、メタフィジカルな自伝的小説とでも言うべき処女作 *The Comforters* (1958) や、イスラエルとヨルダンの国境を越えてエルサレム巡礼の旅に出る女性の冒険を描いた *The Mandelbaum Gate* (1965)、そしてヨブ記の解釈をめぐる考察を含む *The Only Problem* (1984) などにおいては、作者のカトリック的視点と小説のテーマは不可分であると言ってよいだろうし、また他の作品にも、天の定めた運命と人間の意志の対立といった形で宗教的要素が表れてくるのは事実である。しかし、スパーク批評全般において、「絶対的(=カトリック的)真実」や「アナゴギー的真実」¹⁾、もしくは「有神論的認識」theistic awareness (Hynes 1988:14) などという言葉が振り回され、それがテキストの呈する謎や矛盾を解決する万能の道具として使われたり、またはカトリック教徒以外の読者を度外視して

いる証拠と見なされたりするのは、憂慮すべき問題である。

そもそも、スパーク批評の大半は、小説の語りの手法を素通りして、いきなりテーマの分析に入っているものが多いが²⁾、特にこの作家の場合、これはかなりぞんざいなやり方だと言えよう。語りと語られる内容が一体になってテーマを表現するというのは、おそらくモダニズム以降のいかなる作家にも当てはまる言い方であろう。だが、スパークの作品では時として、語りそのものがある種の謎解きの要素を含んでおり、それを解くことで全体の主題が見えてくる場合がある。本稿では、スパークの長い執筆生活の半ば頃、すなわち60年代と70年代に書かれたいくつかの小説を題材に、彼女の語りの技法を分析し、そこから立ち現れる隠れたテーマを探ってきたい。

Driver's Seat における語りとその謎

Driver's Seat (1970) は、そのショッキングな内容で物議をかもした問題作であり、おそらくスパーク作品の中でも最も多くの読者を不快な気分にしたものであろう。このテキストは、それが物語る事件に対して倫理的なコメントを一切加えず、ただ映画のカメラのように冷たく出来事を描写するのみである。深刻な題材に似つかわしくない、ほとんど無責任とも言えるオープン・エンディングを前にして、読者はある種の「腑に落ちなさ」を感じずにはおれない。しかし、その「腑に落ちなさ」こそが、この小説を理解するための出発点なのであり、それを解決するためには、語りのあちこちに隠された鍵を探し出さねばならないのである。

この物語は、おそらく全知であると思われる三人称の語り手(この点の曖昧さについては後で詳しく言及する)によって、主に現在形で語られる。主人公のリズ(Lise)は、会計士事務所勤める三十代の独身女性であり、そういう女性のステレオタイプ的な特徴を多く兼ね備えて

いる。すなわち、美人でもなく、恋人もおらず、単調な毎日に時々ヒステリーを起こしては、周りの職員(特に男性)をおののかせるといった具合だ。'だがある日、またもやストレスを爆発させて上司に休養をすすめられた彼女は、ブティックで旅行用の服を買い、家で荷物をまとめると、翌朝ある南方の国のある都市(地名は明かされないが、イタリアを思わせる)へ飛行機で旅立つ。リズの目的は一つ、「私のボーイフレンド」を「見つける」ことである(Spark 1970: 23)。それから語り手は、この異国の街でリズが過ごす一日を追うのだが、その現在形の語りの中に、スパークの読者にはお馴染みの手法であるフラッシュフォワード(以下FFと略記する)がたびたび挿入される。この手法により、物語のかなり早い段階で、語り手はリズの旅の結末を読者に(未来形で)宣言する——すなわち、彼女が翌朝この街のはずれで、体じゅうを刺され、両足首をネクタイで縛られた変死体となって発見されること、またその事実がマスメディアによってヨーロッパ中の人々に宣伝されることを。しかし、誰かなぜリズを殺すのかは、物語の最後までわからない。そこで、リズが旅の途中で出会う人々の中から、彼女自身は自分の「ボーイフレンド」を、そして読者は彼女の殺人者を、それぞれ見出そうと努めることになる。

このようにして早々と物語の終着点が設定されることで、読者はページを繰るたびに自分が、そしてむしろリズが、そこに刻々と近づいていることを意識せざるを得ない。この物語の不可逆性への認識は、たびたび時間の経過を記録する語り手によってさらに強化される。「そこで彼女は時計を見る。1時5分過ぎだ」(47)、「大きな壁時計が4時5分を指している」(57)、「彼女がホテル・トムソンに着くと、とうに零時を回っている」(100)、といった具合だ。この直線的な時間の前景化は、実は物語の終盤で起こる、ある種の語り「破綻」への重要な準備作業なのだが、これについては後で述べることにして、ここでは登場人物たちに対する語り手の態度に注目したい。

まず、この物語の不気味さは、ヒロインであるリズの心が読者からほぼ完全に隠されていることに大きく起因する。語り手の彼女に対する視線はあくまで傍観者のそれであり、そのわざとらしいまでに味気なく事務的な語りには、批判も同情も見出せない。たとえば、リズのある動作を描写するとき、語り手は次のように言う。

Lise is lifting the corners of her carefully packed things, as if in absent-minded accompaniment to some thought, who knows what? (49)

「あたかも」as ifは、この小説中で数十回も繰り返される言葉であり、同じく頻出する「……かもしれない」possibly/might beや「……のように思われる」it seemsといった表現と共に、リズの心理に対する語り手の責任を免除する役目を果たしている。語り手のこの態度は、小説の最後でリズが殺害される場面に至ってもほとんど揺るがない。強いて言えば、彼女の心情を外から推察するときに用いられる副詞として、それまでのpossiblyといった曖昧なものに代わり、やや強めの「明らかに」evidentlyがここで一度だけ使われているが、外からの観察という語り手の姿勢はやはり変わらない。つまり、小説の最初から最後まで、リズの感情や思考が読者に直接伝えられることは一度もないのである。

では、語り手はすべての登場人物に対してこのような傍観者の態度を取るかといえば、実はそうではなく、他の登場人物たちの心情は、時として読者に知らされることもある。ただし、それは必ずFFの中で、物語の未来の時点における回想という形で示される。しかも、それらの回想は総じてリズに関するものである。たとえば次の一節では、空港の書店でリズと短い会話を交わす女性の様子を描写しながら、語り手がFFを差し挟む。

She smiles and is amiable in this transient intimacy with Lise, and not even sensing in the least that very soon, after a day and a half of hesitancy. . . she nevertheless will come forward and repeat all she remembers and all she does not remember, and all the details she imagines to be true and all those that are true, in her conversation with Lise when she sees in the papers that the police are trying to trace who Lise is, and whom, if anyone, she met on her trip and what she had said. (23 省略は筆者。)

きめ細かな心理描写とはとうてい呼べないにしても、この一節が女性の心の動きを多少なりとも伝えているのは確かだ。例えばhesitancyという語がそうであるし、また彼女が「真実だと想像することと、真実であること」を混ぜ合わせてリズとの会話を再現するということも、リズを思い出そうとする彼女の思考を間接的に表現していると言えよう。だが、リズ自身に関しては、語り手はこの程度の「心理語り」psycho-narration⁹⁾でさえ決して行わない。

もう一人、物語の未来からリズとの接触を回想する重要な証人がいる。飛行機の中でリズと隣り合わせになる

若いビジネスマン風の青年である。彼は何らかの理由で彼女に恐れを抱き、逃げるようにして他の席に移る。そして飛行機が目的地に着くと、そそくさと立ち去ってしまう。現在形で語られるこの場面では、語り手は彼の心中に立ち入らず、読者は彼の逃走の動機を知らされない。だが、場面の途中にFFが挿入され、その中で、リズの死の真相を調査している警察と、証人として呼ばれたらしい青年との会話が、語り手によって未来形で提示される。

On the evening of the following day he will tell the police, quite truthfully, "The first time I saw her was at the airport. Then on the plane. She sat beside me."

"You never saw her before at any time? You didn't know her?"

"No, never."

"What was your conversation on the plane?"

"Nothing. I was afraid..." (27省略は筆者。)

ここで、青年が警官に対して「まったく正直に」quite truthfully 証言を行っていることを語り手が断言しているのに注意したい。語り手のこの「保証」のおかげで、リズとの遭遇のいきさつに関する青年の供述を、読者はとりあえず信じることになる。

青年は本当にリズとは初対面だったのであり、また彼女を本能的に恐れていたのである。彼に空港で逃げられたあと、リズは「ボーイフレンドを探しているの」「ある人と会うはずなの」などと繰り返しながら、一日街をさまよって歩く。そして、多くの男に目をつけて近づいては、「私のタイプじゃない」と落胆して次を探すのだが、深夜になって再び先の青年リチャードに出会う。そして、「私と一緒に来るのよ」と言って、恐怖にこわばった様子のリチャードを車に乗せ、自ら運転して、あらかじめ選んでおいた場所に向かう(101)。車中の二人の会話から、彼には実は性的暴行の前科があり、その結果入れられていた精神病院から出てきたばかりで、これから人生をやり直そうとしていること、またリズが彼のそのような性癖を本能的に知っていたことが明らかになる。目的地に着くと、リズは用意しておいたナイフをリチャードに手渡し、自分の殺し方を詳細にわたって指示する。ここでFFが入るが、これは先ほど引用した警察官と青年のやり取りの続き、もしくは補足であり、また語り手の仕掛けたある重大なトリックが暴かれるところでもある。

The morning will dawn, and by the evening the

police will place in front of him the map marked with an X at the point where the famous Pavilion is located, the little picture.

"You made this mark."

"No I didn't. She must have made it herself. She knew the way. She took me straight there."

They will reveal, bit by bit, that they know his record. They will bark, and exchange places at the desk. They will come and go in the little office, already beset by inquietude and fear, even before her identity is traced back to where she came from. They will try soft speaking, they will reason with him in their secret dismay that the evidence already coming in seems to confirm his story....

Round and round again will go the interrogators, moving slowly forward, always bearing the same questions like the whorling shell of a snail. (105 省略は筆者。)

ここに来て読者は初めて、一度目の尋問場面が語り手によって巧みに編集されていたこと、実は青年こそが殺人犯であるという意外な事実が隠されていたことを知る。だが、この二度目の尋問場面が重要なのは、そのような推理小説の逆転のせいだけではない。というのは、奇妙なことに、これは読者がすでに見た場面でありながら、物語上ではまだ起こっていない未来を描いている——すなわち、(読者にとって)フラッシュバックであると同時に、(物語時間において)フラッシュフォワードでもあるからだ¹⁰⁾。

小説を読むとき、読者は二つの作業を無意識に行う。一つは、そこに描かれる出来事を時間順序に沿って並べ替えること、そしてもう一つは、それらの出来事間の因果関係を探り、テキスト全体の意味を読み取ることである。スパークは、時間移動という手法を頻繁に用いて、第一の作業(クロノロジーの整理)を意図的に困難なものにすることで知られているが、それが——よく言われるように——単に小説世界における作者の権威を示すための行為に過ぎないというのは、きわめて皮相的な見方であろう。なぜなら、スパークがマルセル・プルースト(Marcel Proust)から学んだという「時間を勝手にもてあそぶ方法」how to take liberties with time (Bold 1986:27)は、読者の第二の作業、つまり小説の主題の発見にも、大きく作用するよう意図されているからである。スパークは、ジェラルド・ジュネット(Gérard Genette)のいう語りの時間

(narrative time) と物語の時間 (story time) を複雑に交錯させ、読者の記憶を混乱させることで、読者自身の意識を迷路のような小説世界に引き込んで行く。

一つの場面が同時に(読者にとっての)過去と(物語にとっての)未来を示すというパラドックスは、一見些少に思えるかも知れない。だが実際には、今まで語り手が構築しようとしてきた直線の時間、リズの死に向かって不可逆的に流れる時間のイメージを瞬間的に歪めるという意味で、注目すべき役割を果たしているのだ。さらに上の場面には、この猟奇的な事件に対する刑事たちの内なる不安が暗く立ち込めているが、彼らの動作が反復的・円環的であるというのも示唆的だ。彼らは机の周りで位置を何度も交代し、部屋を行ったり来たりして、同じ質問を繰り返す。しまいには彼らの動作は「かたつむりの渦巻く殻のように」「ぐるぐると」円を描く。実際にその円の中心にいるのは尋問されているリチャードだが、刑事たち自身もまた、見えない恐怖と不安の渦に巻かれているように思える(興味深いことに、他のある場面で、リズは「車の渦」 a whirlpool of traffic に取り囲まれた警官の姿を目にする(72))。語り手が掲げてきた直線的・客観的時間という建て前に亀裂が入った一瞬に、それに取って代わるかのようにして「渦」のイメージが現れるということは、決して偶然ではあるまい。実は、小説の末尾で再度「渦」を思わせる表現が出てくるのだが、その時には物語全体のフレームが、それに巻き込まれ、崩壊していくことになる。

二度目の尋問場面の後、語り手が物語の現在に戻ると、リチャードはおおむねリズの指示に従って殺しを行い、彼女に言われたとおり車に乗って逃走する。この殺害の場面に至っても、語り手はリズとリチャードのどちらの心理にも直接には触れない。あくまで客観的に、殺す者と殺される者の様子を描くだけである。だが、小説のいちばん最後の段落に来て、語り手に不可解な変化が起こる。

He runs to the car, taking his chance and knowing that he will at last be taken, and seeing already as he drives away from the Pavillion and away, the sad little office where the police clank in and out and the typewriter ticks out his unnerving statement: "She told me to kill her and I killed her. . . ." He sees already the gleaming buttons of the policemen's uniforms, hears the cold and the confiding, the hot and the barking voices, sees already the holsters and epaulets and all those trappings devised to protect them from the indecent exposure of fear and pity,

pity and fear. (107 省略は筆者。)

一見すると今までと同じ単なる FF のようだが、実はそうではない。注意して読めば分かるように、これは語り手¹が先取りして見せる未来の断片ではなく、リチャードの心に現在映っている情景の描写である。彼には、自分が尋問されることになる部屋が、警官に囲まれて殺人を告白する自分がすでに見え、部屋に響くタイプライターの音や、自分と警官たちの声が聞こえるのである。むろん、論理的に考えればそんなことはあり得ないのだが、この謎に関する指摘は今まで全くなされてない。この不条理が見過ごされやすいのは、一つには、読者がこれによく似た二つの FF(尋問場面を描く二つの FF)をすでに見ており、その既視感が出来事の前後関係をあやふやにさせてしまうからである。哲学者の中島義道は、実際に自分の目で見た場景を想起するという行為は、文章によって描写された場面を思い浮かべるという行為と基本的には同じだと述べているが¹⁵、*Driver's Seat* の結末は、まさにこの二つの行為の類似を利用して、読者に錯覚を起こさせる。読者は、自分が実際に文章で読み、想像の中で思い浮かべた場面を、物語の中で登場人物が実際に体験し、想起している場面だと勘違いしてしまうのだ。言い換えれば、語りの時間における過去(すでに読んだこと)と、物語時間における登場人物の過去(すでに起こったこと)とを混同するのである。

だが、*Driver's Seat* の最終段落には、この他にも巧妙な仕掛けがほどこしてある。この段落と、先ほど引用した二度目の尋問場面を比べてみると、スパークの文章がいかに読者の視覚的・聴覚的想像力および記憶に訴えかけているかが分る。

- A) They will reveal, bit by bit, that they know his record. They will bark, and exchange places at the desk. They will come and go in the little office, **already** beset by *inquietude and fear*, even before her identity is traced back to where she came from. They will try *soft speaking*, they will reason with him in their *secret dismay* that the evidence **already** coming in seems to confirm his story. . . .
- B) He runs to the car, taking his chance and knowing that he will at last be taken, and *seeing already* as he drives away from the Pavillion and away, *the sad little office* where the police clank in and out and the typewriter ticks out his unnerving statement. . . . He *sees already* the

gleaming buttons of the policemen's uniforms, hears the cold and the confiding, the hot and the barking voices, sees already the holsters and epaulets and all those trappings devised to protect them from the indecent exposure of fear and pity, pity and fear.

(以上、斜字、太字、省略はすべて筆者。)

斜字で示した部分を比較すると、部屋の様子や警官の口調や態度を描写する際のイメージや表現が、引用Bと引用Aにおいて非常に似通っているのが明らかになる。

ここで特に注目したいのは、A、B両方を通じて最も頻繁に出てくる単語、すなわち太字で示した「すでに」alreadyである。Aにおいては、alreadyは二度繰り返され、刑事たちが内心感じている動揺を表す「不安と恐怖」inquietude and fearと「密かな困惑」secret dismayという語句に、それぞれ組み合わせられている。言い換えれば、これらのalreadyはいずれも刑事たちの感情を示すものであって、この語が示唆する時間の経過と、それがもたらす焦燥感を感じているのは、リチャードではなく彼らなのである。この焦燥感が具体的に何に起因するのかは、容易には分からないが、この点については本稿の後半で再び触れることにする。一方Bでは、リチャードが自分の未来の姿を「すでに見ている」sees alreadyことが、三度にわたって語り手に述べられている。つまり、Aでは刑事が感情の主体となっていたのが、Bではリチャードが主体になっているのであり、このすり替えはalreadyという語を介して行われている。この小説では、未来における回想という形でのみ登場人物の心の動きが伝えられるということは前に述べたが、ここで語り手はそのルールを一度だけ破っていることになる。しかも、先ほども指摘したように、リチャードが未来を「すでに見ている」というのは非論理的なことである。たとえ、婦女暴行の罪で尋問を受けた経験がある(と推測できる)リチャードが、その時の状況を思い出しながら、警察に捕まった後の経緯を想像しているとしても、想像される未来と現実の未来がほとんど同一であるのはやはり不自然だろう。スパークがここで、読者の心にまだ浮かんでいるAの残像を利用しようと試みているのは明白だ。二つの場面の絵画的な類似に加えて、力強く執拗なalreadyの反復をもって、この結末の非論理性から、読者の目を逸らせようとするのである。

注意深い読者や、二度目に小説を読む読者ならば、リチャードの視点と語り手の視点が最後になって突然オーバーラップすることの不自然さに気づくかも知れない。

だが、そうでない読者でも、このさりげなく超現実的な結末に対して、ある種の不安感を覚えるだろう。ここで、先に引用した二度目の尋問場面で、刑事たちの動作と心情が渦巻きのイメージで表され、語りの中で前景化されてきた直線的時間の流れが、一瞬ねじ曲げられるかのように見えたことを思い出して欲しい。この不気味な「渦」は、末尾の「恐怖と憐憫、憐憫と恐怖」fear and pity, pity and fearという言葉の反復の内に、再び姿を現す。そして今度は、語り手が入念に築いてきた客観的時間の幻影を打ち消すだけでなく、リチャードという男の内なるヴィジョンの中に、物語の過去、現在、未来を吸収し、溶解させてしまう。では、小説全体がリチャードの願望、または恐怖を描いていたのか?すべては彼の妄想だったのだろうか?かくして読者は、最後の最後になって、今まで読んできた物語の現実性を(意識的に、もしくは漠然と)疑うことになる。

しかし、物語が一人の登場人物の心に「吸い込まれて」しまったように見えたからといって、小説世界全体を単なる幻想または夢と見なして、その現実性を完全に否定するのも、また偏った読み方になるだろう。第一、最後のフレーズである「恐怖と憐憫、憐憫と恐怖」は、リチャードではなく、内心の恐怖を制服で隠しながら彼を尋問することになる刑事たちの心を表すものだということを忘れてはならない。そこに暗くうねっている二つの感情——悲劇が呼び起こし、そして浄化してくれるはずの二つの感情——の渦に溺れそうになっているのは、あくまで刑事たちなのだから、彼らはリチャードとは別の、独立した意識を持つ人物と見なされるべきなのである。

*Driver's Seat*に見られるスパークの小説の特徴、すなわちリアリスティックな設定の中に紛れ込む不条理や、一見気まぐれに挿入されるフラッシュバックやフラッシュフォワードは、たとえばフランク・カーモウド(Frank Kermode)の言うように、単にカトリック作家の目に映る現世の混沌をメタ的に反映し、象徴するものではない。テクストに不協和音を響かせるこれらの要素は、読者に対してきわめて意識的に発せられる信号であり、物語のレベルで重要な機能を持つものである。確かに、*Memento Mori* (1959)における死からの電話や、*Bachelors* (1960)における降霊術などは、明らかに理屈では説明のつかないものとして提示されており、その非論理性そのものが小説のテーマを強調している。しかし、一般的な見解に反して、これらの小説はそのファンタジー的性質ゆえに、スパークの作品の中ではむしろ例外的な位置を占める。というも、その他の多くの小説は、その中で奇妙に浮き

上がった、はみ出したりする部分 (irregularities) が呈する「謎」を解くための鍵を、テキストの随所に用意しているからだ。この事実が見逃されがちなのは、ひとえにこれらの謎がかなり難解だからである。Driver's Seatを始め、彼女の小説の多くは、(クロノロジーにおいても、またプロットを構成する数々のエピソードの因果関係においても) 言わばジグソーパズルのピースのように、バラバラになった状態で読者に提示される。読者はこれらを繋ぎ合わせ、物語の全体図を見出そうとする。読者の思考を導いたり、あるいは惑わせたりするためにスパークが用いる手法は、その巧妙さや几帳面さにおいて、推理小説作家のそれを思わせる。だが、彼女の作品が推理小説と異なる点は、それらがただのパズルではなく、それを完成させようとする読者自身を巻き込み、読者が生きるテキスト外の現実に対する新たな認識を呼び起こしてしまう、パフォーマンスなパズルであるということだ。ここからは、Driver's Seatをその前後に書かれたいくつかの作品と比較しながら、スパークの小説における謎解きの要素の性質と意味を考えていきたい。

夢また夢：スパークは読者をどこに連れて行くのか

スパークが70年代に出版した三作、すなわち *The Driver's Seat* (1970)、*Not to Disturb* (1971) および *The Hothouse by the East River* (1973) は、マルコム・ブラッドベリー (Malcolm Bradbury) に「結末についての小説」novels of ending としてひとからげにされているが (Bradbury 189)、実際これらの作品にはいくつかの重要な共通点がある。どれも三人称の語り手が現在形で語るという形式を持ち、長さは100~150ページと非常に短く、そして「死」を一つの中心的なテーマとしている。*Not to Disturb* では、ある嵐の夜にジュネーブの一邸宅で家の主人であるクロプシュトック (Klopstock) 男爵とその妻、そして妻の愛人が痴情のもつれから陰惨な死を迎えるという、典型的なセンセーショナル小説風プロットが⁹⁾、テキスト内で遂行されるものとしてあらかじめ設定されている。このプロットが男爵の部屋の「閉ざされたドアの向こうで」着々と進行する間、執事リスター (Lister) を筆頭とする使用人たちは、その予定された終末を、あらゆる準備をととのえてひたすら待つ。「過去、現在、未来時制なんていう、取るに足らないことにこだわるのはよそう」と平然と言い放つ彼らにとって、これから起こる出来事は、すでに終わったも同然である (Spark 1971: 14)。たとえば、この第一級のゴシップを報道するジャーナリストがすでに選ば

れ、執事らとの契約が取り交わされているし、またこの事件を題材とする小説や映画の脚本はすでに執筆され、きれいにタイプされた原稿が用意されている。プロットの邪魔をしようとする余分な要素をことごとく取り除く忠実な使用人たち(および作者)のお陰で、男爵ら三人は小説の結末でめでたく死を迎える。そして、事前に打ち合わせておいた通りに、警察や殺到するマスメディアに対応したリスターらは、夜明けと共に安心して床に就くのである。

The Hothouse by the East River は、マンハッタンの高級マンションに住む夫婦と、彼らの周囲で起こる不条理な出来事を描くが、この小説もまた、一つの奇妙な「終末の形」を呈する。第二次世界大戦中、ポール (Paul) とエルサ (Elsa) がまだ恋人同士であった頃、二人は共に英国情報部で働いていた(この時期のことは、時折挿入される現在形のフラッシュバックで描かれる)。その後夫婦としてアメリカに渡り、もうけた二人の子供もすでに成人しているが、エルサは精神をわずらい、その不可解な行動でポールを日々悩ませている。ある日、戦時中の二人の知り合いで、ドイツの二重スパイとして獄中で死んだはずのキール (Kiel) に瓜二つの男が現れたせいで、当時エルサと彼の間を疑っていたポールは再び激しい嫉妬に取り憑かれる。現実と妄想、現在と過去が交錯する中、物語のクライマックスに至って、ポールとエルサが実は戦時中に列車の爆発で共に死んでいたという事実が、語り手によって暴露される。夫婦の娘や息子、友人や精神科医の存在を含むニューヨークでの生活そのものが、すべて幽霊であるポールの心が創り出した幻想だったのだ。ついに死の現実を受け入れたポールは、エルサやキール、そして共に死んだ友人たちと車に乗り込み、どこか別の世界に向けて走り去って行く。

こうしてあらすじだけを見ても、*Not to Disturb* と *The Hothouse by the East River* が、それぞれ「死」とはまた別のテーマを *Driver's Seat* と共有していることが分るだろう。まず、*Driver's Seat* と *Not to Disturb* には、マスメディアとそれが創り出す虚構の現実像という共通の主題がある。しかも、これは *Driver's Seat* の一つ前の作品、*The Public Image* (1968) でスパークがより直接的に扱った題材でもある¹⁰⁾。この小説では、人気女優アナベル (Annabel) の夫が、妻の成功を妬み、彼女をゴシップに陥れて破滅させるために自殺する。アナベルは生活の糧である演技力を駆使して(といっても彼女はどちらかという大根女優なのだ)が、夫が自らの生命を賭けて企てた悪意のプロットをくつがえし、自分に有利なプロットに書き換えていく。物

語が進行するにつれて明らかになってくるのは、ヒロインが戦っているのが、夫が用意し、マスコミが膨らませる彼女の一つの虚像だけでなく、大衆が彼女という「概念」をもとに想像・創造する無数の虚像、無数のストーリーだということである。それらのフィクションに自分の人生が飲み込まれるのを嫌ったアナベルが、女優をやめる決意をし、生まれただけの我が子を胸に抱いて他国へと飛び立とうとするところで、小説は終わっている。

*Driver's Seat*の리즈は、誰にも見向きもされない、オフィス勤めのぱっとしない女性であって、そういう意味ではアナベルの対極にあるような人物だが、彼女もまた自分の虚像、またはパブリック・イメージの犠牲者であるといえる。ただ違うのは、彼女が自ら望んだ被害者(willing victim)であるということだ。この小説において、不在であるがためにかえって顕著なもの、それはヒロインである리즈の内なるヴィジョンである。そもそも、리즈がなぜ自分を殺してくれる男を探し、しかも自分の思い通りの方法で殺されることを願ったのかは、明確には説明されない。しかし、彼女が非常に綿密な計画を立て、それを忠実に遂行しようと試みているということは、テキストの随所で示唆されている。리즈は旅の道中、いろいろな場で自分の痕跡を残そうと努力する。いや、厳密には旅に出る前、服を買いに行ったブティックで、すでにそうしているのだ。小説の冒頭で、機嫌よく買い物しているかのように見えた彼女は、防水性のあるワンピースを勧める店員に対して突然怒り出す。防水性のある服などいらぬ、そんなものを勧めるのは失礼だというのだ。読者は(そして面食らった店員は)これを単なる리즈のヒステリーと取るが、小説を結末から遡って読めば、彼女の行為には二重の意味があることがわかる。

まず、리즈は店員と周囲の人々に自分を印象付けようとしているのだ。その証拠に、自宅のアパートの前で、空港で、旅先の路上やデパートで、彼女は奇行を繰り返し、他人の目を引く(彼女はまた、ひどく派手で悪趣味な服を身につけてもいる)。それが意識的な行為であるのかどうか、語り手はやはり明言しないが、次のようなコメントはかなり示唆的である。

So she lays the trail, presently to be followed by Interpol and elaborated upon with due art by the journalists of Europe for the few days it takes for her identity to be established. (Spark 1970: 51)

たとえば「足跡を残す」leave a trailなどという表現に比べ

て、「足跡を残しておく」lay the trailは能動的・意識的な行為を示すように思える。つまり、리즈は自分が殺された後にヨーロッパ中の警察とマスコミが彼女の足跡をたどろうと躍起になること、すなわち自分が「フィクションの種となる機が熟している」ripe for a fictionことをあらかじめ承知しているのだ(Bradbury 1990 [1972]: 191)。리즈が防水加工の服に反発したもう一つの理由もそこにある。足首をネクタイで縛られ、血まみれで横たわる自分の姿が、人々が自分についてのフィクションを作り上げる際に大事なデータになることを、彼女は知っているのだ。その図を実現するのに、防水加工の服がふさわしくないのは言うまでもない。리즈の心の中では、自分が殺されるプロセスが幾度も反復されていたに違いない。彼女が自分の殺害方法を正確に、何の迷いもなくリチャードに教授することができたのは、このメンタル・リハーサルのためであろう。*Not to Disturb*における男爵夫妻と愛人の死のいきさつも、(まだ彼らが実際に死ぬ前から)それをマスコミに売ろうと企てるリスターらによって何度も「復習」され、きちんとした物語に仕上げられる。だが、テキストが婉曲に示唆するのは、その物語がいずれ世間に知れ渡り、大衆の心の中で再び反芻され、増殖することになるということである。리즈もまた、自分の陰惨な死が人々の想像をかきたて、彼女についていくつもの物語が創出されることをあらかじめ見越して行動する。生きている間はおそらく他人の興味を惹くこともあまりない彼女も、(アナベルの夫と同じく)自らの命を餌にすることで、悪意と残酷さに満ちた物語を自分におびき寄せ、その主人公となる権利を得るのである。

ジョゼフ・ハインズ(Joseph Hynes)によれば、*The Hothouse by the East River*は「*The Driver's Seat*が終わるところから始まる」(Hynes 1988: 87)。つまり、後者が主人公の死を終着地点にしているのに対し、前者は——小説の終わり近くにならなければ分らないことだが——主人公の死を発端としているということだ。だが、語りの構成という点から言えば、これらの二作品はどちらかというお互いに相似形を成している。どちらもある「現実」を描くふりをしながら、最後にその建て前が(一方はあからさまに、もう一方は静かに)崩壊するという共通点を持っているのだ。*Hothouse*のエルサは、太陽の位置と関係なく、いつも同じ方向に落ちる不気味な影を持っていて、そのことは夫のポールに言いようのない不安を与える。理屈ではどうにも説明のつかないこの影こそが、この小説というパズルを解く鍵になるのだが、その謎が解けるのは、物語のクライマックスに到達してからである。した

がって、読者はそれまでの間、この非科学的な現象を前にしてポールと共に首をかしげる他はない。なぜなら、読者もポールも、物語世界を構成するものすべてを(ポールは本気で、読者は読書行為におけるルールとして)現実と見なしており、エルサの影だけがそれにうまく当てはまらないからだ。この小説の面白いところは、語り手や登場人物によって使われ、初めは読者によって比喩的(figurative)だと思われた表現が、実は文字通りの(literal)意味を持っていたと分るところである。マンハッタンで優雅な生活を送りながらも、ポールの目に映る日常は何か非現実的な性質を帯びており、そのことは様々な比喩やイメージを通して読者に伝えられる。たとえば、エルサの不可解な行動や不気味な影に精神をかき乱されるポールについて、語り手はポールの「心」が「棺桶の壁を叩く」という言い回しをする(Spark 1975 [1973]: 15,127)。また、ポールはエルサらを罵るつもりで「構うものか、何しろお前たちは現実(real)ではないんだから、誰一人として」(95)と言い放つ。だが実際には、彼は高級マンションではなく棺桶の住人であり、彼の存在そのものが非現実なのだから、上の二つの表現は、どちらもポール自身の知らないところで真実を言い当てていることになる。これらのヒントはいずれも、ポールたちの死の事実の発覚という物語のクライマックスへの準備となっており、読者は遡及的にその真の意味を見出すことになる。

さらに、*Driver's Seat*においてそうであったように、この小説でも客観的時間の概念が目隠しになり、後に暴かれるべき真実を覆い隠している。先にも述べたように、この物語はポールとエルサの現在(70年代であるらしい)のマンハッタン生活と1944年のイギリス情報部時代との間を行ったり来たりするという形式を取っている。このように二つの時点の間で時間移動が起こるにも関わらず、語り手は常に現在形に保たれるため、読者は多少混乱するが、1944年に起こった一連の出来事は、整然としたクロノロジーに基づいて語られる。一方、ニューヨークでの最近の出来事については、語り手は主にポールの記憶に頼るが、これはかなり曖昧なものである。このことはテキストを通じて繰り返し強調されているが、次はその一例である。

He cannot remember exactly what day it was that, on returning to the flat at seven in the evening — or six ... if he could remember the season of the year ...

In the evening — he cannot remember the day, the time of day, perhaps it was spring, or winter, perhaps it

was five, six o'clock ... (14)

むろん、本当は戦後の生活はすべてポールの夢であり、彼はすでにいわゆる客観的時間を超えたところにいる(過去のことも現在のことも現在形で語られるという形式は、そのことを暗に示していると言える)。しかし、そうとは知らないポールは自分の忘れっぽさを不安に思うがゆえに、必死で記憶を正確に呼び起こそうとしては失敗する。クライマックスに至って、ポールが自分の死を自覚したところで、彼と読者がともに信じてきた客観的時間の幻想が崩れ、小説内の現実を構成していた時空間が、彼の内なるヴィジョンに取り込まれる。またはこの場合、初めからその中に存在していたことがわかるというべきだろうか。いずれにせよ、このプロセスが*Driver's Seat*のそれに酷似していることは、指摘するまでもないだろう⁶⁾。

*The Hothouse by the East River*の結末は、*Driver's Seat*のその謎を解く上で、大きなヒントを与えてくれる。上でも述べたように、一人の人物の心の世界が最終的に物語を包み込む形になったからといって、小説全体をその人物の幻想だとして退けるわけにはいかない。*Hothouse*というテキストは、そのことについて自己言及的なコメントさえ含んでいる。そもそも読者がこの小説の世界に充満するポールのエゴに気づかないのは、ポールの目の届かないところで他の人物たちが行動し、その発言や思考も語り手に記録されているからである。ある登場人物は、そのことを読者にわざわざ指摘するかのようになり、「空想上の人々は、その持ち主の空想の外で会話することなんかできない」と言う(101)。これは、思い通りにならない現実疲れ果て、他の人間がみんな非現実だと放言するポールに向けられた言葉だが、同時にこの小説を読む上で重要な助言でもある。スパークは、単にある人物の空想の世界とその破綻を描こうとしたのではない。もしそうであれば、それ相応のつじつま合わせが出来たはずだからだ。だが、作者はあえてポールの創造した世界に彼自身にも理解できない矛盾を与え、またその中の人物たちに固有の生命と行動力を与えることで、物語を複雑にした。これはなぜだろうか。それは一つには、結末の驚きを大きくするためだと言えるだろうが、そこにはもう一つ、もっと大きな目的がある。それは、「想像」という概念をよりふくらませるためだ。ポールが自分で創り出した世界の中にさえ、彼が想像で補わざるを得ない空白がある。エルサはある時、ポールを置いてキールに似た男とスイスに旅行に行ってしまうのだが、その時のエルサの行動は、明らかにポールの視界の外にある。しか

も、ここでは彼女の心中のモノローグが語り手によって引用される⁹⁾。では、やはりエルサは実在すると言えるのであろうか——つまり、彼女という人間は「事実」なのだろうか。この問いは、*Driver's Seat*における語りの謎への問いにつながる。自分の殺人者を求めるリズの物語は、(小説世界の中の)現実と捉えていいのだろうか。それとも誰かの——リズの、それともリチャードの?——空想の中の物語に過ぎないのだろうか。

ここで問題になるのは、そもそも事実と虚構の境目とはどこにあるのかということだ。これについては、*Hothouse*というテキストの中で非常に多くの議論がなされている。たとえば、冒頭でポールとエルサは互いの話を「信じる、信じない」ということで揉めるし、何を考えているかわからないエルサの発言について、ポールは「どれだけ嘘なのか、どれだけ本当なのか?」How false, how true?と訝る(6,7)。また、エルサの浮気を疑い、「真実を知りたい」と騒ぐポールに対し、息子のピエールはわざと彼の妄想をかきたてるような嘘をつく——「それはみんな作り事(fabrication)だったが、ピエールの耳には父親の言うたぐいの真実(his father's kind of truth)よりまじだった」(31)。ポールにとって、「事実」factはほとんど強迫観念となり、それはエルサたちの、そして語り手の懐疑的な視線の対象となる。イギリス情報部に属している頃のポールとエルサは、スパイ活動を行ったと疑われるキールと係わり合いがあったため、上司であるティルデン大佐(Colonel Tylden)のオフィスに呼ばれて質問される。大佐の「ボディガード」であるファイリング・キャビネットには、「情報が詰まっているが、それはそこに説明されている人々を仰天させることだろう。その動かない小さな事実の群れが、あまりに本場で、それでいてあまりにも寂しく孤立しているからだ(so true and yet so lonely and isolated are the motionless little facts)」(113)と語り手は言う。このコメントで語り手の言わんとしていることは、何なのだろうか。

「事実」と「真実」は違う、と言ってしまうえば短絡的に聞こえるかも知れない。だが、少なくともこうは言えるのではないか——大きな意味での「真実」を怖れ、そこから目を背けたいと願う人間ほど、「動かない小さな事実」にすがり、そのカテゴリーに当てはまらないものを盲目的に撥ねつけようとするのだと。ここで尋問官役を務めているティルデン大佐と、書類に記された情報で身を守ろうとする彼の態度は、*Driver's Seat*でリチャードを問い詰めながら、制服の内に恐怖と不安を秘めている刑事たちを彷彿とさせる。彼らもまた、つまらない事実(リチャ

ードが本当にリズと初対面であったか、など)にぐずぐずとこだわることで、自分たちを巻き込もうとする不穏な感情の渦に逆らい、その底にある真実から逃れようと焦っているのではないだろうか。それこそが、先にも注目した、反復される already という語が示唆する彼らの焦燥感の正体なのかも知れない。

しかし実際には、人は誰も目の前にある事実だけを認めることで生きていくことはできない。なぜなら過去も現在も、自分が直接知りえない事象を想像で補うことで成り立っているのだから。前出の中島は、人間が客観的時間という概念を理解する理由に関して、こう述べている。

ただ自分の現実の過去体験を克明に記憶しているだけでは、時間概念は生じません。それはただのパーソナル・ヒストリーにすぎない。こうした自分固有の過去体験を、ほかのさまざまな自分が固有の意味で体験したのではない事象のネットワークのうちに位置づけることができるのでなければならない。自分が体験した事と並んで自分が体験したのではない膨大な事象が過去に実在した事を、いつでも受け入れるような態度が形成されていなければならない。(中島 1999 [1996]: 120)

自分が直接的にも間接的にも体験したことのないことを、過去に実在したものとしていつでも受け入れようとする態度、すなわち「不在への態度」は、あらゆる人間に自然に身についているものだと中島は言う。この態度が備わっていなければ、私たちの現実は、「眼の前に開かれている微小な世界」と「身体のある漠然とした感覚」(ibid: 153)のみをもって成り立つことになってしまう。「不在への態度」とはすなわち、現実という穴だらけの世界を、想像という材料でほぼ自動的に埋めていく能力に他ならない(読書行為もまた、この能力を前提としていることは、言うまでもない)。だが、何らかの「事実」に対して疑いを抱いてしまった人間は、「不在への態度」を異化(defamiliarize)することで、過去の再構築という作業そのものを、精神的な苦行に変えてしまう。そして、乏しいデータにすがりつき、抑制のきかなくなった想像力でそれを肥大させることで、事実の集合としての歴史にばかり空いた穴を埋めようとする。それはあくまでエゴティスティックな作業である上に、本人がその作業の有効性に対して懐疑的になっているため、たいていは真実を解明するどころか、疑念の火にますます油を注ぐだけで

ある。そういう心理状態にある人間は、最悪の事態をさ
んざん思い描いていながら、自分が想像したのとまったく
違った現実が露呈するのを見るに耐えないし、かとい
って想像通りの現実を突きつけられることも恐れるがゆ
えに、極度の不安に陥る¹⁰⁰。だからポールも、キールにつ
いての尋問が終わると、エルサに本当のことを聞く勇氣
さえも失ってしまう——「声を出さずにポールは叫ぶ。助
けてくれ!助けてくれ!どんな形であろうと、彼女のスト
ーリーを聞きたくない、知りたくない」(Spark 1975
[1973]: 117)。

真実からポールの目を逸らせてしまうのは、エルサの
過去における空白への、あまりにも強い個人的なこだわり
である。だが逆に、想像する側に何の感情的な思い入
れもないがゆえに、その対象に関する真実にまったくた
どり着けない場合もある。具体的に言えば、*Public Image*
のアナベルが、まさにそういう対象になるだろう。大衆
は、素顔の彼女について何も知らないし、また知りえな
いにも関わらず、彼女の人生に並々ならぬ興味を抱き、マ
スコミが投げ与える偏った情報に、好奇や羨望、嫉妬や
憧れなどが入り混じった想像で、それを再構築、いや新
たに構築しようとする。だが、このような無責任で低質
な想像力こそ、まさに *Driver's Seat* のリズが当てにしたも
のである。彼女に頼まれて殺したというリチャードの主
張が報道されたところで、大衆がそれを信じるか信じな
いかは分らない(彼に前科があるということも、当然発表
されるであろう)し、リズがどこまで具体的に大衆の想像
を操ろうとしていたのかも謎である。問題は、この小説
が他人の人生を勝手に想像するという極めて日常的な人
間の行為を異化するということだ。しかも、読者自身が
このテキストを読みながら、そのプロセスを無意識的に
行うことになる。語り手が埋めてくれないリズの心とい
う空白を、与えられた情報をもとに、想像で埋めよう
とするのだ。その際に読者の出発点となるのは、「三十代
のさえない独身OL」というステレオタイプの概念(アイ
ディア)である。そして、その概念にまわりつく無数の
イメージ——「退屈」、「欲求不満」、「孤独」、「ストレス」、
「狂気」など——に頼りながら、彼女の人生の物語を
読者自身が書こうとする。ここで、リズと空港で出会
った女性が「真実だと想像すること、真実であること」
の両方をもって彼女との会話を再現するということを
思い出して欲しい。女性が無意識に事実と織り交ぜた
虚構の部分が、具体的にどんなものであったかはわか
らないが、それが事件に対する彼女なりの解釈から
発生したフィクションであることは推測できる¹⁰¹。だからと
言って、この女

性が特にいい加減な証人だということではない。なぜなら、
実はリズ自身が、見知らぬ人々に対して普段とはま
ったく異なる声色や口調で話したり (Spark 1970: 19)、嘘の経
歴や体験談を語ったりする (76、77、91) ことで、自分
に関するフィクションが構築されることを奨励している
からである。

すでに指摘したように、このようにしてリズが攪乱
するのは、彼女が会おう人々や、テレビや新聞で事件
を知ることになる一般大衆だけではない。読者もまた、
語り手のトリックやリズの演技に惑わされながら、情
報の中から虚構を取り除き、事実を選び分けることで、
リズを理解しようとする。しかし、このテキストはまさ
にそのような努力そのものを揶揄しようとしているの
ではないだろうか。事件後間もなく新聞に載ること
になるリズの似顔が、「一部はアイデンティキット¹⁰²の
方法で、また一部は本物の写真で」(18) 構成され
るということは象徴的だ。なぜなら、リズの人生その
ものも、事実と虚構のパッチワークという形で、世
の人々に読まれ、解釈されることになるからだ。結
局のところ人間は、自分や他人の人生を物語として
理解するほかなないのだとすれば、リズはその本
能的な行為を滑稽なまでに歪められた形で行って
いるだけなのかもしれない。ポール・リクールは次
のように言っている。

Without moving away from daily experience, are we
not inclined to see a certain chain of episodes of our
lives as stories not yet told, stories that seek to be
told, stories that offer anchor-points for the narrative?
(Ricoeur 1990: 434)

「未だ語られていないストーリー」、「語られることを
求めるストーリー」——これ以上の確かな言葉で、
Driver's Seat という小説のテーマを言い当てること
ができるだろうか。たとえ自覚はしていなくても、
私たちは自分や他人の過去や現在、そして未
来を、互いに絡み合う幾多のストーリーとして
しか把握することができない。だが、これらの
ストーリーが安定したものではなく、常に変化
するものであることは明らかだ。さらに、「錨を
下ろす場所」 anchor-points という表現が示唆
するように、最終的な物語 (narrative) がその
材料となる数々のストーリーの結合体である
わけではなく、「真実」はゆらゆらと浮きなが
ら、物語に繋がれている状態にあるのみだ。
その間にある空隙を埋める術はない——ただ
一つ、想像で補うという方法を除いては。

スパークの小説においては、想像は事実を補うだけでなく、現実をどんどん侵蝕して、「真実」というものの定義を、いや存在そのものを、危うくする。ここで、*Hothouse by the East River*で描かれるポールの世界、短かった彼の人生の想像的延長としての世界が、そもそも何のために作られたのかを考えてみよう。もちろん、愛するエルサと共に戦争を生き延び、二人の希望どおりにアメリカに渡るという夢を叶えたかったというロマンチックな側面であろう。だが、エルサとキールの間は何があったかを知りたい、という彼の執念がその世界の中心にあって、その世界を内側から侵蝕し、ついには破壊することは間違いない。エルサの過去におけるたった一つの空白(とポールには思われるもの)を想像で埋めるために、ポールは彼女や周りの人間を「墓から蘇らせ」(Spark 1975 [1973]: 107)、自分の嫉妬が創り出したフィクションの登場人物にしてしまうのである。逆に言えば、この壮大な妄想の世界の発端は、取るに足らないあるアイディア、つまりエルサとキールが関係を持ったかも知れないというささやかな疑念である(エルサを理解できずに苦しむポールは、彼女が単に「アイディアを発展させたもの」development of an idea (108)であり、実体を持たないと言いつつ、実はこの表現は彼の住む世界そのものを言い当てている)。それをもとに、想像力は一枚の絵を作り上げる。エルサとキールに似た男の怪しい関係についてピエールに説明しながら、ポールはある一語を繰り返す。

The father says, "I want you to have the whole picture, Pierre." ...

"I have the picture, I think."

"Yes, but the picture, the whole picture and nothing but the picture." (18 省略は筆者。)

ここで、法廷での宣誓の決まり文句にある「真実」truthという語が「絵」pictureにすりかえられていることに留意したい。また別の場面でも、「1944年にキールと一緒にいる彼女[エルサ]こそが、ちょっとした絵になるんだ(It's her with Kiel in 1944 that makes quite a picture)」とポールは言っている(72)。ポールにとって「真実」と「絵」が等しい、もしくは互いに交換可能なものだという事は、小説のテーマと関連して、特に重要な意味を持つ。作者や他の登場人物たちの抑捺の対象となる、ポールの考える真実とは、まさに絵のように平面的で、おびただしい数のディテール、すなわち事実で構成されたものである。つま

り彼は、真実を探すということは、その絵の中の空白を一つ一つ埋めて行くという(ジグソーパズルにも似た)作業だと信じていることになる。当然ながら、彼は自分の手にするピースが「事実」であるかどうかをいちいち血眼になって見定めようとするが、すべてが彼自身の夢であったという展開は、彼の努力をもっとも衝撃的な形で無に帰する。だが、この結末はポール自身の目を覚ませるにとどまらない。読者もまた、ポールが必死で信じてきた現実が崩壊するのを目の当たりにして、自分自身が現実と信じているものの不確かさに気づかされるのである。

このインパクトが、*Driver's Seat*の結末が与えようとしているそれと似ているのは言うまでもない。この世界が自分の、または誰か別の人間の夢に過ぎなかったら——誰もが一度は持つであろうこの疑問に、スパークは小説という形を与える。彼女の最新作、*Reality and Dreams* (1996)の主人公トムも、同じような考えにかられる。

Tom often wondered if we were all characters in one of God's dreams. . . . Our dreams, yes, are insubstantial; the dreams of God, no. They are real, frighteningly real. They bulge with flesh, they drip with blood. My own dreams, said Tom to himself, are shadows, my arguments - all shadows. (Spark 1996: 63-4 省略は筆者)

このような一節は、スパークの小説のテーマをテキスト中の不可解な点ともども彼女の宗教観に還元したがる従来の批評には、まさに恰好の材料となるかも知れない。だがスパークは、この世の現実を神の夢に喩えることで、前者を実体のないものとして切り捨てようとしているのではない。逆に、「血がしたたり、肉が膨らむ」ものとして、また「恐ろしいほどリアルな」ものとしているのだ。そして、「すべて影」である人間の「夢」や「主張」が、決して取るに足らないものでないことは、今まで見てきた彼女の数々の小説が、さまざまな形で伝えている。リズやリチャード、そしてポールたちは、自分の想像力が編んだ夢の虜になり、事実と虚構の境界を見失ってしまう。

だが、それこそ「嘘のような」彼らの物語は、読者の現実を歪めたり誇張したりして映す、いたずらな鏡のようなものであり、(ポールが試みたように)そこにリアリズムという名の物差しを持ち込もうとするのは見当外れだろう。そのような読み方をすれば、スパークの語りの手法は「(カトリック信仰という後ろ盾を外すと)凡庸さ、非情さ、平板さ」(Edgecombe 1990: 6)に満ちているように

思われ、また登場人物に対する彼女の態度には「同情の不在」(Parrinder 1992 [1983]: 82)が見出されるような気がするかも知れない。しかし、スパークの小説が意図するところは、読者がその中の世界に共感したり、自分の周りの現実を再確認したりすることではなく、その反対なのだ。それを理解せず上のような批判を向けることは、読者自身の怠慢を示すものである。また、小説内の矛盾や謎を、テキストの細部にまで目を配ることで解決しようと試みることもせずに、「来世こそが本当にリアルな世界ならば、現世は簡単にあしらうのが妥当だと[スパーク]には思えるのかも知れない」(Mayne 1992 [1965]: 52)などと皮肉を言うのも同罪である。なぜなら、スパークが神や来世の存在を信じていようといまいと、彼女の小説が、人間が常に心の中で見据えている夢や恐怖を、もっとも効果的な形で暴き出そうとしていることに変わりはないからだ。

スパークの作品を読み終えて現実に立ち戻ったとき、読者はもはや自分の住む世界を以前と同じ目で見ることができない。「読書そのものが、すでに作品の架空の世界に生きる方法である。この意味で、ストーリーは語られる (told) ものだが、想像のモード (imaginary mode) において生きられる (lived) ものもであると、私たちはすでに言うことができる」(Ricoeur 1991: 432) というリクールの言葉は、一見スパークの小説には通用しないようでいて、実は(リアリズム小説とはまったく違うメタ的レベルにおいては)まさにぴったりと当てはまるのである。また、人生と物語がニワトリと卵のような関係にあると考えるリクールの説は、スパークが描く登場人物たちの行動を理解するにあたってまことに啓蒙的だ (*Not to Disturb* のプロットなどは、物語が現実に先行するという現象のパロディーだと言えよう)。だが、スパークの小説世界は、そう簡単には解けない謎であり、テキストのあちこちに隠された鍵を見落としては、作者のメッセージを読み取ることはできない。小説というジグソーパズルの一片だけを自分の掌中に隠し持つことで、または完成したように見える図の中に、明らかに場違いなピースをそっと嵌め込んでおくことで、スパークは読者を惑わせ、小説世界の内に誘い込む。そして、そのパズルが再びバラバラに崩れるのを見たとき、読者はすでに「現実と虚構、虚構と現実の間に横たわる無人地帯」(Spark 1996: 160)に足を踏み入れてしまっているのだ。

註

- (1) これらの表現は、スパーク自身があるインタビューで用いたものだが、それをスパーク批評のキーワードとして定着させたのは、フランク・カーモウドだと言えるだろう。カーモウドは、彼女の小説における言葉の詩的な簡潔さや純粹さ、そして調和のとれた物語形式を賞賛したが、それらに意味を与えるのはあくまで「カトリックの真実」であるとしている。
- (2) デイビッド・ロッジ (David Lodge) は、“The Uses and Abuses of Omniscience: Method and Meaning in Muriel Spark’s *The Prime of Miss Jean Brodie*” と題された、スパークの語り的手法とテーマの関係性を詳しく分析した稀有な論文を著したが、同小説の語り手のアイデンティティーについての彼の議論はやや不十分であるように思われる。ロッジに対する反論の詳細については、『リーディング』第17号に掲載された拙論 “The Structure of Reminiscence: Muriel Spark’s Narrative Strategies in *Child of Light: A Reassessment of Mary Wollstonecraft Shelley and The Prime of Miss Jean Brodie*” および修士論文 (東京大学) *All Things Are Possible: Fact, Fiction and Fantasy in Muriel Spark* を参照されたい。
- (3) ドリット・コーン (Dorrit Cohn) の用語。語り手が自分の言葉で登場人物の心理を表現すること。語り手が直接的・間接的に人物の内的独白を「引用」する *narrated monologue* や *quoted monologue* と区別される。
- (4) スパークは、*Child of Light: A Reassessment of Mary Wollstonecraft Shelley* (後に *Mary Shelley* に改題) の第1部で、メアリー・シェリーの生涯を追いながら、まさにこのような語り的手法を用いている。これについては、『リーディング』第17号の拙論に詳しい。
- (4) この論は中島義道『時間を哲学する——過去はどこへ行ったのか』第4章を参照。
- (6) この作品がゴシック小説のパロディーとして読めることも、既に指摘されている。
- (7) *The Public Image* より5年前、すなわち1963年に、スパークに大きな打撃を与えたある本が出版された。彼女の昔の友人であり、いくつかの共著も行ったデレク・スタンフォード (Derek Stanford) による、彼女のメモワールである。 *Muriel Spark: A*

Biographical and Critical Study と題されたこの本からは、作家として成功し、名声を得たスパークに対する嫉妬が感じられる。スタンフォードは本の第1部 "A Recollection" の中で、自分がスパークと個人的に親しかったということを匂わせながら、彼女の人物や人間関係などを回想形式で語っているが、スパーク自身の自伝 *Curriculum Vitae* (1993) によれば、彼の話はかなり眉唾ものであるらしい。一例を挙げれば、スパークの母方の祖母にはジブシーの血が入っており、*The Comforters* に出てくる人物のモデルになっているとスタンフォードは書いているが、スパークによればこれは大嘘である。自伝の前書きで、スパークは「事実とは、それ自体は中立不偏なもので、独特の魅力的な美しさがある。特にノンフィクションの作品において、それはいつくしまれるべきだ」と述べている (Spark 1993 [1992]:11)。また同書の中で、自分の作品を研究する学者たちに誤った情報が与えられるのは、許しがたいことであるとも語っている。このように、スパーク自身が自分のパブリック・イメージに悩まされた経験があるということは、彼女の小説を読む上で興味深い事実であり、特に本稿で扱っている数々の作品の解釈において役立つものと思われる。

- (8) 実はスパークは、*The Prime of Miss Jean Brodie* (1963) の語りにも似たような仕掛けを施している。一見全知の語り手の視点から語られていると思われるこの小説は、サンディー・ストレンジャー (Sandy Stranger) という登場人物の主観的な記憶と想像が織り成す物語なのだが、これはテキストを終わりから遡及的に読まないとは分らないことである。この説についても、『リーディング』第17号の拙論を参照。
- (9) ドリット・コーンの言う quoted monologue の手法である。
- (10) ポールの嫉妬深い性格や、恋人の不貞への疑念に注がれる過剰な想像力、そして真実に対する恐怖は、マルセル・ブルースト (Marcel Proust) の「失われた時を求めて」*À la recherche du temps perdu* の登場人物、スワン (Swann) を彷彿とさせる。実際スパークがブルーストから多大な影響を受けたことは周知の事実であり、有名な voluntary memory というブルーストの概念は、彼女の小説の多くにさまざまな形で表れており、

The Hothouse by the East River もその一つだと言えるであろう。

- (11) スパークは *Emily Brontë* (1960) の中で、ブロンテの死後に周囲の人間によって構築された伝説 (legend) は、彼女の生前の人物像に、彼らが後から無意識的に脚色を施してできたものだと言っている。この議論とスパークの小説に見出される思想との関係については、筆者の修士論文に詳しい。
- (12) 警察で用いる似顔絵合成装置。

引用文献

- Bold, Alan
1986 *Muriel Spark* (London: Methuen).
- Bradbury, Malcolm
1992 [1972] "Muriel Spark's Fingernails," in *Critical Essays on Muriel Spark*, edited by Joseph Hynes, 187-93 (New York: G. K. Hall).
- Cohn, Dorrit
1978 *Transparent Minds* (Princeton: Princeton University Press).
- Hynes, Joseph
1988 *The Art of the Real* (Rutherford: Associated University Press).
- Kermode, Frank
1992 [1963] "To *The Girls of Slender Means*," in *Critical Essays on Muriel Spark*, 174-8.
- Lodge, David
1990 [1970] "The Uses and Abuses of Omniscience: Method and Meaning in Muriel Spark's *The Prime of Miss Jean Brodie*," in *Critical Essays on Muriel Spark*, 151-73.
- Mayne, Richard
1990 [1963] "Fiery Particle - on Muriel Spark," in *Critical Essays on Muriel Spark*, 47-54.
- Nakagami, Reiko
1997 "The Structure of Reminiscence: The Narrative Strategies in Muriel Spark's *Child of Light: A Reassessment of Mary Wollstonecraft Shelley and The Prime of Miss Jean Brodie*," in *Reading 17*, 181-96 (Tokyo: Tokyo University English Department).
- Parrinder, Patrick
1992 [1983] "Muriel Spark and Her Critics," in

Critical Essays on Muriel Spark, 74-84.

Ricoeur, Paul

1991 *Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*,
edited by Mario J. Valdes (Toronto: University of
Toronto Press).

Spark, Muriel

1960 *Emily Brontë: Her Life and Work* (London:
Peter Owen).

1970a [1968] *The Public Image* (London: Penguin).

1970b *The Driver's Seat* (New York: New
Directions).

1971 *Not to Disturb* (New York: Viking Press).

1975 [1973] *The Hothouse by the East River*
(London: Penguin).

1993 [1992] *Curriculum Vitae: A Volume of
Autobiography* (London: Penguin).

1997 *Reality and Dreams* (Boston: Houghton
Mifflin).

Stanford, Derek

1963 *Muriel Spark : A Biographical and Critical
Study* (London: Centaur Press).

中島義道

1996『時間を哲学する——過去はどこへ行った
のか』(東京:講談社文庫)。