

# ドストエフスキー、不条理、ポストモダン

— ミュリエル・スパーク『運転席』における人間の主体性の問題

奥 畑 豊

## 1. 宿命論として読めるのか？

ロバート・E・ホズマー Jr. によるインタビューの中で、スコットランド出身の作家ミュリエル・スパーク (Muriel Spark, 1918–2006) が自身の最高傑作として挙げているのが、第十冊目の小説『運転席』 (*The Driver's Seat*, 1970) である (Hosmer Jr., 233)。マルカム・ブラッドベリーや A・S・バイアット、フランク・カーモードといった一部の有力な書き手たちに称賛された一方で、大多数の書評家から当惑と批判をもって迎えられたこの中編小説は (Stannard 368–69)、四か国語を操るリズという三十四歳の独身女性が、職場で突如として精神の均衡を失って取り乱した挙句、療養を勧められて南ヨーロッパへ旅に出るという物語である。しかしながら、実はリズには別の重要な目論見がある。それは、自分の眼鏡に適う「理想」の男性を見つけ出し、自らを殺してもらうように依頼するということである。

『運転席』はほぼ全編にわたって現在時制で書かれているが、フラッシュフォワードという未来形を用いた技法を多用することによって、序盤から物語の結末——つまり、リズが殺害されその遺体が発見されるということ——が読者に提示されている。そのためノーマン・ページは初期の批評において、この作品がミステリー小説をパロディしつつも、「フーダニット」 (whodunit) と呼ばれる犯人捜しや事件解明を軸とする同ジャンルの基本的なスタイルを逆転させた構造を採っていると指摘した (Page 70)。それに対して松本真治は、本作は犯行動機の解明など心理的な要素をメインとす

る「ホワイダニット」(whydunit)の要素だけでなく、「フーダニット」の要素をも兼ね備えていると反論している(松本 55)。それというのも、この作品においてはリズを殺したリチャードという犯人の名前が中盤で示されるものの、それが物語中に登場したどの人物を指すのかは終盤になるまで明かされないからである。

いずれにせよ、こうしたミステリー仕立ての構造は、この小説におけるプロットの推進力が、「他人に自分を殺させる」というリズの奇妙な行動にあることを暴き出している。スパークはカトリック作家として知られているが、リズの行いはキリスト教的な価値観からすれば、間接的に自殺を決行しているという点で罪深い。また、他方でこれは道徳的、倫理的、法律的な観点から見ても、他人に殺人を教唆しているという点で大いに問題含みである。このように、旅先で出会った男に自分の命を奪わせるという主人公リズの行動は、何重にも塗り重ねられた背徳性を孕んでいるのである。

重要なことに、これまで何人かの批評家たちは、この小説をある種の宗教的な運命論との関わりから解釈してきた。例えば、永田美喜子は『ミュリエル・スパークの世界——現実・虚構・夢』(一九九九年)において、「最終目的地」としての結末に向かってプロット全体が収斂していくというこの小説の構造をフラッシュフォワードや現在時制との関係から分析しつつ、本作が「宿命論的な世界観」——つまり、「私たち人間には未知で不確定としか思われぬ未来も、神によって決定されているのだという世界観」——に貫かれていると述べている(永田 62)<sup>1</sup>。永田によれば、この小説においては最終盤に至るまで、そうした「作者＝神」の設計したプロットと、好みの男に自分を殺させるという目的のためにリズが仕組んだプロットは一致している(60)。事実、『『運転席』では被害者が殺人者を選んで殺人を迫り、それまでの過程で、事件発生後に警察が捜査を進めるための手掛かりを、意識的に残していく」ばかりか、リズは「故意に奇抜な服装をし、通り掛かりの人々に強い印象を与えるような奇矯な行動をとる」。従って、「彼女の行動のひとつひとつが、執拗なほどの細かさで語られることも、一見

でたために起こるかのように見える付随的事件も、実は全て計算し尽くされたものなのだ」。永田曰く、いわばそれら全てが「作中人物＝人間の意志を包みこむほどに大きな、作者＝神の意志によるものであり、作者＝神のプロットの細部なのである」(63-64)。こうした点を踏まえた上で、永田はこの小説全体を次のような運命論ないし宿命論的な視点からかなり断定的に解釈している。

スパークは、このテキストでもやはり虚構ということを強く意識しながら、ある種の真実、絶対的な真実を表現したのである。それは、人間の自由意志に見えるものも神の大きな意志に含まれているということであり、不確定に思える未知の未来も、神の意志によって決定されているということであり、一見でたためて付随的に見える様々な出来事も、全て神の意志によって操られているのだということである。(64)

しかしながら、永田によれば物語を通して一致していた作者＝神のプロットとリズのプロットは、最終盤においてある種の微妙なズレを見せる。これまで執拗に男性とのセックスを拒絶してきたリズは結局、殺害される直前に、精神病に侵された性犯罪者リチャードにレイプされてしまう。彼女は「殺されるという最終目的は遂げるものの、完全に思い通りのイメージで死ぬことはできな」かったのである。永田の読みによれば、このことは作者＝神が一個の人間としてのリズに向けて誇示する「自分の力の優越性」に他ならない(65)。

同様の解釈は、もちろん英語圏の研究にも見られる。例えばジェニファー・リン・ランディージは宗教的な側面から『運転席』を精読し、リズの欲望とは「生命を創造し、生命を奪う神の力と、プロットを練り上げる小説家の〈力〉」の両方を支配しようとするものに違いないと書いている(Randisi 27)。また、ブライアン・シェイエットはこれを踏まえてリズの「宿命論的」な役割を分析し、彼女を「神と作者の僭称者」と呼びつつ、この主人公が「プロットに動きを吹き込む作家の能力だけでなく、生や死に

対する[神の]力を含む自身の運命をも完全なコントロール下に置こうとしている」と断言する (Cheyette 78)。シェイエットは神が定めた絶対的宿命に対するリズの「敗北」を永田以上に強調しながら、リチャードが彼女を犯す際の“All the same, he plunges into her, with the knife poised high”という描写に着目する (Spark, *The Driver's Seat* 102)。シェイエットによれば、ここで強姦の最中に「高く」振り上げられたナイフは、天上に存在するより高位の権威を暗示しており、それは自身の運命を自分で支配しようと試みたリズの「愚かしさ」を同時に際立たせるのである (Cheyette 78)。

こうした先行研究を知れば知るほど、われわれは『運転席』を宿命論的な視点から読むという誘惑に引き寄せられてしまうかもしれない。これらの解釈によれば、スパークが描くのは一切が作者＝神によってあらかじめ規定された世界であり、作中で巻き起こるあらゆる事件は必然的な運命の産物に過ぎない。そして、リズは他者に自分を殺させるという究極の背徳行為によってそうした運命に抗おうとするものの、結局のところ果たせずには敗北する。しかもそれは、レイプという極めて悲惨な形で幕を閉じるのだ。もちろん、カトリック作家としてのスパーク像からこうした宗教的で多分に説教臭い解釈を引き出すのは特に不自然なことではないだろうし、実際に彼女はそうした意図を持って創作に当たっていたかもしれない。しかしながら、一方でそうした読み方は、この豊かで謎めいた作品に対するポジティブな解釈の可能性を殆ど駆逐してしまっていると言えはしないだろうか？ 作者の意図を裏切るいささか脱構築的な試みになるかもしれないが、本稿ではこうした問題意識を出発点に、『運転席』における人間の主体性について再考する。

## 2. ドストエフスキー的アポリアから「不条理」へ

もしシェイエットが言うように、リズがリチャードに強姦される最後の場面に、自分の運命を自分で支配しようと試みて敗北した彼女の「愚かしさ」と、天上に存在する神の勝ち誇った威光が同時に象徴されているのだ

とすれば、それはあまりにも残酷で救いのないヴィジョンではないだろうか？ 仮に神を僭称したリズが天によって罰せられたのだとしても、どうして彼女は死ぬ前に凌辱されなくてはならなかったのか？ 前節で概観した宿命論的解釈の重大な欠陥とは、リチャードによるリズの強姦というおぞましい出来事さえもが実は神の意志であり、神が用意したプロットの一部に他ならなかったという結論を導いてしまうところにある。言い換えれば、宿命論的な観点からこの結末を読めば、必然的に神が——リチャードという男を通して——リズを凌辱したことになるのである。

いささかアクロバティックな飛躍のように思えるかもしれないが、このアポリアを前にして想起されるのは、ロシアの文豪フョードル・ドストエフスキーの小説『カラマーゾフの兄弟』（一八八〇年）第二部第五編で無神論者イワンが弟アリョーシャに向けて披露する熱烈な長広舌である。ここでイワンは、議論を明確化するために話題を国内外における児童の虐待や折檻といった問題に絞ると前置きした上で、次のようにまくし立てる——「たとえ苦しみによって永遠の調和を買うために、全ての人が苦しまなければならぬとしても、その場合、子供に一体何の関係があるんだい、ぜひ教えてもらいたいね。何のために子供たちまで苦しまなければならぬのか、何のために子供たちが苦しみによって調和を買う必要があるのか、まるきり分からんよ」（ドストエフスキー『カラマーゾフ』第1巻614-15）。イワンの熱弁は一見するとかなり錯綜しているが、虐待の末に犬に喰われて死んだ八歳の子供を例にしてここで彼が語っているのは、要約すれば「神がいるなら、どうしてそんなことが許されるのか」という根源的な問いに尽きる。それは彼自身の言葉を借りるなら、神が存在するのであれば、なぜ「あの痛めつけられた子供の涙」が「報われずじまだった」のか、という問いに他ならない（616）。イワンはこの疑問を「叛逆」だと断じるアリョーシャを前に、有名な作中詩「大審問官」を朗読し始める。異端審問の最中に人々の前に再降臨したイエスを捕らえた老審問官は、かつて荒野で悪魔の誘惑を受けたイエスが「人はパンのみにて生きるにあらず」と言っ

て「地上のパン」を退けたという逸話を持ち出しながら、キリスト教の本質的な矛盾を突く。それはすなわち、神が「飢えと裸の荒野の何十年かを耐え抜いた」少数の「選ばれた者」たちを祝福する一方で(646-47)、「それ以外の弱い人たち」、いわば「天上のパンのために地上のパンを黙殺することのできない何百万、何百億という人間」を見殺しにしてきたということである(638)。

もちろん、このドストエフスキー的アポリアを『運転席』の読解に応用するに当たっては、幾つか注釈が必要である。第一に、スパークの小説において問題となるのは、イワンが言うような純粋無垢な子供に対する大人の非道な虐待などではなく、リチャードによる成人女性リズの凌辱という出来事である。また第二に、主人公リズを大審問官の言う「地上の弱き人々」のモデルと単純にみなしうるのかについても、いささか疑問が残る。だが少なくとも、「神がいるのなら、どうしてそんなことを許すのか？」というドストエフスキーが提示した問いかけを、このリズの悲惨な最期に当てはめることは可能であろう。そして、もしリズを強姦するというリチャードの行為を神が黙認したのであれば——或いは、このレイプという出来事すらも神による宿命的プロットの一部なのだとなれば——それはドストエフスキーの小説中でイワンが語ったような意味で、むしろ神の存在ではなく不在を露呈していると言えるのではないだろうか？

イワン自身の別の有名な発言を借りて言い換えるならば、ドストエフスキーが提出したテーゼとは、神がいなければ「全てが許される」ということに他ならない。そしてこのドストエフスキー的テーマは、『カラマーゾフの兄弟』という小説が書かれた十九世紀末という時代的コンテクストを超越して、二十世紀——とりわけ第二次世界大戦以降——の西洋社会にも鳴り響いている。つまり、もし世紀末ロシアにおける子供の虐待や『運転席』におけるリズの凌辱が神の意志だったとしたら、同様にホロコーストやヒロシマ・ナガサキといった現代におけるジェノサイドさえもまた、神が作り出したプロットの一部に過ぎないのだ。このことはむしろ、神の存在で

はなく不在を示しているのではないだろうか？ つまり、神が不在であるからこそ、戦争から虐殺に至る「全てが許され」てしまうのではないだろうか？ スパークの小説に適用される宿命論的な解釈は、こうして一個の人間のレベルを超えて、民族や人類そのものを巻き込む重大な哲学的問いに到達するのである。

二十世紀において『カラマゾフの兄弟』が提示した問題を真正面から引き受けてそれに応答したのは、ジャン＝ポール・サルトルやアルベール・カミュといった——スパークより少し上の世代の——フランスにおける無神論的実存主義哲学の提唱者たちである<sup>2</sup>。例えばサルトルは、一九四五年の講演に基づく著作『実存主義とは何か』(*L'Existentialisme est un humanisme*, 1946)において「神がいなければ全ては許される」というドストエフスキーのテーゼを引用しつつ、それを文字通り「実存主義の出発点」と位置づけている(サルトル 29)。サルトルが「実存は本質に先立つ」と言うとき(13)、それは人間が定義不可能であること、つまり「人間はあとになって初めて人間になるのであり、人間は自らが作ったところのものになる」ということに他ならない。そして彼によれば、人間の本性といったものが存在しないのは、要するにそれを「考える神が存在しないから」である(17)。サルトルの一貫した無神論的立場においては、人生に意味を与えるのは神ではなく人間自身であり、それゆえ「決定論は存在しない」(29)。人間は本質的に自由であり、「この世界に指標はないのである」(37)。

もちろん、サルトル自身が『実存主義とは何か』の中で繰り返し表明しているように、彼の実存主義にとって神の不在や絶対的指標の不在は、絶望的なものではなくむしろポジティブなものである。このように、サルトルはライブニッツ的な決定論や宿命論を否定するが、そのあとに到来する神なき時代——つまり人間の生の意味が宙吊りにされた時代——を、いわゆる「不条理」の世界としてより深く分析したのが、サルトルとは異なった実存主義のあり方を模索した作家カミュである。カミュは「今世紀のあちらこちらに見出される不条理な感性」を論じた哲学的評論『シーシュポ

スの神話』(Le mythe de Sisyphe, 1942)において(カミュ 81)、サルトルと同じくドストエフスキーの著作と対話している。カミュは『カラマーゾフの兄弟』を「不条理な問題を提起する作品」と呼ぶが(182)、彼にとってドストエフスキーとは、まさに「魂の不滅を信じない者にとって人間の生存は不条理だとはっきり理解して絶望した男」に違いないのだ(176)。

この「不条理」という概念が二十世紀中盤以降の歴史的な文脈において決定的に重要なのは、それが第二次世界大戦やホロコーストを中心とする人類史上のトラウマの記憶と深く結びついているからである。イギリスの演劇批評家マーティン・エスリンは、サミュエル・ベケットに代表される「不条理の演劇」を論じた一九六二年の記念碑的な著作において、それが「先行する諸時代の確固と揺るがぬ基本的仮定が一掃され、それらがテストされ、欠乏が見出されて、安っぽく、いささか子供っぽい幻影として信用されなくなったという意識」によって刻印されていると看破した。彼は更にこう続ける——「宗教的信仰の衰退は第二次世界大戦が終わるまで、進歩やナショナリズムや様々な全体主義的誤りといった、代用宗教によって覆われていた。一切は戦争によって粉砕された」(エスリン 15)。

### 3. 不条理の文学と『運転席』

これまで見てきたように、神の存在を巡るドストエフスキーの問いは、われわれを二十世紀における無神論的実存主義哲学や「不条理」の芸術にまで導いてきた。そもそも不条理とは、字義的に言えば不調和や不合理さ、無意味さなどを指し、時には滑稽さや奇妙さ、ナンセンスなどとも結びつけられてきた。しかしカミュやエスリンの言う二十世紀の歴史的な文脈で捉えるならば、それは神のような絶対的存在を欠いた状態、すなわち世界における「意味」の不在などを指し示す。こうした第二次世界大戦後の世界における「不条理」を、主に形式の面からの確に表現した演劇作品としてエスリンが称賛するのが、ベケットによる金字塔的な芝居『ゴドーを待ちながら』(Waiting for Godot, 1952)である。この二幕劇では、枯れ木が一

本生えているだけの荒涼とした舞台の上で、二人の浮浪者がゴドーという謎めいた男を待ち続けている。そこには明確なプロットも人物描写も状況説明もなく、あるのはただ時間潰しのためのナンセンスな雑談のみである。この芝居についての最も人口に膾炙している解釈とは、最後までやって来ないゴドー (Godot) を神 (God) の象徴として読むというものであるが、その場合、本作の反復的な二幕劇という構造は、二度の世界大戦に際して人類を救済しに現れなかった神の「不条理」を暗示していることになる。

エスリンは不条理演劇の書き手としてベケットの他にウジェーヌ・イヨネスコ、アルチュール・アダモフ、ジャン・ジュネ、ハロルド・ピンターなどを挙げているが、この「不条理の芸術」を小説というジャンルにまで拡大してみるならば、そこに更に幾つかの作品が付け加えられるだろう。こうした不条理文学を特徴づける要素をここで網羅的に挙げることはできないが、例えばそれは『ゴドーを待ちながら』に見られるような起承転結やドラマティックな展開の欠如であったり、逆にこれといった理由もなく意味不明な出来事が頻発し、人々がそれに翻弄されるというような(イヨネスコや初期ピンターによく見られる)喜劇性であったりするだろう。また、不条理文学においてはしばしば登場人物の発言が極めて曖昧な言葉で語られ、時として矛盾に満ちている。そして人々の行動の動機は少しも説明されないし、そもそも彼ら自身の人物造形すら薄っぺらで、全く生き生きとした具体性や実在性を備えていないのである。

以上に挙げた特徴は、二十世紀中盤やそれ以降に書かれた典型的な不条理文学のみならず、(例えばフランツ・カフカの小説のような)それより以前に書かれた先駆的作品群にも当てはまるものである。しかしながらここで重要なのは、そうした広義の不条理文学の特徴を、スパークの『運転席』が多くの点で備えているという事実である<sup>3</sup>。もちろん、リズの社会から隔絶した非政治的な性質は、アンガージュマンを主張するサルトル流の実存主義文学とは相容れないと言えるだろうが、少なくともこの作品にはカミュやベケット、或いはカフカなどにまで遡る不条理文学の要素が描き込まれ

ているのである<sup>4</sup>。例えば、リズの矛盾に満ちた狂気的な人物造形そのものが、まさに不条理性を暗示している。彼女は物語を通して常に情緒不安定であり、全く脈絡もなく急に大声で笑いだしたり、泣き出したり、或いは特に理由もなく親切になったり攻撃的になったりするが、それは母親を亡くしたり殺人事件を犯したりしても一向に感情を表さないカミュの小説『異邦人』(*L'Étranger*, 1942)の主人公ムルソーを反転させた形で取り入れているかのようである。もちろん宿命論的な見方からすれば、リズは誰かに自分を殺させるという「プロット」に沿って綿密に行動しているのだろうが、その行動の根底にある彼女自身の人間性は、むしろこうした理性や合理性で押し量れない要素によって特徴づけられているのだ。また、有能なビジネス・ウーマンだったはずのリズは職場で突如としてヒステリーに駆られ、激しく笑ったり泣き叫んだりしたことによって同僚から休暇を勧められた訳であるが(Spark, *The Driver's Seat* 6)、そもそも彼女の精神を蝕み、彼女を狂気的な行動へと導いたその要因については作中で全く明かされない。リズは何らかのトラウマを抱えているようにも見えるが、それはゴドーの正体が謎に包まれているのと同様——まるで種の「不在の中心」であるかの如く——決して語られないのである。更に言えば、この登場人物や物語の匿名性それ自体が、ベケットやピンターの不条理演劇、もしくはカフカの小説などに見られる非現実的で抽象的な特徴と重なっている<sup>5</sup>。この小説において地名は「北部」や「南部」といった風にしか示されず、またリズの苗字はおろか、彼女の出身地や生い立ちさえも明らかにされない。ヴェルマ・リッチモンドによれば、リズはスパーク作品の中で最も具体性を欠いたヒロインであり、それゆえ人間味のないこのキャラクターは人々が「非人間化」した現代社会の姿を暴き出しているのである(Richmond 113)。

しかしながら、この作品において最も不条理性が際立っているのはリズ本人ではなく、むしろ彼女を取り巻く世界そのものである。例えば、リズが旅先で宿泊したホテルについて執拗な描写が展開される第四章がその一

つの典型である。彼女の案内された部屋はなぜか非常に散らかっている上、電球すら切れかかっている。しかも、バスルームには前の客が使ったと思しきアスピリンがそのまま残されており、歯磨き用のコップも替えられていない (Spark, *The Driver's Seat* 41–42)。リズは部屋に備えつけられたベルで従業員を呼ぼうとするが繋がらず、フロントに電話を掛けて苦情を言うが、相手はベルを押してメイドをお呼び下さいと答えるばかりである (42)。そのうちメイドがやって来るが、彼女は状況を全く理解しておらず、リズの話す言葉すら通じない (43)。こうした異常なまでに官僚的で融通の利かない従業員や、滑稽なほど客をぞんざいに扱うホテルの描写は、『城』 (*Das Schloss*, 1926) に代表されるカフカの不条理小説に通じるところがあると言えるかもしれない。

『運転席』において、リズの巻き込まれた状況の不条理さや、彼女を取り巻く世界そのものの不条理さを前景化させた場面は、当然この第四章ばかりではない。本作では物語序盤——例えば、彼女が派手なドレスを買う際にブティックの店員と奇妙なやり取りを繰り返す冒頭部分など——においてはリズの狂気がこれみよがしに強調されているが、プロットが進行するにつれて次第にそれは相対化され、やがてむしろ他者や世界そのものの狂気や不条理が立ち現れてくる。リズの奇抜な服装を見て恥ずかしげもなく笑う非常識な人々は幾度も繰り返し描かれているし、中盤以降は飛行機で知り合った、陰陽道やマクロビオティックスを盲信するビルという男、リズを見ると急に怯えだして席を移動するビジネスマン風の男 (実は彼がリチャードだった)、極度に病的な謎めいた男、デパートのレコード売り場で一心不乱に踊り続ける少女、車の中でリズに性的関係を迫るカルロという男、そしてリズと同じぐらい意味不明で一貫しない言動を繰り返すエホバの証人の信者フィートケ夫人といった不可思議で狂気的な人物が次々に登場する。

それに加えて、この小説はリズの身に降りかかる出来事や彼女の周りの「他者」だけでなく、より大きな政治的コンテクストから世界や社会それ自

体の不条理に満ちた「狂気」を暗示しようと試みている。例えば、第二章においてリズが空港で出会う南アフリカ・ヨハネスブルグ在住の老婦人は、明らかに悪名高いアパルトヘイト体制下における白人支配者層の一員であるし、旅先のデパートで巻き起こるヒッピー風の男と他の客たちの騒動(58-59)や学生のデモ隊と催涙ガスを噴射する機動隊との衝突(69-71)などは、一九六〇年代のカウンター・カルチャーのみならず、ヴェトナムでの血生臭い戦争に対する反対運動への言及に他ならない。また、リズと一時行動を共にしたフィートケ夫人が繰り広げる長広舌は保守的で偏見に満ちたジェンダー観に基づいており(68)、当時の女性解放運動やフェミニズムへの反動として捉えられる。更に、デパートの家電売り場のテレビには中東で勃発したクーデタのニュースが映し出され(60)、終盤にはそのために帰国不能になったと思しきアラブの酋長風の男が側近を引き連れてヒルトンから出てきて、リムジンに乗り込む場面が印象的に挿入されている(79-80)。

シェイエットは現実をコントロールしようとするリズの試みが——学生のデモ隊と警官の衝突、中東でのクーデタ、更にはビルスの如き狂信的ドグマ主義者というような——彼女自身に統御できない「ランダム性や偶然性」によって常に反撃を受けていると指摘しているが(Cheyette 78)、仮にこれらの事態が神によってあらかじめ定められた宿命や運命ではないのだとすれば、それは彼女が神なき世界の不条理に翻弄されているということに違いないだろう。そして言うまでもなく、“I don't want any sex. [...] You can have it afterwards.”と叫びながらも(Spark, *The Driver's Seat* 102)、その願い叶わず狂氣的な性犯罪者リチャードによって強姦されたリズの悲惨な最期こそ、この世界そのものの不条理性が最も暴力的な形で剥き出しにされた瞬間なのである。

#### 4. 主体性の問題——不条理な世界、ポストモダンな世界の中で

スパークの『運転席』に通底する世界の不条理性というテーゼは、より

現代的な観点から見れば、ある意味でポストモダンのだと言うこともできるだろう。もちろん一九七〇年に出版されたこの小説を、例えばジョン・ファウルズやドリス・レスリング、J・G・バラードやアンジェラ・カーターといった同時代イギリスの初期ポストモダン文学の書き手たちの作品と同列に並べてよいのかは定かではない。しかしながら、ここでスパークが強調する不条理性を神なき世界における「絶対的なもの」の不在と脱構築的に読み替えることが許されるのであれば、まさにそれは（ジャン＝フランソワ・リオタールの言う）「大きな物語」を欠いたポストモダンの状況に他ならないと言えるだろう。

ここでひとまず、ポストモダン時代を絶対的な権威とそれ以外のものの境界線が曖昧化した時代と簡単に定義しておくならば、そうした状況を体现する書き手たちの小説——例えばイギリスのカーターや（少し時代は下るが）ジュリアン・バーンズ、或いはアメリカのトマス・ピンチオンやドン・デリーロなどの作品——を特徴づける要素とは、古典から大衆文化に至る様々なものを縦横無尽に参照する広義の間テクスト性であると言えるだろう。もちろん、博覧強記な彼らの百科全書的でメタフィクショナルな実験小説とスパークの作品はかなり趣が異なっているが、『運転席』にも多少なりとも同様の傾向は見られる。事実、この小説には一九六〇年代のポップ・カルチャーやファッション、フェミニズム、東洋思想の他に、先述したミステリー小説や不条理文学、更にはフランスのヌーヴォー・ロマンや「死の欲動」を中心とするフロイト精神分析など様々な要素が散りばめられている<sup>6</sup>。また、心を病んだ登場人物たちと外部世界との関わりには、「狂気」という現象を社会的文脈で再定義した反精神医学運動の旗手 R・D・レインからの影響が読み取れるし<sup>7</sup>、作中人物のビルはマクロビオティックと呼ばれる日本発の「食育」思想に心酔している<sup>8</sup>。

こうした間テクスト的な側面は、「大きな物語の終焉」以降の価値観の相対化、もしくは世界のポストモダン化の反映とも言えるかもしれない。その点を考慮するならば、『運転席』は不条理な世界、或いはポストモダ的な

絶対性なき世界の中でリズが人間としての——とりわけ女性としての——主体性を取り戻そうとする物語として読めるのではないだろうか。もちろん、サルトルを猛烈に批判した構造主義者クロード・レヴィ＝ストロースを経て、「人間の死」を宣言したポスト構造主義者ミシェル・フーコーに至るまで、実存主義以降の大陸哲学は多くの場合「主体」という概念を解体しようと試みてきた。つまりポストモダンとは、神のような至高の存在だけでなく、人間という主体までも否定したという点でサルトルらの実存主義の一步先を行っているのだ。しかし、いわゆる反宿命論的な視点に基づいて解釈するならば、『運転席』におけるリズは神なき不条理の時代を超えた、ポストモダンという人間中心主義さえもが否定された時代に、いかに人間が人間として（或いは女性が女性として）主体的に生き得るかという難問に敢えて挑戦していると言えるのではないだろうか。作中には、車内で自分を犯そうとする好色な男性カルロからリズが自動車を奪い取る様子が描かれているが（Spark, *The Driver's Seat* 77）、助手席ではなく（タイトルにもなっている）運転席に座り自らハンドルを握る彼女には、まさにフェミニニズム的な主体としての象徴性が付与されている。

しかしながら、こうしたリズの試みが最終的に成功したのか或いは敗北に終わったのかは、実のところ判断不可能である。そもそも、誰かに自分を殺させるという行為それ自体が、究極的な主体性を伴う行動であると同時に、逆に主体を文字通り抹消する行動でもある。また、それは主体を抹殺することによって己の主体性を誇示しようとする逆説的な行為でもあるのだ。更に、リズのこうした試みの予期せぬ結末それ自体も曖昧性を帯びている。これまで論じてきたように、自身の意図に反してリチャードに強姦されたという点では、彼女の最期は悲劇的な敗北のように見える。だが、少なくとも自分の眼鏡に合った男に自分を殺させるという当初の目的を達成したという点では、それは勝利であるとも言える。このように、リズが実行した「プロット」とその結末そのものが、ある種のポストモダ的な決定不可能性を孕んでいる。本稿では宿命論／運命論的な解釈を敢えて斥

け、十九世紀末にドストエフスキーが提示した神を巡るアポリアから、二十世紀中盤におけるサルトルらの無神論的実存主義を経由して不条理やポストモダンといった概念までも導入しながら、『運転席』を読み直してきた。二十世紀後半における人間の主体性の問題を——リズの表象を通して——探求したテキストとしてこの短くも奇妙な小説を再定義することで、そこには新たな解釈の可能性が芽生えるのである。

#### 注

1 一部、本文との統一のために執筆者が表記を改めた部分がある。次のドストエフスキー、サルトル、カミュ、エスリンの翻訳からの引用も同様。

2 もちろん、実存主義はイギリスには少し遅れて導入された。最初期にこれに回答したのはスパークと同世代の代表的な女性作家アイリス・マードックである。しかし、実存主義の紹介者として最も重要なのは、『アウトサイダー』(*The Outsider*, 1956)に始まる一連の評論の著者であるコリン・ウィルソンであろう。

3 スパークの書いた短編の中には、この『運転席』以上に不条理文学に接近したものが幾つかある。例えば「ミス・ピンカートンの啓示」(“Miss Pinkerton’s Apocalypse”, 1955)や「警察なんか嫌い」(“The Thing about Police Stations”, 1963)など。特に後者はカフカの『審判』(*Der Process*, 1914)を思わせる。いずれもスパークの短編全集に収録 (Spark, *The Complete Short Stories* 284–92, 551–55)。

4 ただしベケットに関しては、スパークは『ゴドーを待ちながら』と『クラブ最後のテープ』(*Krapp’s Last Tape*, 1958)を評価しながらも、それ以外の小説を含む作品は退屈だと述べている (Stannard 353)。

5 本作と(例えば『ゴドーを待ちながら』のような)不条理文学との共通点として更に、「反復性」を挙げてもよいかもしれない。本作には反復的な描写が目立つが、その最たるものはリズを性的に誘惑するビルとカルロという二人の非常に似通った男性キャラクターである。

6 スパーク自身がインタヴューの中でヌーヴォー・ロマンの旗手アラン・ロブ＝グリエからの影響を公言している (Hosmer Jr. 233)。また、死の欲動と本作との関わりについては Sawada 47–67 を参照。

7 『運転席』は中心的に論じられていないが、スパークがレインから受けた影響については Tonkin 366–68 が詳しい。

8 未だ栄養学が学問として確立されていなかった明治時代に、玄米食を通じた「食養」や「食育」を提唱した石塚左玄がそのルーツである。彼は食物を陰陽道の考え方と結びつけ、独自の思想を構築した。マクロビオティックスは、石塚が設立した食養会の第三代会長となった弟子の桜沢如一が普及させ、第二次世界大戦後には世界中に広まった。欧米では若者文化とも結びついて一大ムーヴメントとなった。

参考文献

- Cheyette, Bryan. *Muriel Spark*. Northcote House / British Council, 2000.
- Hosmer Jr., Robert E. “‘Fascinated by Suspense’: An Interview with Dame Muriel Spark” *Hidden Possibilities: Essays in Honor of Muriel Spark*, edited by Robert E. Hosmer Jr., University of Notre Dame Press, 2014.
- Page, Norman. *Muriel Spark*. Palgrave Macmillan, 1990.
- Randisi, Jennifer Lynn. *On Her Way Rejoicing: The Fiction of Muriel Spark*. The Catholic University of America Press, 1991.
- Richmond, Velma Bourgeois. *Muriel Spark*. Frederick Ungar Publishing, 1984.
- Sawada, Chikako. “Muriel Spark’s *The Driver’s Seat*: The Death Drive on Stage”. *Journal of Text Studies (Text Kenkyu)*, vol. 2, December 2005, pp. 47–67.
- Spark, Muriel. *The Driver’s Seat*. Penguin Books, 2006.
- . *Muriel Spark: The Complete Short Stories*. Canongate, 2018.
- Stannard, Martin. *Muriel Spark: The Biography*. Weidenfeld & Nicolson, 2009.
- 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, no. 3, 2015, pp. 366–68.
- エスリン、マーティン『不条理の演劇』小田島雄志ほか訳、晶文社、一九六九年
- カミュ、アルベール『カミュ全集2：異邦人・シーシュポスの神話』佐藤朔・高島正明編訳、新潮新社、一九七二年
- サルトル、ジャン＝ポール『サルトル全集第十三巻：実存主義とは何か——実存主義はヒューマニズムである』人文書院、一九八七年
- ドストエフスキー、フョードル『カラマーゾフの兄弟』上中下巻、原卓也訳、新潮社、二〇〇四年
- 永田美喜子『ミュリエル・スパークの世界——現実・虚構・夢』彩流社、一九九九年
- 松本真治「ミュリエル・スパークの *The Driver’s Seat* における語りのスタイルと技法」『英文学論集』第11号、二〇〇二年三月、53–63頁