

アイリス・マードック『言葉の子』論 ドストエフスキー『地下室の手記』における意識の問題を巡って

Iris Murdoch's *A Word Child*:
Personal Fantasy in Dostoevsky's *Zapiski iz podpol'ya*

(1989年4月7日受理)

森元洋子

Yoko Morimoto

Key words: アイリス・マードック, 言葉の子

マードック (Iris Murdoch, 1919～) は、幻想・妄執・自己欺瞞などに囚われた状況にある人間を描く場合、一人称による独白形式を用いることが多い。同様に、芸術 (主として文学) を主題に据える場合もこの形式に依る事が多い。マードックの数ある作品の中で、一人称の独白形式で書かれているものとしては、デビュー作の『網の中』(*Under the Net*, 1954), 『黒衣の王子』(*The Black Prince*, 1973), 『言葉の子』(*A Word Child*, 1975) などが、主たる作品としてあげられる。

いわゆる内的独白と言う文学形式の最初の完成は、「ドストエフスキーの手によって遂げられた¹⁾」と言われるように、ドストエフスキーは『地下室の手記』(1864)において、独白の機能を有効に用いている。新谷敬三は、地下室人の独白の基調は、「言葉がひとと言ひと言、それを口にする自分を裏切っていくような感覚、表現の渋滞²⁾」にありとする。また、新谷は、「私」という言葉で表現された私などと言うものは所詮「合わせ鏡のあいだで限りなく循環する自分の映像のようなもので、それは真に実在する相手への問いかけではなくて、意識の中の見せかけの相手、いわばその相手の瞳のうえに映っている自分の姿³⁾」に問いかけているにすぎず、その点にこそ独白の機能があるとしている。強烈に意識する地下室の住人は、この様にして、「永久運動あるいは堂々めぐりの円環の壁に突き当たる⁴⁾」こととなる。

19世紀の大都市ペテルブルグの地下室の片隅で、強烈な自意識に苦しみ、「いっさいの意識は病気である⁵⁾」との逆転のテーゼを生むに至った地下室の住人が、20世紀の大都会ロンドンに生き返ったと思わせるのが、マードックの『言葉の子』である。

マードック自身、19世紀の文学を高く評価し、とりわけロシア文学に対しては、深い関心を示している。'Against Dryness' (1961) の中で、彼女は、19世紀のロシア文学を「社会意識と自我がダイナミックに融合し合っている⁶⁾」と賞賛している。

ロシアにおける封建農奴制の危機は、クリミア戦争 (1853-1856) 敗北後、急速に盛り上がったナロードニキ運動において最高潮に達した。しかし、この革命的気運は、農奴解放 (1861) 後一年余りで反動的弾圧政策に転じた帝制政府の手で押しつぶされ、ロシア社会は上からの資本主義化の道を歩みはじめることになる。かたや、英国では、1950年代に起こった『下からの運動』が、60年代後半になって新たな活気を呈し、70年代に入るとポンドの下落、生産の低下にともなうストライキの続発が加わり、いわゆる『英国病』なる現象を生み出していった。この様な社会情勢の中で、両作品は執筆された。

マードックが19世紀のロシア文学を高く評価し、また、両作品ともに不安定な社会情勢の中で執筆され、その時代的背景が色濃くそれぞれの小説の主人公の背後に表れているという事実を除いても、マー

ドックが『地下室の手記』を意識しつつ『言葉の子』を執筆したのではないかと思わせる点は、地下室の住人と『言葉の子』の主人公ヒラリー（Hilary Burde）の存在の類似性、否、類似性というよりも酷似性にある。以下、両主人公の共通点を簡単に表にしてみた。

〈地下室の住人〉

年齢：40才，独身

職業：無職（一年前までは役人）

住居：ペテルブルク（「地球上で最も抽象的で人為的な都市」⁷⁾）で20年来蟄居生活をしている。

季節：冬（「今日は雪が降っている。ぼた雪に近い，黄色い濁った雪だ。」⁸⁾）

生い立ち：幼くして両親をなくし孤児同然に育つ。

学生時代：優等生（生い立ちの貧しさからくる劣等感を優秀な成績を取ることで埋め合わせようとする）

〈ヒラリー〉

年齢：41才，独身

職業：役人（物語の途中で無職となる）

住居：ロンドン（「ロンドンは隠れるのに一番いい場所」⁹⁾）20年前の事件以来，ロンドンの袋小路のような場所に住んでいる。

季節：冬（「黄色い霧」¹⁰⁾ 「湿った冷たい黄色がかかった薄汚い靄」¹¹⁾ 等の表現の多用）

生い立ち：私生児として生まれ孤児院で育つ。

学生時代：優等生（優秀な成績は，惨めな生活から脱け出るための方策）

筋立て：前半は，過去とのつながりをいっさい絶とうとする主人公の日常生活を描き，後半は，主人公が囚われることとなった20年前の恋愛事件を中心に描く。

『地下室の手記』の主人公は，「私」というだけで，固有名詞を持たない。何者でもない私，あるいは，何者にもなれない私が「私」とは何かを言葉の限りを尽くして問い続けていく。一体，我々は「自分自身にさえ打ち明けるのを恐れる」¹²⁾ ような心の内奥を言葉で表現することが可能であろうか。この地下室人は，勇敢にもそれを試みた。結果は，手記の内容が著しているように，「私」は支離滅裂の言葉を吐き続け意識の円環の中で，泥沼へずぶずぶとはまり込んでいくのみである。

ドストエフスキーは，「人間の合理的知性が人間の生活の全てを支配するという実証主義の人間認識」¹³⁾ には我慢ならなかった。彼は，リアリズムを好んだ。すなわち，「人間の内部の混沌を映すリアリズム」¹⁴⁾ を重視した。それは，作家自身の精神的中心から発する光によって，生きんとする意志から出たものと思われる。

マードックも同様に，リアリズムを好んだ。彼女にとってのリアリズムとは，「機械的に写真に撮ったようなリアリズムではなく，その根底に相手への共感と善を追求しようとする徳を含んだリアリズム」¹⁵⁾ であると 'The Sovereignty of Good over Other Concepts' (1967) の中で述べている。また，リアリズムに対立する概念としてファンタジイをあげ，芸術がファンタジイに墮すことを戒めている。マードックは，「リアルな目で物事を見ることを妨げる原因となる欲望や夢などの，自己拡大にいたる要素」¹⁶⁾ をファンタジイとみなしている。

マードックは，人間は本来，非合理的な存在であり，人生は不条理に満ちたものであると考える。そ

れはドストエフスキーも同様であろう。そのような本性を持ち、そのような人生に放り込まれた人間が為すべきことは、リアルな目をもって「見る」姿勢を保つことだ。両作家は、たとえ辿り着く先には、混沌と泥沼しか待っていないくとも、「見る」ことをやめない。

地下室人は、自らの言葉が自らを裏切り続けても、言葉を吐き続けることをやめない。いっさいの孤独と絶望の中で、伝えるべき相手を持たぬ言葉は、どのような意味を持つのだろうか。

一方、ヒラリーは、生まれながらにして、言葉に裏切られ、不条理の世界を生きるように運命づけられた存在である。彼は、母親が行きずりの男性と一夜を共にし、父親は誰ともわからずこの世に生を受けた。男と女の愛無き営みにより生まれたこども、人は、この様なこどもを love child と呼ぶ。このことは、意識を始めた幼いヒラリーにとって、最初の言葉による大きな裏切りとなったのではないか。母親の死後、唯一の家族である妹のクリスタル (Crystal) と別れ、ヒラリーは孤児院に送られる。彼は、その頃を「誰にも愛されず誰からも注目されなかった¹⁷⁾」と回想している。存在を誰からも注目されない屈辱と遺恨は、以後ヒラリーにつきまとい彼を苦しめる妄執となっていく。強い自意識を持った人間の不当な扱いと感ずるがための傷心と遺恨は深く、その思いは「合わせ鏡」の像のように増殖し続ける。

しかし、言葉に裏切られこの世に生を受けたヒラリーは、皮肉にも言葉により、この惨めな状態からの脱出口を見いだす。語学教師オズマンド (Osmand) が、ヒラリーの語学の才能を見だし、希望へと導いてくれた。オズマンドこそは、「ヒラリーの存在に注目した最初の人物¹⁸⁾」であった。しかし、言葉との最初の出会いが日常生活において、言葉としての機能を停止したラテン語であったということは、印象深い。語学との出会いは、彼にオックスフォード大学のフェローへの道を開いた。

彼は、まさに「言葉の申し子¹⁹⁾」となって学んだ。だが、彼が熱中したのは文法の知識であり、単語を覚えることでしかなかった。「文法書は私の祈禱書であり、辞書で単語を引くことは、私にとって善 (goodness) の表象にも等しい。²⁰⁾」

言葉と格闘することは、言葉の持つ曖昧さと格闘することであり、辞書の意味を理解することでは決してない。だが、ヒラリーは、「学問においても、また、生き方においても、「曖昧」なものを拒否する姿勢²¹⁾」をとる。彼にとって、言葉とは、自分と妹を陽のあたる場所へと押し上げていくための競争 (game) の道具に過ぎなかった。

大学の同僚ガンナー・ジョプリング (Gunnar Jopling) の妻アンヌ (Anne) との唐突な恋。ロンドンに逃避行を執行する途中、アンヌは夫の子を身ごもっていることを告白する。混乱したヒラリーは、自動車事故を起こす。アンヌは死に、ヒラリーは一命を取り止める。アンヌの死に大きく関わったヒラリーの存在は、ガンナーの手によりもみ消される。ヒラリーの存在は、「完全に無視」された。全てを失ったヒラリーは、クリスタルを同行者として、ロンドンにやって来る。以来20年間、彼は心の内に地下室を抱きつつ生きてきた。主人公が捕われた幻想の象徴として、地下鉄 (インナーサークル線) が用いられる。主人公は、手記のタイトルをドフトエフスキーのそれと同じように名づけようとさえ考える。「私はこの物語を『地下生活者の回想』 (The Memories of an Underground Man) としようと考えた。²²⁾」

ロンドンを中心に円環運動を繰り返すサークル線、地下鉄構内の闇、これらは、ヒラリーの「今」と「未来」を端的に象徴している。

地下室の住人は、「結局のところ、諸君、何もしないのがいちばんいいのだ！ 意識的な惰性が一

番!』²³⁾という言葉をつく。不徹底な意識と習慣的行為が、社会生活を保障するものである限り、過激な自意識を持った地下室人は、意識的怠惰へと逃げ込まざるを得ない。なぜならば、「行為は、意識の自由な活動を限定し、これを貧しくする」²⁴⁾からだ。現代の地下室人ヒラリーも、習慣的行為、つまり、果てしなく続く円環の行為へとわが身を埋没させていった。

マードックは、徹底的に微細な日常生活を描くことにより、主人公の意識が、実は、それらの習慣的行為と如何に相入れないものであるのかを照射するという手法を用いている。この物語の各章は、規則正しく繰り返す一週間の曜日名で構成されている。ちなみに、この物語の始まりから終わりまでは、五週間があてられる。ヒラリーの一週間の生活は規則正しいパターンの上に成り立っており、予定を変更することは一切ない。そして、訪問先では必ず食事が供され、その細かなメニューが明記される。必要以上に決まりきった型に固執することによって、主人公は自分の内に抱えている混沌とした世界から眼をそらせて20年間を生きてきた。結果として、彼は、周囲の人々から「ルールで生きている人間」、「他人の世界で生き、自分の世界で生きていない」などといった批判をされる。しかし、それらの批判は、彼には願ったりのことなのだ。型にはまった日常生活、自分自身を語るためではなく隠すために用いる多弁で多彩な言葉、これらこそが、自分で意識することさえ恐い暗部を被うカーテンの役割をしている。「決まりきった型の外に出ると混沌 (chaos) が始まり、決まりきった型なくしては、私の生活は走馬燈 (phantasmagoria) の様に定まらないものになってしまう。」²⁵⁾

しかし、主人公には、「私は何者であるのか」をドストエフキーの「私」と同様に問わなければならない時期が来るという予感が常にある。ただそれまでは「暫定休止 (interim)」(ヒラリーは、この言葉を多用する)。暫定休止と同様、彼を取り巻く世界は視界ゼロの暗闇でもなく、明く照らす太陽の光もない世界、即ち、「黄色い光」の世界である。各章は、天候の描写で始まり、それらの多くには yellow という言葉が添えられている (yellow murk, p. 25; yellowish haze, p. 68; yellowish twilight, p. 137; yellowish darkness, p. 137; cold yellow day, p. 274; gauzy yellow obscurity, p. 274)。光があって無きに等しい、この「黄色の」世界は忌むべき世界であると考えられる。

マードックの哲学的姿勢は、神秘主義哲学にその依り所を求めているとみるべきであろう。超越神の信仰に裏打ちされたキリスト教神秘主義においては、眼を外界から内界に向け、静寂の中、自己集中、自己投入を通じて神の愛へ向かう全人格的態度を強調している。この自己投入の過程は、まず闇として表象される。十字架のヨハネも、『暗夜』において、「神の光が明るく純粹であればあるほど、その光の浸透をうける魂は暗いこと、ただし、その暗い夜の浄化にともなう苦しみの中で魂が自己否定を徹底していくにつれて神の光があらわになる。」²⁶⁾と説いている。

マードックは、また、「見る」ということを重視している。この態度は、ソクラテスやプラトンが問題にした、魂の眼に依って、永遠にして不変の実在を魂の内に見るという態度と同一のものと考えてよい。「見る」ことを可能にするためには光が必要となる。むしろ、この光は、魂の内奥を照らす光である。このように、神秘主義においては、闇と光が重要なキーワードとなる。マードックの主人公たちは、闇の中で自己否定の苦しみを体験する。そして、ある者は光を見、またある者は「黄色の」ままの世界で生き続ける。我々は、これらの主人公たちを通して、自己否定の難しさを知る。

ヒラリーもまた、この闇に足を踏み入れた主人公たちの一人である。20年間、暫定休止の状態、すなわち「黄色の」世界で生きてきたヒラリーを暗闇への降下に導ききっかけとなった出来事が、続けざまに二件起きる。

まずは、妹クリスタルの婚約である。20年前全てを失ったヒラリーにとって、クリスタルは、唯一の同行者、避難の場、清らかで汚れない聖域であった。兄の苦しみを一身に背負い、兄のために、独身と処女を守り続けてきた妹。兄の所有物としての地位に甘んじてきたクリスタルの婚約は、ヒラリーから幻想（fantasy）の世界を奪い去るに等しい。「私は神のごとく、彼女を所有していなければならぬ。いつでも彼女がどこにいるか、私は知っていないてはならない。人は己のより良き自我を清らかな神話上の人物のように、取って置きたいと思うことがあるが、それと同じように、彼女の無垢な心を取って置く必要が私にはあるのだ。彼女が処女のままでいるのを私は望んでいるのか？ そうだ。」²⁷⁾

通常、クリスタル（水晶）という言葉は、「純粋性」の象徴として用いられるが、マードックは、'Against Dryness'（1961）において、20世紀の文学を批判する際に「クリスタライン（crystalline）」という言葉を用いている。つまり、「20世紀の文学は、クリスタラインなものとジャーナリスティックなものに墮しやすく、人生の神秘を自分勝手に単純化して解釈して描いた作品」²⁸⁾を「クリスタライン」な作品と、批判している。マードックは、クリスタルという女性を「クリスタライン」の延長線上に描いているように思われる。ヒラリーにとって、純粋な世界の象徴であり、誠実ではあるが、真実ではなく、幻想の世界の住人クリスタルは、兄のために自分の人生の全てを投げ出し、純粋無垢な姿を装って生きてきた。この彼女の存在こそが、ヒラリーの覚醒を妨げてきた一因ともなっていたのだ。ヒラリーが、自分への忠誠の証とも信じ、また、純粋無垢な存在の証とも思っていたクリスタルの処女性は、実は、偽りであった。20年前の事故の夜、クリスタルは、アンヌの夫ガンナーと一夜を共にした。それは愛と言うには、余りに唐突な出来事であったが、彼女は、その夜以来20年間、ガンナーが再び自分の目の前に現れ、20年前と同様、自分を必要とする日が来ることを思って待ち続けていた。彼女もまた、ヒラリーと同様妄執に捕らわれ幻想の世界に生きる存在だったのだ。しかも、彼がその名前を口にするだけでさえ奈落に突き落とされる思いのする人物、ガンナーを慕い続けていたとは。クリスタルという名前は、皮肉な象徴に満ちている。

実は、このクリスタルという言葉は、ドストエフスキーの『地下室の手記』にも登場する。手記の中で地下室人は、当時の革命的民主主義の第一人者チェルヌイシェフスキーの小説『何をなすべきか』（1863）の中に書かれているユートピア的未来社会「水晶宮」の存在に対して、多いに毒づいている。

「人間に必要なのは常に合理的で有利な恣欲であるなどと、どうしてそんな想像しかできないのだ？ 人間に必要なのはただ一つ、自分独自の恣欲である。たとえこの独自性がいかに高価につこうと、どんな結果をもたらそうと知ったことではない。だいたい恣欲なんて、そんなわけのわからない代物なのだ・・・」²⁹⁾地下室人は、理性による社会改造の可能性を否定し、人間の本性は非合理的なものであることを主張しているが、マードックも、クリスタルという人物の存在を通して、一見、純粋で理性的に思われる人間の本性が、いかに利己的で非合理的なものであるかを告げているように思われる。クリスタルとの誤った人間関係に気付くことが、自己否定の暗闇へ至る道の一つとなる。

ヒラリーを暗闇への降下へと促す第二の出来事は、ガンナーの出現である。ヒラリーは、20年間、ガンナーに対する罪の意識に苛まれ続けていた。そして、絶望と悔悟の中で自問自答を果てしなく続けていた。「私は悔いていたのか？ その疑問が私をずっと苦しめていた。半ば潰れ血を流しているものが悔い改めるなどということがあり得るのか？ 悔悟という恐ろしいまでに複雑な神学上の概念が、人間性に対する恐怖心になるなどということがあり得るだろうか？ 神なしで、そんなことがあるだろうか。」³⁰⁾しかし、この問いかけは、真に実在するガンナーへの問いかけではなく、意識の中のガンナーへの問いか

けに過ぎない。従って彼の問いかけは、彼自身の中で堂々めぐりを繰り返すのみである。ヒラリーの罪の意識は、自問自答の中で、やがてガンナーに対する恨みと憎悪の念にすり変わっていく。しかし、この憎悪の念さえも、閉じられた意識の円環運動の原理により、外に向かう行為とはならず、意地悪く彼自身を愚弄し、苛立たせるのみである。

このヒラリーの意識は、『地下室の手記』の「強烈に意識する鼠」のたとえと一致する。作家は、二枚の合わせ鏡に映る無限の虚像の列のように不毛な永遠の自己運動を繰り返し、ついになんらの行動にも踏み出すことができない意識を鼠にたとえている。「不幸な鼠は、最初から持ち合わせた醜悪さだけでなく、さまざまな問題やら疑惑のかたちで、ほかに、もう山ほど、自分のまわりに醜悪な反吐のようなものを積みあげてしまっている。一つの疑問につれて、未解決の問題がぞろぞろ出てくるとなれば、鼠のまわりには否応なく、ある種の宿命的な濁り水が、悪臭ぶんぶんたるとど泥が溜っていくことになるわけだ³¹⁾」

ヒラリーも鼠同様、20年前の出来事の残像が自問自答を続けることにより連鎖反応をおこし、彼の中で汚らしいイメージを増やしていき、その累積の中で身動きがとれなくなっている。鼠は、自分の穴の中へ潜りこみ、そこで侮辱と嘲笑に打ちひしがれながら、憎悪に浸るわけだが、ヒラリーは、ロンドン郊外をぐるぐる回る地下鉄インナーサークル線に乗り込み、また、規則正しく巡ってくる曜日の習慣的行為へと逃げ込む。しかし、両者に向けられた侮辱と嘲笑は、彼ら自身の意識が産み出した映像なので、彼らの中で自己増殖を続け、彼らを苦しめ続ける以外にない。

鼠は、自らの毒念を糧として、自らを肥え太らせることに、快樂を抱きさえするが、ヒラリーには、その種の快樂は与えられない。今までのように幻想としてのガンナーではなく、実在としてのガンナーとの対峙をせまられる。このガンナーの出現こそが、ヒラリーを自己否定の暗闇に導く、第二の出来事である。

ヒラリーの暗闇への降下を辿る前に、彼を巡る二人の人物について触れてみよう。人間とは、非合理的な存在ではあるが、同時に、「どうしたらもっと立派な人間になれるか?と自問せずにはいられない存在でもあり、そのような人間が関心を向けるべき唯一の完全無欠な神秘的存在³²⁾」をマードックは善 (good) と呼んでいる。また、善に至る道は、神秘的なものであり、善自体が理解し難い概念なので、多くのまやかしの善が存在する。『愛の軌跡』(The Nice and the Good, 1986) を初めとし、マードックの作品には、善に至るまでの様々なレベルの人物が描かれている。一見、善に近いが、実は、善からは遠い存在。既に善の領域に至っている存在。これから述べる二人の人物は、そのような存在である。二人共に、ヒラリーの自己覚醒に大きく関わる人物でもある。

クリフォード (Cliford) は、役所の上役で、オックスフォード出身者で、ヒラリーとガンナーとのいきさつを知っている唯一の人物である。上流階級出身の皮肉家で、男色家のため、奇異な存在として扱われていた。彼は常々、「ヒラリーの言葉による自己防衛を劣等感の裏返しだと非難³³⁾」している。そして、ヒラリーがとるべき態度として、「言えないことに対しては沈黙すべきだ³⁴⁾」と忠告する。この言葉は、ウィトゲンシュタインの「およそ語られうることは明晰に語られうる、そして話をするのが不可能なことについては人は沈黙せねばならない³⁵⁾」を思い起こさせる。クリフォードは不可解な人物だ。その不可解さは、彼の沈黙からきている。彼は自分のことについては、いっさい語ろうとはしない。何か大きな苦しみを抱えているらしいが、そのことについてはいっさい沈黙の態度をとる。マードックは、善に至る過程の「沈黙」を重視しているが、クリフォードの沈黙は自我からの解放の契機としての沈黙

ではなく、自我を被い隠し閉じ込めるための沈黙となってしまった。彼は、ヒラリーに助けを求めることもなく、利己的な自我を捨て去ることもできず、寂しい死を選択する。我々は、自己否定の暗闇を通り抜けることのできなかつた不完全な人間の姿をクリフォードを通して知る。確かに、人生は無であるかも知れないが、それは人生と十分に格闘した人間の最後の言葉であり、最初から自己との戦いを放棄した人間が語れば、聞くものに空虚に響く。クリフォードの苦悩は大きかつたかもしれないが、彼は自我を殺し去ることはできなかつた。またしても我々は、苦悩自体が自己解放の前提としての、自己滅却への道へとつながるわけではないという、作家からのメッセージを受け取る。

マードックは 'On "God" and "Good"' において、「苦悩自体が最終目的ではなく、苦悩は最終目的に至る副産物に過ぎない³⁶⁾」と指摘している。我々は、苦悩すること自体を善と考え、自己否定の段階で停止してしまうことが多いが、これは、クリフォードのように、目を自分の内側にしか向けることのできない人間が陥りやすい落とし穴でもある。この sado-masochism とも言える状態から脱するためには、注意を自己の外に向けること、fantasy からの自由が必要とされる。

もう一人の人物は、アーサー・フィッシュ (Arthur Fische) である。彼は、風采のあがらない下級役人で、同僚たちの嘲笑に対しても、一向に気にする風でもなく、常に穏やかに、黙々と生きている人物だ。ヒラリーが気を許し、ガンナーとのいきさつを打ち明けることのできる唯一の人物でもある。二人は人間の存在や、宗教観などについて語り合うが、そのようなときのアーサーの言葉は、常に謙虚で平明である。「我々はみなそんなにまで存在していない・・・僕たちはただ互いに親切にすればいいと思う。」³⁷⁾

二人の関係は、『黒衣の皇子』における、ブラッドリー (Bradley Pearson) とロクシャス (P. Loxias) の関係にも似ている。『黒衣の皇子』の中で、二人の芸術に対する姿勢が述べられている箇所がある。ブラッドリーは、芸術を越えるものを目指すという教条主義的な態度をとる。「芸術を越えるものを目指さなければ、芸術は、空虚でくだらない見せ物になってしまう。」³⁸⁾ これに対して、ロクシャスは、芸術の無目的性を主張する。「芸術の背後には、何者も存在しない。」³⁹⁾

この二人と同じ態度が、ヒラリーとアーサーの間で交わされる。すなわち、ヒラリーの "Poetry is where words begin."⁴⁰⁾ と、アーサーの "Poetry is where words end."⁴¹⁾ の態度である。ブラッドリーとヒラリーは、言葉で人間のすべての感情、そして、芸術も説明しようという態度をとるが、ロクシャスとアーサーは、言葉で人間の真実を語ることに限界があり、芸術とは本来、無目的なものであるという態度をとる。

真実とは、我々が見過ごし、重要とも思わない平凡な姿の中にこそ存在することがあるとアーサーは作者の代弁者ともなって我々に伝える。「率直と真実は大切なものだと思います。神はいないかもしれませんが、礼節を守ることは大切だし——真実はありうるし、真実の中にとどまろうとし、真実に照らして物事を見ようとするのは大事です。善いことをする、初めは馬鹿げているようでも、善いと分かっていることを諦めないのが肝心です。」⁴²⁾

ブラッドリーが、ロクシャスの導きにより「愛の賛歌 (A Celebration of Love)」を書きあげたように、ヒラリーはアーサーの導きにより、暗闇への降下を始める。そして、アーサーは、常に「人生の背後には何もなく、また、完全なものは何もない」⁴³⁾ という姿勢に貫かれている。この姿勢は、間違つた期待を抱かず、リアルな目を持って現実を見ることの重要性を示しているように思われる。

ガンナーが、ヒラリーの勤める役所の長官として、20年ぶりにヒラリーの前に現れるという知らせは、

彼を混乱させる。取るべき態度を決しかねたヒラリーは、いままで以上に決まりきった手順を守り、時間が経つことに救いを求めようとし、更には、ガンナーが赴任してくる前に役所を辞めようと考ええる。この20年の悔悟の生活は、彼を何ひとつ変えてはいなかった。現実のガンナーを前にして、ヒラリーの言葉は、全く効果を持たない。彼は「ただマシンのようにその時を待つ」⁴⁴⁾しかない。マードックは、捕らわれた状態にある人物、あるいは、自己に対する正しい認識が欠如している人物を描写する場合、*machine* という語を用いることが多い。ヒラリーについても、同じ語が何度か使用されている (I was simply a waiting *machine*; p. 189, This was surely the perfection of penance, of restitution, to work *mechanically*; p. 265)。

ここで、ヒラリーは突然、悲劇とも喜劇ともつかぬ出来事に遭遇する。ガンナーの二度目の妻キティ (Kitty) との出会いである。彼女は、ガンナーはヒラリーに対する憎悪のために精神に支障をきたしていることと、夫を自由にしてやるためにも、夫と話して欲しいとヒラリーに頼む。ガンナーのことを巡って彼女と何度か手紙のやり取りを行ううちに、彼は、キティに引かれていく。状況は、アンヌの場合と同じように進行していくが彼は、「自分に迫りくる暗闇の予兆」⁴⁵⁾に脅える。キティとの手紙のやり取り、彼女の企てによるガンナーとの何度かの会見の中で、ヒラリーは、二人共に罪悪感、憎悪感に捕らえられ、それらの感情が時間の経過と共に、「真実」を何か途方もなく大きく暗黒のもの、名付けることのできない重荷に変えてしまったことに気づき始める。作者は、時間と死という大きな課題を主人公に投げかける。T.S.エリオットの 'Four Quartets' (1943) における時間論を借りて、「時間の世界即ち自然の世界即ち人間の世界の各瞬間は、永遠の世界即ち神の世界と連結させてみて、初めて人間は人間の現実をつかめるものである」⁴⁶⁾と再び、神秘主義的超越を説く。ヒラリーも、ガンナーも、そして、キティも、アンヌの死を正しく認識できない限りは、ふやけて半ば意識を失った状態 (sodden semi-conscious psyches)⁴⁷⁾から脱け出すことは不可能であろう。

ヒラリーは、ガンナーと会って話をするたびに、「言葉の限界」⁴⁸⁾を感じる。と同時に、神秘主義の主要な要素である「沈黙への志向」⁴⁹⁾をはじめめる。これに反して、ガンナーは、ヒラリーと会うたびに饒舌になっていく。そして、ヒラリーと言葉を交えることの効果は、触媒のように激しいと考える。最後の会見の折り、ガンナーは、「もう待たない」⁵⁰⁾と、自信たっぷりにヒラリーに告げる。このガンナーの姿勢は、「沈黙」を保って「待つ」姿勢をとろうとするヒラリーと比べ対照的である。やがてガンナーの存在を正しく認識していくヒラリーに対して、ガンナーはヒラリーの存在も、またガンナー自身の存在をも正しく認識することは不可能に思われる。「待つ」ことをやめることは、「人間とは何か」の問いかけをやめることに等しい。

しかし、ヒラリーは、迷うことなく自我滅却への闇夜を進んだわけではない。人間の意識は、ドストエフスキーの主人公が言うように、「二二が四」で割り切れるような教条主義的なものでは決してない。人間の行動は、偶然に支配され、我々は、黒い実存の流れの中に放り込まれた存在である。作者は、アンヌの亡霊に取り付かれた三人の人間に、20年前と同じ、愛 (エロス) と死 (タナトス) のテーマを与える。ガンナー夫妻の間には、常にアンヌとヒラリーが亡霊のように存在し、二人の関係を疎外し合っていた。今、亡霊ではなく、生身のヒラリーを前にして、二人は非常に饒舌になっていく。ガンナーの饒舌さについては、上述した。キティの饒舌さは、彼女に、夫は子を持つ能力が無いが、そのことを知らないで、ヒラリーとの子を夫の子として育てたいと言わせる。またしても「ヒラリーの存在は道具に過ぎなかった」⁵¹⁾のだ。

何不自由な生活に飽きたアンヌが、初めて身近に出会った下層階級出身の若者、その若者に一時は興味を持ったが、自分の帰るべきところは、夫のところで、ヒラリーはほんの気晴らしの道具に過ぎなかった。夫ガンナーの心を常に独占しているアンヌ、そのアンヌの恋の相手ヒラリーの子を生むことは、アンヌに対して勝利者となることであり、夫に対しても完べきな復讐となる。ヒラリーはそのための道具に過ぎない。妻が若い男と逃避行の末に事故死、そのような状況に置かれた夫ができる最大の虚勢は、沈黙を守ることだけだ。ヒラリーは、20年間ガンナーの胸のうちに積み積もった憎悪を吐き出させるための道具に過ぎなかった。自分の存在を相手に認めてもらいたい、或いは、認めさせたいという強い願いは、またしても完全に拒絶された。混沌に陥ったヒラリーは、アーサーを訪ねる。彼は、誠実であること、真実であることを繰り返し説く。「・・・混乱を引き起こしたり、秘密を持ったりしてはいけません、それに——興奮するのも——あなたはただ誠実な——善意と——真実と——単純で素朴な考えを持ち——」⁵²⁾

アーサーの今までにない激しい様子に、ヒラリーは、悩み苦しんでいるのは自分一人だけではない、自分は語るべき「あなた」を持っているのではないかという思いに至る。しかし、自分の人生が運命に操られていると信ずるヒラリーは、キティに会うことを止めない。ただ、自分の周囲に「暗闇が深まる」⁵³⁾ 思いを抱きながら。

運命に操られるままに、ヒラリーは、キティとテムズ川の栈橋で会う。その時、ヒラリーの口から出た言葉は意外にも、別れの言葉であった。確かに、我々の人生は、不条理と幻想に満ちている。20年前ヒラリーは、幻想に身をまかせた、否、幻想であることすら意識することはできなかったが、今のヒラリーは、幻想を幻想と見極める目を備えるに至っているのであろうか。「・・・人間の感情はみな幻想に満ちている・・・僕たちははいはいけないところにいる。それに、僕たちの愛情は間違っただけなのです。・・・抵抗できない力につき動かされて僕たちが破滅したり、させたりしてはいけない。抵抗し難いものに抵抗しなくてははいけない。」⁵⁴⁾

突然、ガンナーが出現する。怒りに燃えたガンナーは、ヒラリーにつかみかかり、それを止めようとしたキティは、テムズ川へ転落する。暗く冷たい川の流れば、彼女を連れ去り、翌朝の新聞に彼女の死が報じられるが、ヒラリーのことは、今回も当然、完全に抜け落ちていた。またしても、ヒラリーは、恋の相手の死に対面することとなる。しかも、キティに熱中している間に、ヒラリーにとって大切な二人の人物、オズマンドとクリフォードが孤独のうちに死を選んだことを知る。全てを失ったヒラリーは失意のうちに、T.S.エリオットが教区委員をしていた聖スティーブン教会へたどりつく。そこで彼は、救いが得られないまでも、安易な希望を抱かず生きること、クリスタルを新たな苦しみを引き込まず、感情に走らず、生きるべきことを悟る。マードックは、ここでヒラリーにエリオットの『四つの重奏』の一節を語らせる。

“If all time is eternally present all time is unredeemable. What might have been is an abstraction, remaining a perpetual possibility only in a world of speculation” (「もしすべての時が永遠に現在であるならば、すべての時は購いえないものとなる。かくあったかもしれないものは一つの抽象で、思索の世界においてのみ永劫の可能性としてとどまる。」)⁵⁵⁾

この詩は「時」の中に置かれた人間がいかにして「時」を超越し永遠に触れることができるかという主題をキリスト教的な世界観を踏まえて歌っている。教会の静寂の中で、ヒラリーは自然の美や芸術の美の中に自ら無目的に溶け込んだときに突然訪れる恍惚状態とも言える瞬間を体験したのではなからう

か。このような状態を詩人は、永遠と時間の融合と考えている。しかし、この体験さえも、ほんの一瞬のことに過ぎず、人間が「時」の循環の外に出ることは不可能に近い。不可能ゆえに、愛、無我、自己放棄への旅に出なければならないのが、少しでも目覚めた人間の宿命なのだ。ヒラリーも新たな旅を始めることになる。

ドストエフスキーの地下室の住人もヒラリーも共に、強大な自我に戦いを挑んだ人間である。両者を比較してみると、地下室人の絶望のほうが、読者により重くのしかかってくる。これほど深く人間の絶望を分析した書を私は他に知らない。より良いものを意識しつつも、それを獲得し得ない地下室の住人、その同じ人間が自らの持つ醜悪な本性を冷めた意識で理解してしまうことは悲劇的でさえある。マードックが指摘するように、人間は自らの本性に反した理想を追求する存在である。しかし、この理想追求に挫折した場合、つまり、自我の解放を果たせず、愛による他者との結びつきを失った場合の人間の絶望は深い。ドストエフスキーは、主人公の存在を正しいものとは、決してみなしていない。主人公を取るに足らない存在として示していることから、そのことは理解される。理想は人間にとって不可欠だ。『地下室の手記』は、心の奥底では、理想を求めつつも、他者への信頼を喪失し、希望の消え去った場で生きる人間の絶望と悲劇を細かく分析している。絶望に焦点が当てられている分だけ、地下室人の意識は生々しく我々自身の意識と呼応する。

それに対して、マードックは、「合わせ鏡の間で限りなく循環する自分の映像」のような意識の増殖を断つために、光を遮るという手段をとった。「闇の中では鏡像が現れることは不可能⁵⁶⁾」だからだ。マードックの視点は、絶望の分析ではなく、神秘的な闇を通った人間の自己覚醒にある。「人間にとって大切なことは、自我といかに闘い、それをいかに打破するか⁵⁷⁾」ということであり、マードックは、その点により関心を示している。この醜悪な自我からの脱却に必要とされる概念は、「新たな視点からの再生と注視⁵⁸⁾」だと思われる。アンヌとキティの死に対するヒラリーの認識の差から、彼が新たな視点を獲得し得たことを伺い知ることは可能である。つまり、アンヌの死はヒラリーを破壊し尽くし、「自分自身にさえ打ち明けるのを恐れる」ような悲惨な過去に取り付かれることとなったが、キティの死に対しては、深い悲しみを体験するものの、もはや妄執となって取り付くことはないと思われる。二度と妹を道連れにすまい。妹への愛に自分の残りの人生を捧げようと決意することからも、同様なことが理解できる。この転機は、キティを救うために、冷たいテムズ川の流れに身を任せたとときに訪れたと思われる。冷たい流れの中で、彼はキティのことは忘れ、ただ生き延びたいという自我本能以外は何もなかった。彼が今まで思い描いていた罪の意識、悔悟の意識、等々の意識は総てまがいのものの意識でしかなかった。地下室人は、悲慘と絶望の中でチャイニーズ・ボックスを開け続けるように果てしない意識の循環の中をさ迷い続けるであろうが、ヒラリーはテムズ川の流れの中で、突如、その箱の中身を知ってしまった。この体験を通して、彼は偶然性の意義、不可能を不可能として認める謙虚さ、人間の努力のぎりぎりの限界を前にして待つ姿勢を知った。その体験は更に聖ステイブン教会での回想につながる。

ヒラリーは長い自我との格闘と、神秘的体験を通して、注意を自己の外に向ける態度と、自己の幻想から脱却した後に得られる自由とを獲得した。最後に、地下室人とヒラリーの意識が到達した結果が、雪で象徴されていることを述べておこう。地下室の外では、「ぼた雪に近い、黄色い、濁った雪⁵⁹⁾」が降っている。一方、ヒラリーは、クリスマスの日、「のんびり漂ってから下に落ちていって霜の降りた歩道の上で消える⁶⁰⁾」雪と出会う。ドストエフスキーとマードックの視点の違いの表れであろう。

参考・引用文献一覧

- 1) 小林秀雄『ドストエフスキー全論考』（講談社，p. 251）
- 2) 同書（p. 173）
- 3) 新谷敬三『ドストエフスキイの方法』（海燕書房，p. 174）
- 4) 同書（p. 175）
- 5) ドストエフスキー・江川卓訳『地下室の手記』（新潮社，p. 11）
- 6) Murdoch, Iris, 'Against Dryness', *Encounter*, XVI (Sep. 7, 1962, p. 18)
- 7) 『地下室の手記』（p. 10）
- 8) 同書（p. 60）
- 9) Murdoch, Iris. *A Word Child* (Penguin Books, 1975, p. 128)
- 10) 同書（p. 25）
- 11) 同書（p. 68）
- 12) 『地下室の手記』（p. 58）
- 13) 桶谷秀昭『ドフトエフスキイ』（河出書房新社，p. 15）
- 14) 同書（p. 20）
- 15) Murdoch, Iris, Ed. Muroya, Yozo, 'The Sovereignty of Good Over Other Concepts', *The Essays on Love and Death* (Tsurumi Shoten, 1980, p. 10)
- 16) Murdoch, Iris, Ed. Muroya, Yozo, 'On "God" and "Good" . *The Essays on Love and Death* (Tsurumi Shoten, 1980, p. 50)
- 17) *A Word Child* (p. 18)
- 18) 同書（p. 21）
- 19) 同書（p. 21）
- 20) 同書（p. 22）
- 21) 同書（pp. 23-24）
- 22) 同書（p. 38）
- 23) 『地下室の手記』（p. 55）
- 24) 小林秀雄・前掲書（p. 253）
- 25) *A Word Child* (p. 28)
- 26) 久野昭編『神秘主義を学ぶ人のために』（世界思想社，p. 12）
- 27) *A Word Child* (p. 60)
- 28) 'Against Dryness' (p. 18)
- 29) 『地下室の手記』（pp. 38-39）
- 30) *A Word Child* (p. 126)
- 31) 『地下室の手記』（p. 17）
- 32) 室谷洋三『アイリス・マードック』（英潮社，p. 5）
- 33) *A Word Child* (p. 80)
- 34) 同書（p. 81）

- 35) L.ウイトゲンシュタイン, 奥雅博訳, 『ウイトゲンシュタイン全集 1』(大修館, p. 25)
- 36) 'On "Good" and "God" ' (p. 66)
- 37) *A Word Child* (p. 87)
- 38) Murdoch, Iris, *The Black Prince* (Chatto & Windus, 1974, p. 338)
- 39) 同書 (p. 364)
- 40) *A Word Child* (p. 88)
- 41) 同書 (p. 89)
- 42) 同書 (p. 290)
- 43) 同書 (p. 87)
- 44) 同書 (p. 101)
- 45) 同書 (p. 225)
- 46) 西脇順三郎『T.S. Eliot』(研究社, p. 166)
- 47) *A Word Child* (p. 228)
- 48) 同書 (p. 263)
- 49) 同書 (p. 265)
- 50) 同書 (p. 266)
- 51) 同書 (p. 345)
- 52) 同書 (p. 290)
- 53) 同書 (p. 338)
- 54) 同書 (p. 369)
- 55) 同書 (p. 384)
- 56) 室谷洋三『アイリス・マードック『黒衣の皇子』論』(英潮社新社, p. 99)
- 57) 'On "God" and "Good" '(p. 39)
- 58) 同書 (p. 44)
- 59) 『地下室の手記』(p. 60)
- 60) *A Word Child* (p. 389)