

まがい物の宝石

—『アムステルダム』におけるクライヴ・リンリーの創作と孤独—

恒 川 正 巳

富山大学人文学部紀要第71号抜刷

2019年8月

まがい物の宝石

—『アムステルダム』におけるクライヴ・リンリーの創作と孤独—

恒 川 正 巳

イアン・マキューアン (Ian McEwan, 1948-) の『アムステルダム』 (*Amsterdam*, 1998) は、ブッカー賞受賞作ではあるが、一般的に彼の代表作とは見なされてはいない。出版当時に終わりを迎えた保守党長期政権時代を題材とした社会風刺であること、伏線をきちんと回収しつつ物語が進み、結末で二人の主人公の運命が整然とした対称を描くことなどがわかりやすい魅力を生み出している反面、登場人物の内面の葛藤が深まっていないとの指摘がなされる。たしかに『アムステルダム』は風刺の苦味と精巧に組み立てられた物語進行が読者を楽しませる物語であり、それはまさに作者の意図するところでもある (Childs, *Fiction* 120)。ただし、批評家のデイヴィッド・マルコム (David Malcolm) が述べるように (194-95)、この作品には心理小説的側面があり、登場人物の倫理的葛藤を描いていることもまた確かである。登場人物の内面の綿密な描写はマキューアン作品の大きな特徴であり、それは『アムステルダム』にも存在する。そうした描写のほとんどは二人の主人公のうちのひとり、クライヴ・リンリー (Clive Linley) をめぐる部分が担っている。一方、もうひとりの主人公ヴァーノン・ハリデイ (Vernon Halliday) は、単純化された類型的な精神しか賦与されておらず、それがゆえに『アムステルダム』の風刺的側面を担うのにふさわしい登場人物として物語内に存在する。¹⁾ このように二人の主人公のそれぞれが明確に対照的な造形手法で生み出されているという事実は、風刺と倫理的葛藤という2つの要素が『アムステルダム』のなかで融合というよりはむしろ並存していることと密接にかかわっている。

本論では、クライヴの直面した道徳的ディレンマを考察することによって、『アムステルダム』の心理小説的側面に光を当てたい。物語のなかでクライヴは20世紀末のイギリスを代表する作曲家であり、世紀の変わり目を記念する交響曲の作曲をイギリス政府から依頼されている。彼は交響曲の要となるフィナーレを創作するためのインスピレーションを求めて湖水地方を散策する。しかし、メロディーがひらめいたまさにそのとき、女性が暴漢に襲われている現場に出くわしてしまう。創作を継続するか、それとも作品を犠牲にして女性の命を助けるかの選択を突きつけられたクライヴは、前者を選ぶ。人命より、みずからの畢生の大作を優先したのだ。結果として、この選択がのちに彼を破滅させることになった。ヴァーノンと比較してみればあきらかなのだが、クライヴはけっして全面的に自己中心的な人物ではない。ヴァーノンが誇張

を感じさせるほど極端に利己的な人物なのに対し、クライヴは他人の感情を代体験し、共感的に理解する能力を持つ。また、ヴァーノンがたいていは物事を自分の都合のよいように解釈して、その場その場を要領よく乗り切ることで生きてきたのに対し、クライヴは信念をもって作曲に打ち込み、すばらしい作品を生み出すための努力を継続してきた。ただ一方で、彼のなかには人間を嫌い、他者の存在を疎ましく思う気持ちが抑えがたくあった。湖水地方での出来事は彼のなかの負の面を引きずり出し、彼の創作活動は自己欺瞞にまみれてしまう。その事実を直視できないクライヴは、醜い復讐へと駆り立てられていくのである。

まず、クライヴの他者理解の能力について考えてみよう。批評家のアラン・パーマー (Alan Palmer) は著書 *Fictional Minds* において、認知科学と物語論の融合を目指す立場から、文学作品の登場人物の内面を考える際に、それを対人関係のなかで形づくられる “intermental” なものとしてとらえることの重要性を唱えた。カラム・ナイエポー (Karam Nayebpour) はパーマーの提案を具体的な作品分析に活用しており、彼の考察のなかにはマキューアンの3つの小説、『アムステルダム』、『贖罪』 (*Atonement*)、『初夜』 (*On Chesil Beach*) が含まれている。ナイエポーは、これらの作品について登場人物たちが抱く考えや感情が、各人の内部だけから生じ、そこにとどまっている (intramental) ものなのか、あるいは対人関係のなかで生じ、複数の人間に共有されている (intermental) ものなのかを区別して見せた。『アムステルダム』がこうした観点からの分析の対象になるのは妥当な面がある。というのも、この作品の物語世界で展開される重要なテーマのひとつは、他者を理解し受容する能力 (empathy) だからだ。マキューアン自身も2001年のアメリカでの同時多発テロの直後に『ガーディアン』に発表した文章において、人間性の核として “empathy” を位置づけている。シュウォルム (Helga Schwalm) は、マキューアンのこの文章に触れながら『アムステルダム』を他者理解の不成立を描いた作品と読んだ (175-77)。チャイルズ (Peter Childs) は、同じマキューアンの文章を例に、マキューアンの科学への関心と「心の理論 (Theory of Mind)」との結びつきに言及している (“Anosognosia” 26-27)。

他者理解の点から物語の鍵となるのは、外相ジュリアン・ガーモニー (Julian Garmony) の女装嗜好である。政治家としての彼は、批判を歯牙にもかけない強硬でセンセーショナルな保守路線を売りものにし、首相の座をも窺っている。その彼が公の顔からは容易には想像できないプライベートな一面をもっていたのだ。他人が表に見せている姿とその裏の隠された深み、その両者の間に不調和が感じられる状況に直面するとき、われわれはある種の能力を問われることになる。それは、見かけ上の不整合や矛盾に不必要に拘泥せずに、人間というものが本来的に非論理的に複雑で、混乱した存在でありうるということを受け入れ、対象となる人物をあらためて理解しなおそうとする能力である。『アムステルダム』は、二人の主人公のクライヴ

とヴァーノンがそうした能力の有無を問われた末に、袂を分かつ物語である。二十年来の友人同士である二人のこの仲たがいは、結果として互いへの共感的理解の致命的な欠如をもあらわにすることになる。

物語の始まりであるモリー (Molly Lane) の葬儀の場面は、物語におけるクライヴの他者理解のはじまりでもある。クライヴを焦点として、モリーが回想され、ガーモニーやジョージ (George Lane) の人物像が描かれる。物語はこの3人についての秘められた内面を明らかにしながら進行し、それにつれ彼らについてのクライヴの理解も深まっていく。葬儀に参列したクライヴはガーモニーがモリーの愛人であったことに不可解なものを感じている。いったい何がモリーの興味を惹いたのか。当初クライヴにとってガーモニーは人間味のまったくない男としか映らない。ところが、ガーモニーは公然と彼を批判するクライヴへの反撃として、彼の耳元で「おまえが性交不能であるという噂をマスコミに流すぞ」と恫喝する。これにクライヴは不意打ちをくらう。ガーモニーのことを無人格の象徴 (“the impersonal”) のように考えていたクライヴは認識をあらためることになる。一方、忘れがたい恋人であり、ときに人生のよき助言者でもあったモリーについても、クライヴは葬儀の場ではじめて知る事実には驚かされる。モリーは10代半ば、クライヴと知り合う前に、アメリカの詩人プルマン (Hart Pullman) と深い仲になっていたのだ。なぜそのことを彼女はいっさい口にしなかったのか。クライヴはモリーの死後に自分の知らない彼女の一面にはじめて接し、少なからずうろたえる。モリーの葬儀でクライヴは、モリーとガーモニーがそれぞれ予期せぬ深みを内包していたことを知り、他者の他者たるゆえんを実感した。モリーの葬儀において、彼は共感的理解の視点を深めたのだ。

一方で物語冒頭でのクライヴには、破滅の種子もすでに芽吹いている。彼が登場した瞬間から強調されているのは、人間への根強い嫌悪である。葬儀に参列しながらも、彼は一刻も早く自分の仕事場に戻りたがっている。彼の作った曲が人々に愛されていることを告げられても、それはほとんど何の喜びももたらさず、わずらわしさが増すばかりである。かつて恋人時代のモリーに結婚を申し込んだときですら、本当は一人であることを求めていた (賢いモリーはそのことをクライヴ以上にわかっていた)。誰にも邪魔されず作曲に没頭することこそが彼の望みなのだ。

クライヴのそうした人間嫌いが醜悪なたちをとって現れるのが、ジョージへの態度である。彼とヴァーノンは、モリーの夫のジョージを軽蔑し、彼を嫌い続け、しかもそれを楽しんできた—“Clive and Vernon . . . continued to enjoy loathing him” (6)。ヴァーノンとは異なり、クライヴは他者に感情移入する能力が高い。しかし、ここでのクライヴは他者理解からもっとも遠い地点に位置しており、そのことを “loathe” という言葉が端的に示している。この言葉は第5章、第1節でもう一度使用され、きわめて重要な意味を持つ。ヴァーノンによって創作を台無しにされたクライヴは、ヴァーノンのあまりの身勝手さに彼が錯乱状態にあると考える。しかした

とえヴァーノンの精神が正常でないと認識したとしても、ヴァーノンの気持ちを思いやり、許すことはクライヴにはできない。彼はヴァーノンを断罪し、忌み嫌うのだ—“[H]e had to be mad. But that wouldn't stop Clive loathing him”(141)。この後にクライヴがヴァーノンを殺害することを考えれば、彼のもっとも浅ましい部分がここに現れているといえる。また、“loathe”は使われてはいないが、この2つの場面に関連して、第3章、第1節で湖水地方へ向かう途中、誰かが吐き捨てたチューインガムが靴底にへばりついていることを発見したクライヴが抱く人間への激しい嫌悪感も思い起こされる。彼のこうした「人間嫌い」(“misanthropy”)は、他者への共感的理解への対極の性質であり、『アムステルダム』はクライヴのなかでこの2つの正反対の性質が綱引きする様を描いているといえる。

モリーの死をきっかけにクライヴの転落が始まる。第1章の第1節と第2節はその一步目を描きつつ、同時に行く先に口を開けている奈落を暗示している。参列を終えたクライヴは、心地よい孤独が待つ仕事部屋に帰ってくる。だが彼はいわば死を持ち帰ってしまっていた。モリーの死、とくに肉体的な死のずっと前に精神的な死が訪れる、そのことの残酷さがクライヴの頭を離れない。創作をめぐる不安とともに、死への恐怖が彼をおののかせる—“Anxieties about work transmuted into the baser metal of simple night fear: illness and death, abstractions that soon found their focus in the sensation he still felt in his left hand”(25)。創作にかんする不安はここではまだ何気ないものだが、のちのミレニウム交響曲のフィナーレをめぐる悪夢のようなトラブルを考え合わせると、彼の破滅を先取りして示唆しているのがわかる。さらに、第1章、第2節の最後でクライヴは不安を押さえ込むために睡眠薬を服用するのだが、これが「ドクニンジン」(“hemlock”)と呼ばれている。この喩えは、物語のこの時点ではクライヴもしくは語り手のブラックな機知から生まれた、おかしみのある言葉遊びとも受け取れる。しかしこれも、のちに描かれるクライヴの最期を重ね合わせたとき、その暗さは格段に増し、そのおかしみは冷酷な笑みさえ想起させる。

葬儀の場面ではクライヴ自身の死だけでなく、彼が犯すことになる殺人行為もモチーフのひとつとして内包されている。クライヴは、モリーの死に方が彼女の尊厳をひどく傷つけたと感じ、やりきれない思いに苦しめられる。そしてそれはモリーへの強い独占欲をかき立てた。クライヴの追悼は独善的な響きをまとい、モリーをみずから手にかけることも厭わないと言い放つ—“You know, I should have married her. When she started to go under, I would have killed her with a pillow or something and saved her from everyone's pity”(8)。彼の想像のなかでモリーへの愛情は人間を厭う気持ちと結びつき、嫉妬深くゆがむ。その倒錯的愛情は鮮明すぎるイメージを獲得し、彼女を殺害する場面を紡ぎ出す。

He felt himself to be the only one who really missed Molly. Perhaps if he'd married her he would have been worse than George, and wouldn't even have tolerated this gathering. Nor her

helplessness. Tipping from the little squarish brown plastic bottle thirty sleeping pills into his palm. The pestle and mortar, a tumbler of scotch. Three tablespoons of yellow-white sludge. She looked at him when she took it, as if she knew. With his left hand he cupped her chin to catch the spill. He held her while she slept, and then all through the night. (11)

ここではマキューアンの初期作品につうじる猟奇性が匂わされており、物語の冒頭の時点ですでにクライヴの行く末の不穏さが示唆されている。物語を逆算すれば、クライヴのこの暗い想像力は彼の殺人者としての資質に直結している。ヴァーノン殺しに手を染めて行くクライヴの墮落の起点がここに見てとれる。

類型的な性格付けを施されているヴァーノンと比較すればあきらかだが、作品前半のクライヴはよい意味で内省的な人物で、彼を焦点とした描写には緻密な思考と繊細な感情が映し出される。この点でクライヴはマキューアン作品には欠かせないタイプの主要登場人物だ。ただし、同じように内省的傾向がきわめて強い、たとえば『土曜日』(Saturday)の主人公であるヘンリー・ペロウン(Henry Perowne)と比較したとき、クライヴにはひとつの特徴がある。それは彼の精神が堂々めぐりに陥っていることである。第1章、第2節の最後でクライヴは、湖水地方での徒歩旅行に思いを馳せる。山歩きが創作のインスピレーションを与えてくれることを確信し、ようやく死への恐怖から解放され、彼は安堵のなかで眠りに入っていく。しかし、モリーの死は彼の心に沈殿しては、くり返し浮かび上がってくる—“He had swallowed his hemlock, and there'd be no more tormenting fantasies now. This thought too was comfort, so that long before the chemicals had reached his brain, he had drawn his knees towards his chest and was released. Hardknott, Ill Bell, Cold Pike, Poor Crag, Poor Molly ...” (26; ellipsis in original)。第5章の第1節でも、彼の精神は堂々めぐりに捕まえてしまう。クライヴは交響曲のフィナーレの作曲を2度にわたって妨げられ、極限まで追い詰められる。作曲に集中しようとしても、警察に告発すると彼を脅したヴァーノンへの怒りが「回転木馬」(“carousel”)のように頭の中で回り続けるのを止めることができない。

[T]hree hours later he was still staring at the score on the piano, in a hunched attitude of work, with a pencil in his hand and a frown, but hearing and seeing only the bright hurdy-gurdy carousel of his twirling thoughts and the same hard little horses bobbing by on their braided rods. Here they came again. The outrage! The police! Poor Molly! Sanctimonious bastard! Call that a moral position? Up to his neck in shit! The outrage! And what about Molly? (138-39)

数時間後、深夜に目覚めたクライヴは、眠れないまま再びこの回転木馬を何時間も見つめ続けることになる

He drank from the bathroom tap and put himself to bed and lay there for hours, open-eyed in the dark, exhausted, desiccated, and alert, once more forced to attend helplessly to his carousel. *Neck in*

shit? Moral position! Molly? (151)

身勝手な正義感を振りかざし、モリーの思い出を汚し、彼の創作を妨げるヴァーノン。クライヴの精神は憤激によって金縛りのような状態に陥り、機械的反復に絡めとられてしまっている。第1章と第5章の2つの反復をつうじて、クライヴの思考と感情は、尊厳のない死への恐怖とヴァーノンへの怒りに取り憑かれ、硬直化していく。結果、登場人物としてのクライヴは作品の終盤においてはヴァーノンと大して変わらない類型化された精神を賦与されることとなり、『アムステルダム』の風刺的側面の一要素としての役割を果たすことになる。

若き時代のクライヴと現在の彼との間には、アイロニカルな隔たりが存在する。クライヴは年齢を重ねるにしたがって、作曲活動にますます真剣に取り組むようになっていった。創作者としての彼の態度は勤勉さを増したが、一方でそれにともない他人を遠ざけるようになった。彼が20代初めに裕福なおじから相続したサウス・ケンジントンの邸宅には、才能を持った音楽家たちが集い、刺激しあいながら、しばしば生活を共にしていた。しかしやがてみな徐々に去って行き、20年以上たった今、彼の住まいは創作に必要な孤独を保証してくれる場所となった。1975年にクライヴは、創作のマニフェストともいべき小冊子を出版する。好感を持って受け入れられたその冊子のなかで彼は、音楽の本質が人々の交わりのなかにこそあると主張し、モダニズムが一般大衆から完全に遊離してしまったことを非難する。しかし今の彼の姿に重ね合わせれば、20年以上前の彼自身の声は皮肉な響きを持たざるをえない。

クライヴのマニフェストが刊行されたのは、彼の名声を不動のものにした作品『交響的乱舞』(*Symphonic Dervishes for Virtuoso Strings*)の発表と同時期である。豊かな独創性を誇るこの作品は、ミレニアム交響曲の無残な失敗を浮き立たせ、マニフェスト同様に現在のクライヴの姿にアイロニカルな光を当てる。クライヴのミレニアム交響曲を初演する指揮者のジュリオ・ボー(Giulio Bo)は、かつて『交響的乱舞』のリバイバル公演の指揮をしたことがあった。第5章でクライヴにこれから世に出る交響曲の出来映えを訊ねられたボーは、当たり障りのない返事を返す。ただし、その後に『交響的乱舞』のことをクライヴが話し始めると、ボーは“I remember it. A magnificent piece of work! The inventiveness of youth, so hard to recapture, eh, maestro?”(162)と述べる。ミレニアム交響曲の大失敗の惨めさは、若きクライヴが生み出した作品の素晴らしさと対比によっていっそう苦々しいものになっている。

クライヴは湖水地方での徒歩旅行に出かけ、そこであまりに自己中心的な選択をしてしまい、破滅への道を転がり落ちていく。しかしその直前のヴァーノンとの議論において、クライヴの人格の最良の部分の発露があることは押さえておきたい。ヴァーノンからガーモニーの女装写真を見せられたクライヴは、ガーモニーの人には言えない嗜好が彼とモリーとを結びつけていたことを知る。ガーモニーの秘密を知ったクライヴは、強面の政治家の心の深みに渦巻く空想世界の存在を理解する。そしてそうした混沌こそが人間を人間たらしめているとして、ガー

モニーのことを受け入れる—“For the first time Clive considered what it might be like to feel kindly towards Garmony. It was Molly who had made it possible”(71)。このときのクライヴにはガーモニーに感情移入し、彼の人生を代体験するだけの知性と寛容さがある。人間への打ち消しがたい強い嫌悪感を抱き続ける一方で、クライヴは他者の精神を共感的に理解する力も持ち合わせている。クライヴの心を他者の心に開かせたのは、彼の人生の先導役をしばしば務めたモニーであった。ガーモニーの存在はモニーが残したクライヴへの宿題だったのかもしれない。クライヴにとってモニーの記憶は、自身の心によどむ独占欲、殺人衝動、死への恐怖を呼び覚ますものであると同時に、共感的理解の契機にもなっている。

ガーモニーの秘密を知ったクライヴは彼を受け入れた。これはクライヴが紋切り型の人間理解を超えて、ガーモニーをひとりの人間として理解したということである。その結果、ヴァーノンとの決裂は避けがたいものとなった。ヴァーノンはけっして典型的な人間観の枠を超えることがないからだ。これを物語世界を超える物語言説のレベルで考えれば、登場人物としてのヴァーノンは典型的であること自体が主たる役割であり、類型であることで『アムステルダム』の風刺的側面を担っているといえる。他方、登場人物としてのクライヴは内省的な精神を持ち、『アムステルダム』の心理ドラマの側面を担っている。第3章、第2節で描かれたクライヴとヴァーノンの論争は、物語世界においては2人の主要人物が人間理解のあり方をめぐる激しい討論を展開する場面である。そしてそれは物語言説においては、風刺的な人間内面の類型化と緻密な心理描写の併存という『アムステルダム』の特徴が劇化されたものととらえることができる。たとえば、批評家のヘッド(Dominic Head)は、この作品の特質を倫理的葛藤と戯画の共存にあると見ている(152)。

第3章、第2節でガーモニーを擁護したクライヴは、彼の持ちうる気高さの最高のものを見せた。しかし一転してその直後の湖水地方行きでは、彼の浅ましさを最悪のものをさらすことになる。ペンリスに向かう列車でクライヴは、人間の低俗さにおぞましさを感じ、鬱々としていた。山歩きは交響曲作曲に必要なインスピレーションを授け、日々の不安を鎮めてくれるはずのものだったが、車窓の風景は人間へのいっそう激しい嫌悪を引き起こすのだった。クライヴはいつもの旅にはない荒んだ気分をヴァーノンのせいであると考えた。ガーモニーの写真の掲載をめぐる前夜の口論が、彼の心に大きな影を落としているのだ。クライヴからすれば、ヴァーノンは完全に間違っていた。ガーモニーの私生活を暴くことに何の正義があるのか。たしかにこの点でクライヴは正しい。彼が見せた共感的人間理解は、ヴァーノンの利己的で類型的な思考よりもはるかに優れている。だが惜しむらくは、前夜のクライヴはみずからが到達した人間理解の適切さに酔ってしまっていた。クライヴはガーモニーを寛容に受け入れたが、みずからの態度の正しさにこだわるあまり、ヴァーノンの考えと生き方を完全否定することを強く望んでしまった。前夜の口論におけるクライヴのこの態度は、ペンリスに向かう列車のなか

でヴァーノンを責め続ける彼の気持ちにつながっている。読者はクライヴという人物を理解する際に、彼のなかに共に存在する感情移入の能力と過度な批判精神とを天秤にかけなければならなくなる。ただし、『アムステルダム』の語り声はこの問題にすぐに決着をつけてくれる。ヴァーノンとの諍いを翌日の山歩きのときまで引きずらないように、クライヴはあえてこの日のうちに前夜の口論の記憶に向き合っておくことを選ぶ。しかし、その記憶は客観的なものではなく、おそらくは知らず知らずとはいえ、自分を正当化するための都合のよい修正が施されてしまっているのだ—“It was remembering, and it was also fantasizing: he imagined a drama in which he gave himself all the best lines, resonant lines of sad reasonableness whose indictments were all the more severe and unanswerable for their compression and emotional restraint” (67)。『アムステルダム』の語りは、そのほとんどがクライヴとヴァーノンあるいはその他の登場人物を焦点としてなされていて、語り手の声をはっきりと区別されることは少ない。しかしこの例のように、語り手の声はクライヴの内面に生じた利己的な美化を指摘するという明確な目的を持って用いられており、第3章の湖水地方行き以降では大きな役割を果たすことになる。

第3章、第3節で描かれる湖水地方の山歩きはクライヴをめぐる物語のクライマックスである。インスピレーションを求めて歩くクライヴの心が揺れ動き、刻々と変化の様がマキューアンらしい精細な筆致で描かれる。ホテルを出発した当初のクライヴは楽観的だ。周到な準備とともにこの地にやってきた彼は、ベートーヴェンの「歓喜の歌」に匹敵するメロディーを生み出すという高い目標を掲げている。しかしインスピレーションは簡単には手に入らない。自身の能力への疑いが湧き上がり、創作自体が無意味に思えてくる—“Passionate striving. And for what? Money. Respect. Immortality. A way of denying the randomness that spawned us and of holding off the fear of death” (78-79)。体力が衰え、もう以前の自分ではないのではという不安がつきまとう。しかしクライヴはあきらめない。やがて彼の心はほぐれていき、自己を肯定し、他人を許容する気持ちを取り戻す。創作への大望、悲観的懐疑、柔軟な心の回復といった一連の流れが、散策するクライヴの心象風景の前景として展開されている。そしてその背景には第1章と第2章でもすでに描かれていたクライヴの気質が存在している。ひとつは懸命の努力を厭わない創作への真剣さである。クライヴは創作を自身の人生のもっとも大切なものと位置づけ、それに集中し、目標の達成を目指してけっしてあきらめない。このこと自体は賞賛されるべき性質である。もうひとつの性質は他人の存在の嫌悪である。ロンドンの仕事場にこもる生活ではインスピレーションを得られないと考えたクライヴは、湖水地方にまで出向く。しかし彼は孤独を捨ててきたわけではない。閉ざされた空間での孤独の代わりに、広く開かれた空間での孤独を得るためにやってきたにすぎない。自宅とは異なり、開かれた空間では他人を完全に閉め出すことができない。孤独を求める気持ちが強いがゆえに、散策の途中で誰かに出くわしたときの嫌悪感はよりいっそう激しいものになっている。

やがてミレニウム交響曲のフィナーレの着想がようやくクライヴを訪れる。しかしそれは予期せぬ二者択一の選択肢のひとつとしての顕れであり、クライヴに倫理上の難問を突きつけることになった。やっと訪れたインスピレーションは、もろく、はかなく、いつ彼の手をすり抜けてまた消え去ってしまうかもしれない。しかし、今まさに襲われつつある女性ハイカーが助けを必要としている。芸術的創造か人命救助か、みずからの人生の集大成となる目標を成し遂げるのか放棄するのか。世の中に蔓延する苦難のどこまでをみずからの責任として引き受けるのか。クライヴは著名な作曲家としての社会的な役割を人並みには担ってきており、成功した作曲家として「わがままな振る舞いをする」(“played the genius card”)こともしなかった(62)。だが、その一方で、年を追うごとに人間的なつながりを忌避し、作曲活動を何よりも優先するようになった。ここではその生き方の是非が問われたのだ。人として何をすべきか、どう生きるべきか。自身の生き方の根本的な見直しを迫られた彼は激しく動揺する。結局クライヴは、湖水地方にやってきたそもその目的どおりに行動する。人間を避け、孤独のなかでの作曲を求めていた彼は、女性を助けには行かず作曲することを選ぶ。²⁾

この選択は彼の人格にとって破滅的な結果をもたらした。その倫理的是非をヴァーノンに断じられるのを待つまでもなく、女性を見捨てる選択をした直後から、クライヴは見て見ぬふりをしてしまったことへの罪悪感と羞恥に苦しみ始める。彼は自分が「まがいもの」(“sham”)であると自覚する。人としてなすべきことを重々承知している自分がいた。一方で創作のために平気で人を見捨てる自分がある。さらには、内面に生じたこの分裂を何とか取り繕うとする自分がある。自分の人生を生きるために選んだ行動であったにせよ、それはあきらかに間違っただけであるという思いを彼は消し去ることはできない。それでも何とかみずからを正当化しようとする自分のことを、クライヴはまがいものと感じた。自分がまがいものであることの「惨めさ」(“shame”)にいたたまれなくなった彼は、湖水地方から逃げ帰る。

Surely it was creative excitement that made him pace up and down in the cramped hotel bar, waiting for his taxi. . . . It was excitement that caused him to step out into the lane a couple of times to see if his car was coming. He longed to be leaving the valley. When his taxi was announced, he hurried out and swung his bag onto the back seat and told the driver to hurry. . . . He wanted the anonymity of the city again, and the confinement of his studio, and . . . surely it was excitement that made him feel this way, not shame. (89-90)

ここでは一秒でも早くペンリスを離れたいと焦るクライヴの様子を描写しながら、彼がそうした行動をとる理由が述べられている。この段落はクライヴの思考を表現したものともとれるし、また語り手がクライヴの内面を推測しているともとれる。クライヴの意識を描写しているとすれば、反復される “It was excitement that” の部分は、抑えきれない羞恥から必死で目を背けようとする彼の心の声が描かれていることになる。語り手の声だとすれば、自分をごまかそ

うとするクライヴの自己欺瞞がアイロニカルに描写されていることになる。両方が二重焼きにされていると読むのが妥当であろう。

最終章はクライヴの高揚を描いて始まる。ミレニウム交響曲のフィナーレの作曲が順調に進み、充実した創作を振り返った彼は、充足感に浸り、自分は天才かもしれないと思う。クライヴの内面が描かれるのはペンリスから逃げ帰った第3章の第3節以来だから、あのときの惨めな姿のつぎに、うぬぼれさえも感じさせるほどに自信にあふれた様子が続くのは、強い不自然さを生み出す。クライヴをとりまく客観的状況と彼の気分との間に生じたこの不調和は、彼がいま経験している高揚感が見せかけにすぎないことを示唆する。それは不安と羞恥を必死で押さえ込みながら、かろうじて維持している虚偽の仮面なのだ。まやかしの音色は長く続かない。ヴァーノンからの電話で湖水地方での自身の行動を非難されると、クライヴの高揚は一気にしぼんでしまう。場面は暗転し、まったく逆の、砂をかむような不毛な時間が訪れる。ヴァーノンから浴びた非難を振り払うには、彼を憎み、アルコールの力を借りるほかない。だが、そうすることで彼の想像力は決定的に損なわれてしまう。作曲を再開することはできず、フィナーレの仕上げを残す交響曲は画竜点睛を欠いたまま息絶えてしまう。

絶望的な状況と浮き立つ気分との不調和はさらにくり返される。ガーモニーの私生活を暴いたヴァーノンが逆に世の中から袋だたきの目にあつたことを知り、クライヴは溜飲を下げる。これにより彼は、交響曲のリハーサル予定日の2日前になってようやく再び作曲に取りかかる気力を取り戻す。だが、またもや邪魔が入る。ヴァーノンがクライヴのことを警察に通報したため、警察官が出頭を要請しにやってきたのだ。これにより彼に残されていたわずかな創作時間すらも、かすめ取られてしまった。絶望的な状況のなか第5章の第1節は幕を閉じる。しかし3日後の第5章第3節の場面でクライヴが再び現れたとき、不思議にも彼はすこぶる上機嫌だ。彼はマンチェスター警察ですごした時間を満足げに思い起こす。署員たちはみなクライヴに敬意を払い、礼儀正しく、彼が事件のことを通報しなかったことに理解を示し同情してくれた。そんな彼らの親愛の念にこたえて、クライヴはこころよく捜査に協力する。クライヴの証言によって捜査は大いに進展し、署員たちの感謝に包まれてクライヴは警察署をあとにする。こうした出来事をクライヴは「郷愁」(“nostalgia”)といってもいい気持ちで反芻する。だが、それは欺瞞の意味でのノスタルジアにほかならず、彼にとって都合のよい部分を都合よく解釈した、自分を慰撫するための妄想にすぎなかった。とうに過ぎ去った時代の地方領主のように、クライヴは署員や貧困に暮らす人々から敬愛される。彼の裕福さと芸術家としての洗練は、現実世界においては大衆の気持ちを理解できない人間を象徴するものとして、それゆえに人々は彼を疎むのだが、クライヴの妄想のなかでは人々はそれゆえに彼を敬愛する。格差社会の恵まれない側の気持ちがわからないとクライヴはヴァーノンに揶揄されたが、クライヴの妄想のなかでは恵まれた側にいること自体が美点となっているのだ。面通しに並んだ男たちのなかから

女性ハイカーを襲った男だとクライヴが断定した人物は、実際には警察署の署員であった。クライヴはその署員が彼を空港まで車で送ってくれたことでその事実気づいたが、そのことが彼の「郷愁」を妨げることはなかった。ここでのクライヴは、女性ハイカーを見捨てたうえに創作にも失敗し、屈辱にまみれた自分をなりふり構わず糊塗している。第5章、第3節の警察署のエピソードは、第5章、第1節のクライヴの不自然な陽気さをよりグロテスクにくり返し、自己欺瞞のモチーフを変奏している。

ミレニウム交響曲のアムステルダムでのリハーサルで、クライヴはついに真実を直視せざるをえなくなる。アムステルダムに着いたとき、クライヴは依然としてすべてを楽観視し、現状を理想化している。アムステルダムの街並みは理性と秩序を象徴し、商店主は大学教授のようであり、掃除人はまるでジャズ・ミュージシャンに見える。そしてクライヴはミレニウム交響曲のことを考える。ヴァーノンのせいで創作を邪魔されたクライヴは、フィナーレに必要な変奏を欠いたままの状態でもミレニウム交響曲の作曲を終えなければならなかった。彼は“Was the work ruined, or simply flawed? Perhaps not flawed so much as sullied, and in ways that only he could understand”(155)と自身に言い聞かせるように問いかける。まやかしの楽観でみずからの心を覆ったクライヴは、交響曲が本来の姿ではないにしても、そのキズは自分以外にはわからない程度の軽いものなのではと期待をかける。しかしリハーサルに立ち会い、交響曲が実際に演奏されるのを聞いた彼は、フィナーレの単調さが致命的な欠陥であることを認めざるをえない。都合のよい願望を維持できなくなった幻滅のなか、クライヴはヴァーノンへの復讐を、彼の死を、あらためて切望する。クライヴの作曲者としての偉大さを証明するはずだったミレニウム交響曲は、彼の人間としての虚無を映し出す作品となってしまった—“it was a void: one that only revenge could fill”(173)。みずからの虚無に対峙したクライヴは、復讐以外に為す術を知らない。クライヴは何のためらいもなく、一片の感情もなく、「純粹幾何学的な必然」にしたがってヴァーノンの殺害計画を実行する—“it had the amoral inevitability of pure geometry, and he didn't feel a thing”(161)。クライヴのこの冷徹さは、マキューアンの初期の短編作品“Solid Geometry”において平然と妻を葬り去る主人公を想起させるものだ。

クライヴにとって湖水地方で得ようとしたメロディーは「宝石」であり、彼の作曲者としての輝きのすべてになるはずのものだった—“The jewel, the melody. Its momentousness pressed upon him. So much depended on it—the symphony, the celebration, his reputation, the lamented century's ode to joy”(87)。だが、ハイカーの女性を見捨てて手に入れたインスピレーションは、そのときすでに汚れていた。帰宅したクライヴは湖水地方で得たメロディーがミレニウム交響曲の最後を飾り、彼の才能の偉大な記念碑を完成させると考えて作曲を続けた。しかし彼の認識はまったく誤っていたと言わざるをえない。人々は、まさにそのメロディーこそが腐臭を放ち、ミレニウム交響曲を鼻持ちならないものにしてしまっていると感じる。毒舌の音楽評論家ラナー

ク (Paul Lanark) はクライヴに面と向かって “They say you’ve ripped off Beethoven something rotten”(164) と、ベートーヴェンからの盗作疑惑を投げつける。またクライヴの死後、指揮者のポーはミレニウム交響曲を「失敗作、にせもの」(“dud”) と呼び、オーケストラの楽団員たちは同様の理由で演奏を拒否する—“Half the BSO refuse to play it. Apparently there’s a tune at the end, shameless copy of Beethoven’s Ode to Joy, give or take a note or two”(176)。湖水地方でクライヴは自分のことを「まがいもの」と感じ、その惨めさに耐えきれずロンドンに逃げ帰った。そのとき彼が持ち帰ったメロディーも、じつはクライヴが女性を見捨てた瞬間にまがいものにすり替わっていたのだ。宝石を守ろうとした彼のあの選択は、にせもの以外何も生み出さなかった。

注

- 1) この点については拙論「ヴァーノンと偽善：『アムステルダム』の風刺的要素」で論じられている。
- 2) 批評家のウェルズ (Lynn Wells) は、こうしたクライヴの行動が同じく湖水地方にインスピレーションを求めたロマン派詩人たちの自己中心主義に重なりと読んでいる (88-89)。

引用文献

- Childs, Peter. “Contemporary McEwan and Anosognosia” *Ian McEwan: Art and Politics*, edited by Pascal Nicklas, Universitätsverlag Winter, 2009, pp. 23-38.
- . editor. *The Fiction of Ian McEwan*. Palgrave Macmillan, 2006.
- Head, Dominic. *Ian McEwan*. Manchester UP, 2007.
- Malcolm, David. *Understanding Ian McEwan*. U of South Carolina P, 2002.
- McEwan, Ian. *Amsterdam*. 1998. Vintage, 2005.
- . “Only Love and Then Oblivion. Love Was All They Had to Set Against Their Murderers.” *The Guardian*, 15 Sep, 2011, <https://www.theguardian.com/world/2011/sep/15/september11.politicsphilosophyandsociety2>. Accessed 13 March 2019.
- Nayebpour, Karam. *Mind Presentation in Ian McEwan’s Fiction: Consciousness and the Presentation of Character in Amsterdam, Atonement, and On Chesil Beach*. Ibidem, 2017.
- Palmer, Alan. *Fictional Minds*. Kindle, ed., U of Nebraska P, 2004. *Frontiers of Narrative*.
- Schwalm, Helga. “Figures of Authorship, Empathy, & The Ethics of Narrative (Mis-)Recognition in Ian McEwan’s Later Fiction.” Pascal Nicklas, pp. 173-86.
- Wells, Lynn. *Ian McEwan*. Palgrave Macmillan, 2010. *New British Fiction*.
- 恒川正巳「ヴァーノンと偽善：『アムステルダム』の風刺的要素」『富山大学人文学部紀要』69, 2018, pp. 137-45.