

ミュリエル・スパークの『饗宴』

—「他者」の脱構築—

Muriel Spark's *Symposium* :
Deconstructing Discourse of the Other

沢田知香子

Chikako SAWADA

Muriel Sparkの1976年の小説*The Takeover*はポストモダン時代の到来—語り手の言葉を借りるなら「現実というものの性質における完全な変貌 (“a sea-change in the nature of reality”）」(92)—をきわめて明確且つ特異な詩的言語によって宣言している。作家の眼が逸早く捉えたのは、グローバル化のキーワードのもと境界が崩れ、「中心」を失った世界。人々は知らぬ間に変貌の大波にのまれ、資本や情報やあらゆる「もの (object)」と同様に、「仮想」と「現実」の境目もあやふやなこの世界を移動・循環する中、目の前の出来事や自分の姿を見失ってゆく。スパークはこの小説以降の多くの後期作品で、自由意志をもつ行為者としての自己、つまり「主体 (subject)」という概念を具体的なポストモダン現象—例えば技術発達に伴う情報、複製、仮想現実の氾濫—との関連において追究した。語りもポストモダン時代における「主体」というテーマを反映し、脱中心のジェスチャーで時に無関係とも見える様々な出来事をめぐって細分化し、伝統的リアリズムの手法を彼女独自に利用した新しいスタイルへと大変身した。これら後期作品に顕著なもう一つの特徴は、「他者 (the Other)」という概念が身近にいながら知り得ない人物、例えば家族の一員といった姿をとり、既存のコミュニティを内部から脅かす謎としてあらわれていることだ。なかでも、この「他者」というテーマをフレームとして様々な角度から現代社会を描いた1990年の小説*Symposium*は、作者の容赦ない風刺とともに、軽妙なストーリー・テリングと緻密なプロット・メイキングの技を示す好例である。ここでは、複雑多様なスケッチからなる『饗宴』の全体図を明らかにし、スパークがいかにか「他者」を規定・構築する支配的イデオロギーをそれ自体「他者」のディスコースとして描き、暴きだしているか論じる。

スパークは二つの異なった*Symposium*からの引用を彼女自身の『饗宴』のエピグラフに選んでいる。

... the affair even ended in wounds and the party was finally broken up by the shedding of blood.

Symposium (tr. Loeb: *The Carousal*) of Lucian

... the chief thing which he remembered was Socrates compelling the other two to acknowledge that the genius of comedy was the same with that of tragedy, and that the true artist in tragedy was an artist in comedy also.

Symposium (Jowett translation) of Plato (5)

文学の「ジャンル」といったものはもちろん、二項対立的思考を軽々と転覆・解体してみせるこの作家が、よく知られたPlatoの『饗宴』からの引用によって意味するところは理解に難くない。だが、彼女の『饗宴』を文字通り要約しているのは多くの読者にとって馴染みのないLucianの『饗宴』からとられた一番目のエピグラフだ。

この小説ではあるディナー・パーティが枠物語として現在形で語られ、同時にオフ・ステージでは強盗・殺人が進行している。パーティのホストはオーストラリア出身の裕福な未亡人Chris Donovanと彼女のパートナーでアメリカ人の画家Hurley Reed。ゲストはおおかた彼らと同じくロンドン在住の裕福なエリートたち。この小さなサークルにあらたに迎えられ、今回のパーティで注目の的となるのがオーストラリアの大富豪Hilda Damienの一人息子Williamの新妻、スコットランドから来た赤毛の娘Margaretだ。しばしば不幸な事件の場に居合わせ、「災いを運ぶもの(“passive carrier of disaster”)(143)という烙印を押されてきたマーガレットは、彼女の過去に薄々気づくパーティのメンバーの間で悪意ある「他者」として疑われ、構築されてゆく。ことに、新婚の息子夫婦への秘密のプレゼントとしてモネの絵を購入したヒルダは、このことを嗅ぎ付けたマーガレットが(プレゼントとは知らず)モネの絵欲しさに何か企んでいるのではないかと怯えている。事実、マーガレットはヒルダ殺害を目論んでいるが絵のためではない。周囲で不幸な事件が起こるたびに疑惑の目を向けられることにうんざりし、ただ悪の主体的行為者となる(“actively make disasters come about”(143))ことを激しく望んでいるのだ。一方、実際にヒルダはモネの絵のために殺されるがマーガレットによってではない。パーティの日、息子夫婦が出かけて留守になった新居に絵を運びこんだヒルダは強盗たちと鉢合わせして殺される。パーティの出席者リストをもとに金持ちの留守宅を狙うこの組織的強盗団に情報を流すのはクリスが雇った新しい執事、自称Charterhouseと給仕のアルバイト、ハンサムな学生Lukeである。ヒルダの死という結末はパーティ・シーンと並行して小説の早い段階から明かされ、マーガレットの計画はもとより、パーティのメンバーがそれぞれに漠然と思い描いていた筋書きは思いがけぬ運命のまゝに不毛な憶測として粉碎される。パーティは流血で幕を閉じるのだ。

“Seeing Things from the End”(1990)と題されたLorna Sageのレビューは、スパークの『饗宴』が運命というものの形を、いかに巧みに、人間の自由意志に関するジョークとして呼び起こしているか論じる。「作者と同じように出来事を結末から眺めてみれば、我々人間の真の不自由さが垣間見える」(Sage 277)とセイジは述べる。確かに、「自由な」選択も来るべき運命の偶発的要因となり、一旦終わりがくれば可能であったはずの他の結末は全て不可能となる。しかし、この小説が真に指摘するのは、未来を予見できない人間の無力さという当然のことではなく、人々が「運命」という名の不毛な憶測に翻弄されて見えるはずのない結末に目を凝らし、実際に目の前で起こっている出来事を見ていない、今ここにある現実を生きていない、ということだ。『饗宴』のエンディングでは、ヒルダと交際を始めたばかりのビジネスマンが彼女の死を知って打ちのめされる様子が未来形で語られる。即ち、その結末は彼の運命などではなく憶測だ。とすれば、この語り手の憶測(のパロディ)は、現在が、今ここにある人生が、様々な可能性に対して開かれていることを強調するためと思われる。

運命が、つまるところ、終わりから物事を見るその見方によるならば、『饗宴』の登場人物たちの物事の見方一言い換えれば、彼らが想定する結末とそこに至る物語一を左右するのは彼らが住む世界を支配する消費文化の価値基準だ。例えば、John Bergerは*Ways of Seeing*(1972)でそうした価値基準に沿った物事の見方を問うため、伝統的な油彩絵画をとりあげてヨーロッパ文化における芸術と資産の関係を分析する。それ自体資産、「もの」、である伝統的絵画は、所有者とその所有物をキャンパスの上に具現化し、所有することへの執着を道徳的マスクで覆い隠しながら資本の力を誇示できる芸術形態として美術市場の要求に応じてきた。バーチャーはその特異な伝統に物象化のプロセスを見る。

Oil painting did to appearance what capital did to social relations. It reduced everything to the equality of objects. Everything became exchangeable because everything became a commodity. (Berger 87)

スパークの『饗宴』においても、あらゆる社会関係、ひいては個々の人間を一様に交換可能な「もの」

へと換える現代のディスコースを明らかにするための恰好の小道具として様々な絵画が登場する。

「これは強姦だ！」(7) 一小説はパーティのゲストの一人で、後にヒルダを殺害することになる同じ強盗団の被害にあったLord Brian Suzyの叫び声で始まる。「それは強姦ではなかった。強盗だった」(7) とすぐに訂正する語り手の声は登場人物の「現実」認識を揶揄する最初の一撃だ。寝室のすぐ下で強盗たちが盗みを働いたうえ家をめちゃくちゃにしていったにもかかわらず、スージー卿が彼の三番目の妻Helenとともに何も気づかず寝ていたというのは、鼻の先で起こっている出来事に盲目であることへの風刺ととれる。そして、ここで何もまして嘲りの対象となるのは、壁に飾ってあったのに盗まれずにすんだ高額なフランシス・ベーコンの絵を金庫に保管するというスージー卿の行為だ。彼は、絵画を芸術作品ではなく「もの」としてしか見ない強盗たちと全く同じ価値システムに属しているのだ。その一方、絵を金庫にしまうなどという行為は理解できないと、若いヘレンはクラスメートだったPearlに書き送るが、このパールはスージー卿と二番目の妻の娘だ。世代のみならず価値観も大きく隔たった妻と娘が背後で交わすやりとりなど知る由もないスージー卿にとっては、外部からの侵入者より、一番の近親者こそが他者なのだ。

嘲笑を誘うスージー卿とフランシス・ベーコンの絵に関するエピソードと対照的に、不運なヒルダとモネの絵をめぐる話は畏れと哀れみを感じさせなくもないだろう。しかし、現実から疎外された状況に自己を置くという点で二つの物語は呼応する。世襲性のタイトル以外アイデンティティと呼べるものがないスージー卿とは正反対に、貧しい未亡人から自分の才覚だけで新聞五紙とデパート・チェーンのオーナーへと立身したヒルダは分別も理性もある自立した女性である。にもかかわらず、彼女がそのような自己像を見失い始めるのはマーガレットという「他者」の目を通して自分を見るようになるからだ。実際にヒルダ殺害の欲望をみなぎらせている義理の娘を怖れるのはもっともかもしれないが、彼女はその欲望を事実として知っているわけではない。さらに、恐るべき「他者」というのはマーガレットのイメージに過ぎない。イメージである「他者」の「邪悪な目 (“the evil eye”）」を通して自分を見ることで、ヒルダは二重に誤認された「他者」の欲望の「対象物 (object)」としての自己イメージと自分を同一化してしまっている。彼女は彼女自身にとって「他者」となってしまう。

ヒルダの自己像の危機に拍車をかけるのは、彼女が消費文化の勝利を体現する人物であるという事実だ。情報を含む様々な商品を取引し、洗練されたビジネス・ウーマンとしての自分の価値を認識し、(公正な取引よろしく) 釣り合いのとれたパートナーとの出会いを夢見る彼女にとって、交換価値のシステムを抛り所とするのは当然のことだ。そのため、マーガレットは一体何が欲しいのか、と測り知れぬ他者の欲望に思いをめぐらしてパニックに陥った時、モネの絵に違いないと結論づけてしまう。強盗たちの闇の市場で「ヒルダ・ダミアン」が美術市場における「モネ」と同等の価値を持つ「もの」と見なされているように、ヒルダ自身、混乱した心の中で自分をモネの絵とひきかえにできる「もの」と見なしてしまうのだ。モネの絵のために自分の身が危ないと思ひこみ、またそれを逃れることのできない自分の「運命」と錯覚して怯えるヒルダは、絵を与えさえすればマーガレットも満足するはずだと自らを納得させる。早速、パーティに出かけた息子夫婦の留守宅へ絵を運びこんだ彼女は強盗団と鉢合わせして殺される。事実上、自分の命と絵との(闇の)取引に応じてしまったことが彼女を死へ導き、結末に至ってはじめて皮肉な運命の形があらわになる。この「他者」の運命は、ヒルダ殺害の意志と行為によって「主体」を獲得しようというマーガレットのプロットもまた実行不可能にし、彼女が志向する悪の行為者、即ち、彼女独自の歪んだ「主体」の概念をあざ笑う。

ヒルダが結果として一枚の絵のために殺されるのは、必ずしも、消費文化の価値システム批判として罰せられるべきだからというわけではないだろう。要は、そのような価値基準においてのみ物事を、ましてや自分自身を見るのは馬鹿げているということだ。そして、それはもちろんヒルダだけの問題ではない。パーティと強盗を同時進行で並べるプロットの核心に迫るのは、パーティについてハーリー

と話していたクリスがふと口にする聖書の中の寓話—招いた客が誰も来ないので本通り、裏通りを探して代わりの客を連れてくるよう主人が召使に命じる、という宴会の寓話—である。コスモポリタンでリベラルなこのカップルは、自分たちと同等の客が来られないなら下層階級の人々を招いてやるのも面白いと話続けるが、ゲストなしではホストがホストでいられないことも、自分たちにとってのゲストの必要性を「下層階級」への施しにすりかえるブルジョワの自己満足も自覚していない。「与える者はたいいてい嫌われる、たいいてい軽蔑されるものだ」(159)と言うのはマーガレットの奇妙なグールー、精神病院で暮らすMad Uncle Magnusだが、これに応じて、新居を買ってくれた義理の母を「与える者」どころか相当のけちだと批判するマーガレットの主張もあながち間違いとは言えない。皮肉な目で見れば、ヒルダが彼女の欲するものを与えられないのは事実であり、プレゼントだったはずのモネの絵すら身の代として計算された時点でもはや贈り物ではないのだから。『饗宴』の世界の「下層階級」は、この社会で真に無償のものなどないと百も承知だ。従って、施しを期待する代わりに、召使たちは雇い主たちと同じ価値システムに則って彼らエリートを値踏みし、情報という商品に換えて強盗たちに売り渡す。人間関係に置き換わる不毛な「他者」と「他者」の間の取引において、主人と召使、ホストとゲスト、犯罪者と被害者、そして自己と他者といったものの間の境界が崩されてゆく。ゲストがいなければホストはどうなるのかという聖書の寓話に戻るなら、そこにある問いかけは、「他者」という対立項との差異の構造を離れても自己の主体を追求し肯定できるかということである。

ここで問題となるのは、では、「他者」とは単なるイメージ、単なるフィクションかということだ。『饗宴』では「他者」のイメージをめぐる、ポストモダン時代の「現実」の主要な生産者であるマス・メディア、そのカメラ越しの視線を通して風変わりな絵が浮かび上がる。それは、「資本主義—消費主義システムからの避難所」(115)と自らを位置付ける非常に奇妙な尼僧院の姿だ。この尼僧院をめぐるエピソードは他の章から完全に独立してあたかも気まぐれな冗談のように挿入されている。しかし、パーティのエリート・サークルとマルクス主義の尼僧院には重要な共通点があり、鮮やかなコントラストをなしているのだ。十人のためのディナー・パーティに招かれることになるマーガレットは過去にこの尼僧院の十人目のメンバーとして加わっていた時期がある。彼女と時を同じくして侵入するのは強盗ではなく奇妙な修道院のドキュメンタリーを撮りにきたBBCテレビのスタッフだ。そして、このコミュニティはパーティと同様、流血、若い尼僧の殺害という結末を迎える。さらに、パーティのホストである画家のハーリーと対照をなすように、ここにはSister Marrowという画家がいる。

互いに全く異なったハーリーとシスター・マーロウの絵がともにリアリズムを主張するのを見ると、「リアリズム」という言葉もポストモダンの多様性を映しているようだ。事実、彼らのスタイルはそれぞれの属する世界の「現実」に忠実である。クリスの経済的支援のおかげで商業的に成功しているハーリーの絵の特徴は写真のような正確さとフラットで人工的な印象だという。これは限りなくオリジナルに近いコピーが「現実」として機械的に再生産され蔓延する世界にふさわしいと言えるだろう。一方、シスター・マーロウが僧院の食堂で製作中の壁画はもちろん美術市場とも消費文化とも無縁である。高齢の院長に代わって、マルクス主義のキャンペーンを使命とするSister Lorneが仕切るこの尼僧院で、シスター・マーロウの壁画は芸術作品というよりプロパガンダとして重きを置かれている。この壁画の解釈をめぐるシスターたちとMiss Jones率いるテレビ番組の制作スタッフが交わす会話の中で、彼女らのコミュニティにおける現実の在りようと外部の世界がそれを見る見方とのギャップが浮き彫りにされる。と同時に、それはイメージ・メイキングのプロセスをもあらわにする。

“Is that a dragon?” said Miss Jones, avid for symbolism.

“No it’s the sketch of a train. A steam train,” said Sister Lorne loud and clear.

“Oh, a train,” said Miss Jones. “Would that be Freudian?”

“Freudian my arse,” said Sister Marrow in a booming voice from the doorway.

“Are those saints?” said one of the camera crew, a slight and sensitive-looking youth.

“Saints? What do you mean?” said Sister Lorne. . . .

“As I am given to understand it,” said Margaret in a quiet civilized tone of voice that implied a lack of civilized perception in all the others present, “this mural painting is a depiction of the scene at the railway station in St Petersburg on 16 April 1917, when Vladimir Ilich Ulyanov known as Lenin arrived from Switzerland to be met by a great crowd of comrades.”

“You give them haloes, then?” said Miss Jones.

“Those are fur hats, you silly cow,” muttered Sister Marrow. . . . (112-13)

尼僧たちの病院訪問などの活動が極めて平凡、現実的であるように、シスター・マーロウの壁画も文字通りのリアリズムなのである。ここでは、奇妙な尼僧院を「他者」として位置付けている外部者たちが現に目の前に描かれている現実を見ることができず、その現実から遠く隔たった何か抽象的、象徴的なもの、イメージ、を無為に探さざるが痛快に風刺されている。

かくして、地道に奉仕活動を行ってきた「資本主義—消費主義からの避難所」もメディアによって商品として公に提供されるわけだが、左派の尼僧院を崩壊へ導くのは資本主義のイデオロギーではなく、シスター・ローンの実用主義と権威主義である。もともと、彼女が呈示する「他者」としての僧院の自己イメージとパブリック・イメージに違いはない。彼女は、二重に固定されたイメージのおかげでかえって安定した「他者」の立場から、マルクス主義のキャンペーンを行う絶好の機会としてメディアを利用し、外部者の侵入を許すのだ。このような政治的使命を掲げる院長代理のもと、実質的な社会活動によってこそコミュニティとしてまとまってきた尼僧たちの現実の生活は失われてゆく。シスター・ローンは尼僧院が世間に提供する自己イメージにのみ目を奪われている。自らの他者性を強調する彼女のコミュニティが、さらなる「他者」の視線に晒されているという点では、消費文化や有産階級の「中心」的ディスコースに支配される社会と同じであることに気づかない。牧師に扮して訪れるシスター・ローン自身の夫、カメラの向こうのスタッフたち、と様々に装って侵入する外部者たちの「他者」の視線が、彼らをそれぞれの利用価値に則してしか見ないシスター・ローンにはねかえってくる。そして、女性ばかりのコミュニティに向けられた「他者」の視線—あるいは男性の視線と言ってもいい—を見つめるもうひとりの「他者」がいる。非常に目立つトレードマークの赤毛、自然な色と思えないほどの燃えるような赤毛をここではベールに包んだ、見習い尼僧のマーガレットだ。

パーティのメンバーにとって注目的であるだけでなく、彼女自身の父親Danや叔父のマグナスを含む男たちの視線の—しばしば性的欲望の—対象となってきたマーガレットは、この女性だけのコミュニティにいる間だけは誰にも注目されず、逆に観察者の役割を楽しむ。加えて、ここではマグナスに代わり、殆ど寝たきりの尼僧院長が彼女のグールーとなる。マグナスと似た狂気を感じさせるこの女性グールーは、謎めいた言葉で尼僧院に侵入する大きな、丸い、虚ろな目の存在を仄めかす。はたして、カメラ越しの視線が尼僧院をフィルムにとらえた直後、若い尼僧の絞殺事件が起き、今度は捜査員たちが同じカメラの目を通し、獲物を狙う獣の貪欲さで尼僧院の映像を徹底的に検査する。だがここで尼僧院長が殺人を告白する。無論、誰も彼女の告白を信じはしない。それでも、フィルムに撮影された老女の姿に現実の殺人者を見出す代わりに、捜査員たちはそこに測りしれない「他者」に対する彼らの恐怖を投影する。その一方で、明らかに容疑者となるべき外部者、テレビ局の男性スタッフの調査は全く言及されない。結局、捜査員たちは無益な取り調べだけを行い、うやむやのうちに事件解決の外見を保つ。文字通り機械的に、現実を被写体という「もの」として捉え、そのイメージを現実として呈示する無機質なカメラの目と、実体のない権威という「他者」の目がここに重なる。こ

の僧院のスキャンダルが不気味な老女による謎の殺人などではなく、女が男に殺されたという日常茶飯の事件だとまでは言わないにしろ、単なるイメージに集中するかたわらでありきたりの現実が見逃されているということが仄めかされているのだ。とすれば、尼僧院長の嘘のような罪の告白は、殺人事件を乗っ取って自らを「悪の行為者」につくりあげる狂気のディスコースとも見えてくる。老若二人の女が殺人者と犠牲者の役割を演じる陰で男は罪を犯しながら上手く逃げ果す—この構図は、複雑に屈折しながらマーガレットが象徴・体现する「他者」のプロットに反映される。

マーガレットによれば、かつてフランスで起こったムーブメントだという「他者の哲学(“the philosophy of *les autres*”）」は「ひとは常に自己から離れて他の人々を思考と行動の中心におかなければならない」(35) という思想であるらしい。周囲はこれを漠然と非利己的な思いやりの精神ぐらいに解釈する。マーガレット自身、この思想をヒルダ殺害という邪悪な意図を隠すための甘ったるい偽装にしているつもりだが、実は、自分で思う以上に「他者の哲学」を字義どおり実践している。つまり、彼女なりに「主体」というものを望みながら、実際には自己の「主体」など忘れて「他者」を追うという矛盾に陥っているのだ。このことは、現代における現実の性質というテーマと関連して、彼女の「現実」と「外見」—あるいはイメージをめぐるパラドクスによって浮き彫りになる。

もとより、マーガレットを無垢で優しい女性と信じて疑わないのは夫ウィリアムだけだ。新婚旅行で訪れたヴェニスで、ルネサンス絵画の傑作『聖母マリア被昇天(“*Assumption*”)]に我を忘れて見入る彼女に、ティツィアーノ風の豊かな髪的美女どころか聖母の姿を重ねる入れ込みようだ。だが、実の父親ダンは、彼女が本来の姿とは違う過剰に優しい娘を演じていることに気づいており、一体何を隠すための偽装かと訝り、怯えている。また、パーティ以前に新婚夫婦を訪ねたハーリーは、秋の落ち葉で飾られた客間に緑のベルベットのドレスで現れたマーガレットの姿を見て、今時の若い娘が何のために不自然なラファエル前派風のポーズをとっているのかと違和感を覚える。このマーガレットのポーズを考えるために少し寄り道をするなら、Slavoj Žižekが『*Metastases of Enjoyment: Six Essays on Women and Causality* (1994)でラファエル前派のリバイバルとポストモダニズムの到来を結びつけて面白いことを述べている。フランスで印象派が台頭すると同時に、ラファエル前派はヴィクトリア朝時代の悪趣味の極み、「ロマン派もどきのキッチュ」(Žižek, 1994, 113)として零落した。遠近法を用いたリアリズムと縁を切って「自然な」絵画手法を目指したはずが、結果として不器用ともとれる不自然な平板さを特徴とすることになったラファエル前派に新しい視点から再び光をあてたのは、ポストモダニズムにおけるハイパー・リアリティ(hyperreality)の概念だというわけだ。

... it is as if the very “reality” these paintings depict is not a “true” reality but, rather, a reality structured as in bas-relief. (Another aspect of this same feature is the “dollish,” mechanically composite, artificial quality that clings to the depicted individuals: they somehow lack the abyssal depth of personality that we usually associate with the notion of “subject.”) (Žižek, 1994, 114)

ラファエル前派が描く「現実」についてのジジェクの分析は、マーガレットの不自然なポーズ、不器用な偽装にもよくあてはまりそうだ。ポストモダンの現実の性質を問うスパークの小説では、当然ながら、マーガレットのポーズは「偽装」と呼べるのか、つまりその下に「現実」の、「自然」な、あるいは「主体的」な自己というものが隠れているのか、という問題が提起されている。

パーティの直前、マーガレットはヒルダ殺害計画について話そうとマグナスに会いに行く。

“All those suspicions have fallen on me,” said Margaret. “Why shouldn’t I really do it? I’m tired of being made to feel guilty for no reason. I would like to feel guilty for a real case of guilt.”

“Generally speaking,” said Magnus, “guilty people do not feel guilty. They feel exalted, triumphant, amused at themselves.”

“That’s fine. I’d like that.”

“Like it or not,” Magnus said, “destiny might do it for you.” (160)

二人の会話から見えてくるのはマーガレットが何重にも誤って自分自身を捉えていることだ。彼女は、周囲の者たちによって「邪悪な目」を持つ「他者」のイメージを押し付けられてきただけでなく、自己イメージをそれと同一化し、内在化してきた。「受動的な災いを運ぶ者」から「主体的な悪の行為者」になることを熱望するとき、彼女は他者によって構築された「他者」としての自分のイメージを自ら積極的になぞろうとしているだけなのだ。また、彼女は「邪悪な目」などという抽象的なものではなく「健全な犯罪」(159)のプロットを望んでいるのだが、「邪悪な目」の力を信じていないわけではない。これまで不幸な出来事を招いてきたと思われるその力を、ヒルダ殺害では自分の意志により発揮できるつもりでいる。長年、彼女にこの「邪悪な目」のアイディアを吹き込み、信じさせてきたのはマグナスだ。だが、彼自身は「邪悪な目」という言葉によって意味するものがマーガレットに内在するものではないとわかっている。マーガレットを苦しめてきたのは自己とイメージの乖離ではなく、彼女とその「運命」を規定しようとする「他者」のディスコースなのである。彼女が行うはずだったヒルダ殺害はまたしても一マグナスの言葉通り「運命」によって果たされ、「偽装」の下に隠すべき「健全な犯罪」も本来の「自然な自己」もないというのが、まさに彼女の現実なのだ。

マーガレットが自らの意志と無関係に不運な出来事に遭遇し、疫病神とされてきた過去を振り返り、それを運命として現在や未来にまで投影するのも無理はないだろう。だが、「邪悪な目」を持つ「他者」である自分の「運命」として誤認したものを、さらに自前のプロットとして再構築しようとする試みは当然のごとく崩れ去る。犠牲者のヒルダと同様、「他者」の目を通して見た自己のイメージに一それがまるで運命であるかのように一捕われ、彼女は自分を失う。マーガレットをこのような「他者」としていびつに形づくってきたのは、恐れあるいは欲望の対象として彼女に注がれた「他者」の、とりわけ男性の、視線である。なかでも、マグナスがマーガレットの誤った認識を導き、彼女の運命という名の虚構を弄んできたことは明らかだ。狂人である彼の本当に欲するものが何であるかは誰にも一おそらく彼自身にも一わからない。ただ、彼は常にマーガレットに対するオブセッションを顕示して楽しんでいる。そのかたわらで、この実の娘に対する密かな情熱を黙って押し殺しつつ、視線の届く限り彼女の姿を追わずにいられない父ダンがいる。彼は実の弟であるマグナスによってそのような欲望があらわにされるのを見て、マーガレット、マグナス、そして自分自身のことを恐れる。これに比べ、マーガレットと全く似ていない二人の姉と母は（一般的な意味で）自己中心的で、マーガレットに対する恐れを隠すことさえできず、ただ彼女を疎外する。特に、この母親にすればダンとマグナスはもともと他人であり、マグナスの狂気もマーガレットの存在も「彼ら」の家系のものなのだ。

マーガレットを父に属する娘 (Father’s daughter²) と見るとき、彼女を「他者」に構成する「他者」のディスコースとして狡猾な父権性の構図が浮かび上がる。マグナスはマーガレットのグールーとして振舞う一方、ダンの相談役でもあり、兄弟の話題は常にマーガレットのことだ。マグナスは兄弟のアンビバレントな同盟関係をはっきりと宣言する。

Magnus lowered his voice. “Who do you have”, he said, “but me? Out of my misfortune, out of my affliction I prognosticate and foreshadow. My divine affliction is your only guide. Remember the ballad:

As I went down the water side

None but my foe to be my guide
None but my foe to be my guide.”

“Perhaps,” said Dan, “you can’t be a friend. Maybe in fact you’re our worst enemy. It may be.”

“Undoubtedly,” said Magnus. “In families, one never knows.” (81)

敵とも味方ともなるマグナスが象徴するのは「他者」であり「父」という権威者だ。マーガレットとの関係においてマグナスはダンの身代わり、というよりはむしろ、分身のようであり、謎めいた言葉でマーガレットの「運命」をあたかも彼自身のプロットであるかのように予告する。そのような時、彼は父やグールの役割をも超え、神 (the divine Father) を演じているつもりかもしれない。また、マグナスが予見しているかに見える出来事に、母の死によって彼女の築き上げた財産を息子が相続するというパターンが繰り返されていることは注目に値する³。マグナスの狂気は、彼を社会的に正当に認められた「他者」とし、彼の言葉や存在自体の矛盾が受容されるための口実となる。そのような「他者」の正当性を説明するのが狂気なのだから、そこに重ねられた父権性という極めて大きな支配的ディスコースに対する痛烈な批判が見えてくる。過剰な欲望を抑えることで正気の世界にとどまる不能な父と狂気の世界にいることで過剰な欲望を楽しむ父⁴。マーガレットを「他者」のイメージに作り上げた狂気の、「他者」のディスコースがここで二重の父親像と重なり、母は殺され、娘は犯罪者と犠牲者の二重の役割が課せられた灰色の境界に陥って終わる。

スパークは彼女のラディカルな個人主義、現代の「主体」についての問題提起と議論を鮮やかなフィクションに織り上げている。『饗宴』は、「自己」と「他者」の二項対立を互いに反復する「他者」のイメージとして幾重にも浮かび上がらせ、自らを「中心」に位置づける様々な支配的ディスコースを呈示・解体する。一見安定して見える様々なコミュニティの様々な現実を問い、あらゆる社会関係、人間関係のなかでも特に伝統的に核となってきたユニットである家族関係を根底から揺るがすのである。個々の「主体」を追求するには、時としてあらゆる「他者」一特に血のつながり一を絶ちきった自己と対峙しなければならないとするならば、それは、『饗宴』のテーマと構造を端的にあらわす“the party was finally broken up by the shedding of blood”というフレーズに極めて攻撃的なかたちで示されている。

註

* 本論は博士論文“Muriel Spark’s Postmodernism”の一章に基づき、2004年11月20日に関西学院大学で行われた関西学院大学英米文学会研究発表会での口頭発表「他者のディスコース—The Making of the Other: Muriel Spark’s Symposium—」を加筆修正したものである。

1. ちなみに、この寓話は「ルカによる福音書」からで、クリスとハーリーのパーティがある10月18日はSt Luke’s Dayである。非常にさりげなく語られているが、給仕に雇われたルークが、マーガレットと同様、怖れと欲望の対象としての「他者」のイメージにはめられ、彼自身この「他者」の役割を意識しないまま果たしているうちにけちな犯罪者になりさがっていくのは象徴的と言える。
2. スパークには父のディスコースを内在化し、それにとらわれてしまう娘を描いた“The Fathers’ Daughters”という短篇がある。(そのヒロインの名はフロイトの有名な患者と同じDoraである。)
3. この小説の中では、マーガレットの義母ヒルダの殺害以外にも、過去にダンとマグナスの実母が殺された事件の経緯が語られる。彼女が自分の意志でダンに全ての財産を譲ると遺言を書き換え、その直後に一家とは何の関係もない人物に殺されたことは明らかながら、マグナスの主張通りの結末とマーガレットの事件への関連が奇妙な偶然として仄めかされる。

4. このような父をめぐる議論についてはジジェックの*The Art of the Ridiculous Sublime*が興味深い。

参考文献

- Berger, John. (1972) *Ways of Seeing*. [based on the BBC television series]
London: BBC-Penguin.
- Copjec, Joan. (2003) *Imagine There's No Woman: Ethics and Sublimation*.
Massachusetts: MIT P.
- . (1994) *Read My Desire: Lacan against the Historicists*. Massachusetts: MIT P.
- Hynes, Joseph. Ed. with Introduction. (1992) *Critical Essays on Muriel Spark*. NY: G. K. Hall.
- Kristeva, Julia. (1988) *Strangers to Ourselves*. Trans. Leon S. Roudiz. NY: Harvest
Wheatsheaf, 1991.
- Mengham, Rod. (1999) "1973 The End of History: Cultural Change According to Muriel Spark."
An Introduction to Contemporary Fiction: International Writing in English since 1970.
Ed. Rod Mengham. Cambridge: Polity.
- Sage, Lorna. (1990) "Seeing Things from the End." [Review of *Symposium*] *TLS*, 21-27,
September. [I cite from the reprint in Hynes' *Critical Essays*, 275-8.]
- Spark, Muriel. (2001) *All the Stories of Muriel Spark*. NY: New Directions.
- . (1990) *Symposium*. London: Penguin, 1991.
- . (1976) *The Takeover*. London: Penguin, 1978.
- Žižek, Slavoj. (2000) *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*.
Seattle: Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, U of Washington.
- . (1994) *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality*.
London: Verso, 1995.