

虫は無視できない

—— Clive Sinclair の 'Bedbugs' における
語り手の二重化した自己について——

丹 治 竜 郎

クライヴ・シンクレア (Clive Sinclair) の傑作短編小説「南京虫」('Bedbugs') は、ある奇妙な夢から始まる。雌雄の南京虫が交合しているのだが、性欲で盲目になった雄の突出した生殖器官が誤って雌の腹部を刺してしまうという夢だ。語り手の妻レイチェル (Rachel) がナイフで腹部を刺して自殺することをこの夢が予示していることは、物語を最後まで読むとわかる。だが、この夢の意味はそれだけではない。それは、この物語の重要なテーマである 'art' と 'life' の区分の不可能性、また 'art' と 'life' を架橋する存在としての「虫」の役割にもかかわってくるのである。しかし、あまり先走らずに、まずは語り手の手法について考えてみたい。

「南京虫」の語りについて最初に読者が気づくことは、物語が現在形で語られていることである。最後に語り手は狂気に陥るのだが、語り手が狂気に陥るまでが語る行為と同時進行的に語られるのであって、狂気から回復した語り手が過去を回想して自己を語るという構造にはなっていない。つまり、過去形を用いた一人称の物語のように、語る自己と語られる自己とのあいだに時間的なずれが存在しないのだ。過去時制による一人称の語りにおいては、語る自己と語られる自己への自己の二重化は不可避的に生じる。では、現在時制による一人称の語りにおいて自己の二重化は描きうるのか。現在時制を用いるかぎり、語る自己と語られる自己とのあいだ

に時間的なずれは存在しない。妻と別れて愛人と暮らす決意をした主人公がバリを発ち、愛人の暮らすローマに向かう列車内で心変わりをするまでを描くミシェル・ビュートル (Michel Butor) の小説『心変わり』 (*La Modification*) は、現在時制を使いながらも二人称による語りによって巧妙に語り手の二重化を実現し、物語に構造的な深みをあたえることに成功しているが、一人称現在時制によって語られる「南京虫」の場合はどうなのだろうか。「南京虫」においては、特殊な状況下で二重化した語り手を導入することによって、語りの構造が重層化されるのである。'Bedbugs' の語り手は、ケンブリッジのサマースクールで第一次世界大戦の詩人について教えることになった代用教員と、祖母がユダヤ系イギリス人の詩人アイザック・ローゼンバーグ (Isaac Rosenberg) と知り合いだったユダヤ人という二面性をそなえた存在なのである。語り手は自分が受けもつことになったクラスはドイツ人の女子生徒がほとんどを占めていることを知り、実際は「第一次世界大戦の詩人たち」 (The Poets of the Great War) となっているはずの授業名 (本文中では実際の授業名は明示されていないが) を頭の中で「ローゼンバーグの復讐」 (Rosenberg's Revenge) と変更しているのだ (言うまでもなく、ローゼンバーグは第一次世界大戦でドイツ軍に殺されたからである)。語り手自身の言葉を使えば、彼は 'art' の世界に生きる自己 (教員としての自己) と 'life' の世界に生きる自己 (ユダヤ人としての自己) に分裂していると言うことができる。実を言えば、語り手の内部にはさらに根本的な二重化が生じているのだが、それについては現在形の語りと関連させて別のところで論じることになるだろう。

冒頭の夢に話を戻そう。語り手はいつこの夢を見るのだろうか。物語は、語り手が「文学・言語学有限会社」 (Literature & Linguistics Ltd) といういかがわしい名前の会社から、講師が土壇場で仕事をキャンセルしたので、代わりに「第一次世界大戦の詩人たち」についてサマースクールで教えてほしいと頼まれ、引き受けるところから継時的に展開し、彼がドイツ人学生インゲ (Inge) と関係をもち、妻の自殺を経て狂気に陥るまでを

描いていく。しかし、冒頭の夢だけは継時的なプロットとは無関係に、言い換えれば「錯時法」を用いて語られているとみなすことができる。というのも、この夢を見る数週間前に、それまで知らなかった「文学・言語学有限会社」から講師の依頼を受けたと語り手自身が述べているからだ(414)。ではこの夢はいつ見られるのか。「その夜、私は交合する南京虫の夢を見る」(During the night I have a vision of bedbugs in congress)(414)という冒頭の言葉がそのままもう一度繰り返される場面がある。インゲがボウルと硫黄をもって語り手の部屋を訪れ、部屋の南京虫を殲滅するためにボウルで硫黄を燃やすのだが、高熱でボウルが割れてしまい、それを知ったインゲが複式の部屋の上階から階段を下りていく途中で転倒し、下階の床にのびてしまう(語り手が住んでいる部屋は重層型フラットで上下二層に分かれているが、この構造は彼の分裂した自己の隠喩となっている)。語り手が人工呼吸をして蘇生を試みていると、インゲの腕が首に絡みつき、二人はそのまま性的な関係をもつことになる。そのあとで「その夜、私は交合する南京虫の夢を見る」という言葉が繰り返されるのである。つまり、冒頭の夢はこのとき見られると考えてよいだろう。その夢が冒頭におかれているのは、そこに含まれる重大な意味が語り手に物語を始める動機をあたえたからだ。

夢が見られる状況をもう少し詳しく検討してみたい。インゲとの性交中、語り手の前にローゼンバークの幽霊が現れ、そこで交わされる会話で語り手は「あなたのためにこれをしているんです」(I'm doing this for you)(420)と言い、性行為がドイツ人への復讐であることを伝えようとする。この言葉はみずからの行為に対するその場しのぎの正当化にすぎないとも思われるが、それにもかかわらず物語の中で極めて重要な意味もっている。語り手は代用教員としての立場とユダヤ人としての立場をそれぞれ'art'と'life'として区画分けして、ケンブリッジでの生活を送っている。第一次世界大戦の詩人たちが書いていることは時代遅れで、私たち女の子は戦争に何の関心もありませんと発言したドイツ人学生に対して、頭

の中ではナチスの残虐行為を指摘することを想像しながら（第一次世界大戦と関連させてナチスを考えることの時代錯誤については現在時制の語りの問題とともに後述する）、実際の授業では忍耐強く破壊の源泉である戦争が創造の源泉ともなって詩を生み出したこと（死をもたらず戦争が詩をもたらししたこと！）の意味を説く。そこで語り手に加勢して、女は戦争に関心をもたないという主張の愚かさを指摘するのがインゲなのである。授業で語り手が、女は戦争に関心がないと言ったモニカ（Monika）にローゼンバークの「虱取り」（'Louse Hunting'）という詩を朗読させると、モニカは首筋についているかみ傷をキスマークだと勘違いして自分にこんな詩を読ませたのだと言って、泣き出してしまう。すると語り手は自分の腕にあるかみ傷を見せて、南京虫にかまれたのは君だけではないと言い、結局詩は私たちがおかれている状況にかかわりがあるということだと話を締めくくるのである。'art' と 'life' を区別して生きている語り手は、ここで両者のつながりを冗談めかして指摘しているのだ。この時点で彼は、彼自身の生活において両者が混合する事態を予期しているわけではないだろう。ところが、インゲとの性的関係とそれを復讐として正当化する語り手の言葉は、'art' と 'life' の区別をみずからあいまいにしている。もちろん「あなたのためにこれをしているんです」という言葉は本気で述べられているわけではないが、この言葉とそのあとの南京虫の夢は、語り手の内部で 'art' と 'life' の区別が崩れていくことの不可避性を予示しているのである。

語り手がインゲと性的な関係に陥るきっかけを作るのは南京虫である。夢の中でそのあと起こる悲劇を暗示するのもまた南京虫である。物語のタイトルが「南京虫」であることも、物語の中で虫がはたす無視できない役割を暗示している。その役割とは何か。それは 'art' と 'life' の境界を侵犯することだ。これまで論じてきたことから明らかであるように、南京虫は語り手の二つの立場、すなわち彼が 'art' とみなす代用教員という立場と 'life' とみなすユダヤ人という立場のあいだの区分を突き崩す役割をは

たしている。語り手は、「虱取り」で描かれる塹壕の中で虱と格闘する兵士たちをケンブリッジの寮で南京虫に悩まされるドイツ人学生たちと重ね合わせて、'art' と 'life' のつながりを主張するものの、そのあとイヨネスコ (Ionesco) の芝居『授業』 (*The Lesson*) を学生たちと見たあと立ち寄ったパブで、頭のおかしい男に「おれは絶対ドイツ人の女とは交わったりしねえ」 (I do not copulate with Germans) (419) と言われたとき、語り手は腹を立てる一方で、自分は偽善者だとも考える。'art' の世界に生きるコスモポリタンのな大学教員として頭のおかしな男の暴言に怒りを感じながらも、'life' の世界に生きるユダヤ人としてはその男に共鳴しているがゆえに、偽善者ということになるのだろう (このとき語り手は頭のおかしな男は予言者であるとも考えるが、男はドイツ人とは交わらないと言っている、語り手とインゲがその夜交わることを予言したというよりはむしろ、語り手とインゲが交わることによってもたらされる悲劇を予言したと考えるべきだろう)。語り手がみずからを偽善者だと意識しているとすれば、それは彼が二重化した自己をそのまま保っているからである。だが、虫は彼の二重化した自己の隔壁を徐々に侵食することになる。

ここからしばらくこの物語における虫について論じたいと思う。サマースクール最後の土曜日、語り手は学生たちを引率してみずからが住んでいるベリー・セント・エドマンズ (Bury St Edmunds) にエクスカーションに出かける。二人の関係に気づいている周囲の学生たちの配慮によって語り手とインゲは二人きりになり、フォトブースで写真を撮ることになる。フォトブースで少年たちが猫を虐待しながらその写真を撮っているのを見たインゲは猫を助けようとして、猫に耳をひっかかれて出血する。語り手は仕方なくインゲを自宅に連れていき、裸で日光浴をしていたレイチェルとインゲが出会うことになる。そのあと二人は浴室に行き、しばらくして二人は同じTシャツを着て語り手の前に現れる。語り手が作ったオムレットを食べたあと、レイチェルはデザートとして桃を出す。このとき別の虫、雀蜂が登場するのだ。いっしょに浴室に入ったレイチェルはインゲの

首筋についていたキスマークに気づいたはずだが、そのあともそれに気づいていないかのようにふるまい、語り手は愛人を自宅に連れてきながらも、妻が気づいていないとすっかり信じきってくつろぎ、「実際自分はインゲとセックスをしたことを信じていない。インゲは見た目どおりの存在、たんなる訪問者にすぎず、私の妻はやはり私の妻なのだ」(I do not really believe that I have made love to Inge. She is what she seems, just a visitor. My wife is my wife.) (423) と思う。つまり彼はこの家庭こそが自分の 'life' だと考えているのだ。桃は若い女を表す典型的な象徴であり、そこに雀蜂が寄ってくる。レイチェルは桃を出せば雀蜂が寄ってくることを知っていて、意図的にそうしたのである。語り手は気づいていないものの、レイチェルは夫に間接的な警告をあたえているわけだ。語り手はケンブリッジという 'art' の世界におけるインゲとの関係は、家庭という 'life' から分離されていると思込んでいる。しかし 'art' の世界は 'life' の世界を侵食しつつあるのだ。桃=若い女に寄ってくる雀蜂が語り手自身を象徴していることを語り手自身は認識していないが、雀蜂という虫がここで 'art' と 'life' を結びつける働きをしているとみなしてよいだろう。虫の話から離れて重要なことをもう一つ指摘しておけば、浴室から出てきたインゲとレイチェルが同じ服装をしていて姉妹のように似ているのは、語り手の意識の中でインゲの 'art' の世界とレイチェルの 'life' の世界が混交する事態を予示しているのである。

語り手とドイツ人の学生たちはサマースクールの最後の授業でフロアショーを開くことになり、語り手とインゲはもう一人学生を誘って芝居を上演することに決める。語り手は、妻がその芝居を見にくると言っていたので、当日ベリー・セント・エドマンズに彼女を迎えに行く。玄関前には三日分の牛乳瓶がおかれたままになっており、部屋に入るとよどんだ空気の中に肉屋のような臭気が漂っている。テーブルには、インゲが土曜日に語り手の家に忘れていったスカーフ（語り手につけられたキスマークを隠すためのものだった）がきちんとたたまれた状態でおかれ、その横には次の

ようなメモが残されている。

これを忘れずに。愛しているわ、レイチェル。

追伸 南京虫がインゲをかむのをやめてくれるといいわね。

Don't forget this, Love Rachel.

PS. Hope the bedbugs have stopped biting Inge. (423)

そのあと語り手は、キッチンの上に裸で足を開いたまま座り腹部をナイフで刺して死んでいるレイチェルを発見する。部屋の中で聞こえるのは蠅の唸る音だけ。語り手は流れた血で陰毛が固まっている陰部に群がる蠅の姿を見るが、それを「良心が生み出した幻影」(a phantasmagoria produced by my conscience) とみなし、「現実ではなく、虚構だ」(Art, not life) と思い込もうとする (424)。レイチェルの体を這い回る蠅のあまりにもおぞましい光景が 'art' と 'life' の区別を混乱させる。ここでもまた虫が両者の境界を侵犯していると言ってよいだろう。やはりこの物語において虫は無視できないのだ。

だが、四日前語り手はケンブリッジでのインゲとの関係を虚構と、ベリー・セント・エドマンズでの生活を現実と考えたのではなかったか。語り手は 'art' と 'life' という二項対立的な枠組みを利用して、無意識的に責任を回避しようとしているのである。妻の自殺という悲劇を虚構とみなし、インゲとの関係を今度は現実と考え、虚構の世界で起きたことの責任を現実の自己が負う必要はないという論理にすぎりつく。もちろんこの論理には無理があり、最終的に語り手はどちらが 'art' で、どちらが 'life' なのかわからなくなり、狂気に陥るのである。ケンブリッジに戻った語り手は、こここそ 'life' がある場所だと自分に言い聞かせ、インゲ作の芝居で演技を始める。この芝居では、夫と妻が息子の長髪をめぐって口論になり、妻が、子どもの問題が起きるとすべて自分の責任にされる、あなたは

そもそも子どもをほしがっていなかったのだ、自分が妊娠していたとき嫌悪を隠そうとさえしなかったと夫を非難し、最後にはハンドバッグから取り出した拳銃で夫を撃ってしまう。語り手はその妻の役を演じているうちに、夫を演じるインゲ自身への憎しみを感じるようになる。自分を誘惑したからか、妻を殺したからか、などと理不尽な理由を考えているうちに、インゲが戦前のベルリンから現れたドイツ人のような恰好をしているため、彼女がナチスだから自分は彼女を憎んでいるのだと思い込む。今では彼にとって‘life’となったケンブリッジで、‘art’として夫を演じるインゲの台詞によって語り手は、役割(‘art’)としての夫への憎しみをインゲ本人(‘life’)への憎しみと混同し、次にはインゲを別の役割(‘art’)、すなわちナチスと誤認する。‘art’と‘life’が交錯し、最後は両者の区分ができない状態に語り手は陥るわけだ。問題は、ここで‘art’と‘life’という二項対立が解消されていないことである。あくまで両者を区別しようとしながら、それができない状況に追い込まれたことが、語り手を狂わせるのだ。私たちが現実と考えているものすべては‘art’である、すなわち構築されたものであるというポスト・モダニズム的な前提を受け入れることができない人間は、‘art’と‘life’の交錯に正気を失うしかない。

物語の後半における虫のはたす役割に関してもう一つ指摘しておかなければいけない点は、虫が語り手の象徴として使われていることだ。彼はまず桃に寄ってくる雀蜂によって表象され、レイチェルの遺書の中では南京虫が彼の象徴となる。‘art’と‘life’を峻別して自己の安定を保ってきた語り手が‘art’と‘life’を混乱させる虫にたとえられることは、彼が‘art’と‘life’の区別ができなくなることを暗示している。それにしても、妻の遺書を読んだ語り手は南京虫が自分のことであると認めたはずなのだが、それを示す兆候がそのあとまったく見られないのはなぜなのか。南京虫が語り手を表しているとすれば、「南京虫がインゲをかむのをやめてくれるといいわね」というレイチェルの言葉は、彼女が夫とインゲの関係に気づいており、それが誘因となって自殺した可能性を示すだろう。語り手は妻の

自殺がみずからの責任であることを認めたくないで、南京虫は彼自身であるという意識を抑圧するのだ。それが、妻の死を‘art’の世界のできごととして隔離する語り手の心的機制と連動していることは指摘するまでもあるまい。

物語の結末にはさらに重大な問題が潜んでいるのだが、それについて論じるまえに異なる視角から物語をながめてみたい。作者シンクレアと同じユダヤ人の哲学者マルティン・ブーバー（Martin Buber）と劇作家イヨネスコ、語り手がドイツ人への恨みを忘れないためにケンブリッジまで持参したワルシャワのユダヤ人の日記、そしてインゲが書く芝居、これらは物語とどのようにかかわるのだろうか。

性行為中に語り手がユダヤ人であると気づいたインゲは、次の日フロアショーで上演する芝居について相談するために語り手の部屋を訪れたとき、ユダヤ人に対する敬意を表明したあとでブーバーを話題に出す。そのとき語り手は、すべての〈なんじ〉を〈それ〉に、すべての人間を物にかえてしまう人間の陰鬱な運命というブーバーの思想を彼自身とインゲの関係に適用し、昨夜インゲは〈なんじ〉だったが、今では〈それ〉になっていると述べる。ブーバーの言葉を直接引こう。

われわれの世界にあって、それぞれの〈なんじ〉が〈それ〉にならなければならないということ、これはわれわれの運命の高貴な悲しみである。〈なんじ〉は直接の関係の中で絶対に現存しようとも、この関係が完全に能力を発揮し終わるか、または間接的な手段がはいってくるとともに、〈なんじ〉は諸対象の中の一対象となってしまう。（中略）交互活動の神秘の中で瞬間的にわたしに打ち明けられた自然的存在の本質は、ふたたび記述し、分析し、分類できるものとなり、交互する無数の法則の一点となる。（26）

語り手は昨夜インゲとのあいだに内的な対話関係（〈われ〉と〈なんじ〉

の関係)が成立していたが、今やそれは失われ、二人は芝居の対話を書いているだけだと言う。これはジョークであり、語り手はブーバーの思想をまじめに受け取っているわけではない。「マルティン・ブーバーだと？ たわごとだよ」(Martin Buber? A boobe-myseh!) (421)と彼は独語するからだ。語り手にとって他人はすべて〈それ〉、つまり利用可能な対象でしかないのだ。彼にとっては妻レイチェルも〈それ〉でしかない。インゲが部屋に来るまえに彼は妻に電話をかけるが、当然彼はインゲとの関係については話さず、インゲは二週間後にはドイツに帰るのだから「沈黙を守って、困った事態を招かないようにする方がよい」(Better keep quiet and skip the consequences) (421)と考える。語り手にとっては妻もインゲも都合よく操作できる対象にすぎないのである。

語り手がインゲ、モニカ、そして唯一の男子学生フランツ (Franz) と いっしょに見に出かけるイヨネスコの芝居『授業』では、個人授業を授ける老男性教師が覚えの悪い若い女生徒を刺殺したあと、鉤十字の描かれた腕章を腕にまく。『授業』は教える／教わるという関係に内在する権力関係を暴露する芝居であり、ブーバー的な対話関係の失敗を主題にしていると言ってもよいだろう。語り手がこの芝居をドイツ人学生に見せたのは、ナチズムに対する批判、ドイツ人への復讐という意図からだと推測できるが、非対話的な老教師が彼自身と重なることは語り手に意識されていない。インゲはこの芝居を見たあと語り手と訪れたパブで、すばらしい芝居だったという感想をもらす。彼女はドイツに男性優位思想に凝り固まった恋人がいるので、おそらく彼の姿を権威主義的な教師に重ね合わせて共感したのだろう。「自分はここでは自由だけど、あちらでは囚人だ」(here I am free, there I am a prisoner) (419)とインゲは言う。彼女は語り手の家を訪れたときも、「恋人の男性優位主義の実例」(examples of her lover's male chauvinism) (423)について話す。インゲがケンブリッジで付き合い相手として選んだ語り手は、男性優位主義者とまでは言えない。だが、彼のリベラルな外見の下に隠された周囲の人間をすべて利用対象とみなす

利己主義者という側面は、女の行動を望みどおりにコントロールしようとするインゲの恋人の男性優位主義と共通するところがある。ただ、他人には見破りがたい語り手の偽善性ゆえに、インゲは彼の利己性には気づいていないようだ。

インゲの行動には語り手の自己の二重化、偽善性を暴こうという意図があるわけではないにもかかわらず、それはことごとく語り手の二重性を突き崩す結果を招く。硫黄を燃やしているボウルが割れた結果、語り手とインゲが性的な関係をもつのも、いっしょに写真を撮ろうとしてフォトブースで猫にひっかかれた結果、インゲの首筋のキスマークをレイチェルに気づかれてしまうことも、さらに彼女が構想した芝居もすべて、語り手の‘art’と‘life’の区別を揺るがせるのだ。いったいなぜなのか。語り手にみずからの偽善性を打破したいという無意識的な願望があったからだと考えるしかない。物語の初めから彼の中にはその願望が潜んでいるのだ。まだインゲと関係をもっていなかったとき、ケンブリッジから彼は妻に電話をかける。本当はそう思っているわけではないが、彼は君と離れているとさびしいと言う。自分はずつきだと考え、このちょっとした過ちが結婚の崩壊を招くのではないかと予感し、すぐにその予感を打ち消す。ところが、そのあと彼はしつこい腹痛に悩まされる。彼自身がそれを「心身症的なけいれん」(psychosomatic cramp) (416)と呼んでいるように、この痛みは彼の心に由来するとみなすべきである。つまり、それは、みずからの欺瞞性を解消したいという欲望を抑圧して見せかけの愛情を保ち続けることがもたらす心的な負担の表出なのだ。抑圧された欲望はあらゆる機会をとらえてその実現をめざすので、インゲの何気ない行動が語り手の偽善の暴露へとつながってしまうのである。インゲの腕が首に絡みついても性行為におよばない可能性はあっただろうし、フォトブースで彼女がけがをしたときも家ではなく病院に連れていくこともできたはずなのに、語り手はまるでそのほかの選択肢はなかったかのように感じている。無意識的な願望が作用しているとしか思えないだろう。

語り手が腹痛に耐えながらベッドで読むワルシャワのユダヤ人の日記も、語り手の二重化した自己と関連させて論じることができるだろう。その日記について語り手は、教室で教えている文学作品とは異なり‘art’ではないと考える。日記の書き手は未来の世代のためにできごとをできるかぎり冷静に記録しているからだ。だが最後に書き手は感情を抑えきれなくなり、「ドイツの娘よ！ お前の幼子を捕えて岩にたたきつける者は幸いなり！」(Daughter of Germany! ... Blessed is he who will seize your babes and smash them against the Rock!) (416) といはげしい呪いの言葉を書きつける（呪いの言葉は詩編第 137 編にもとづく）。この日記の書き手は物語の語り手と同様に、‘art’ と ‘life’ を分けて ‘life’ を客観的に記録してきたのだが、激情に駆られてついに非現実的な（‘art’ とみなすことができる）願望を表明するのだ。まさに「南京虫」の語り手が最後に ‘art’ と ‘life’ を混同する場面を先取りしていると言えるだろう。

ドイツにいる男性優位主義者の恋人への不満を動機として書かれたインゲの芝居は、男女のコミュニケーションの断絶を男女の役割交換を通じて問題化＝異化する。妻役を演じる語り手が台詞を話しているうちに混乱し、‘art’ と ‘life’ の区別ができなくなることはすでに論じた。問題はその先だ。彼はインゲをナチスと誤認して、ワルシャワのユダヤ人が書きつけた言葉（「ドイツの娘よ！」）を叫ぶ。だが、そのあとの言葉（「お前の幼子を捕えて岩にたたきつける者は幸いなり！」）を口に出すことはない。最後にその理由を考えなければならない。南京虫を殺す硫黄をもって語り手の部屋を訪れたインゲは、語り手が結婚していることを知ると彼の妻について尋ねる。語り手は妻が流産したことを話し、彼女がようやくうつ状態を脱して、今では二人ともその話はしないと続ける。話はそれ以上展開せず、そのあと語り手とインゲは性的な関係をもってしまうのだ。物語の中でレイチェルの流産について語られるのはここだけである。だが、語り手が物語の最後に「お前の幼子を捕えて岩にたたきつける者は幸いなり！」と叫ばないことを考慮に入れると、彼は妻の流産に対する罪悪感をずっと

抑圧してきたと考えられる。そもそも彼の自己の二重化はレイチェルの流産が原因ではないのか。語り手が用いる現在時制は近接する過去の悲劇を忘れたいという彼の切なる願望によって選択されたのだ。'art' と 'life' という自己の二重化の裏には、過去の自己と現在の自己を切断しようとするより根本的な心的機制が存在しているのであり、'art' と 'life' という二項対立は過去と現在という二項対立を隠す見せかけなのである（'art' と 'life' という対立の枠組みそのものが 'art' だと言えよいだらうか）。第一次世界大戦からナチズムまでのドイツの過去を区別することなく思い起こして現在のドイツ人と関連づけようとする語り手の無時間的な歴史認識は、彼が過去の自己を現在の自己から切り離していることと関係がある。それは過去を忘れようとして現在だけを生きている人間の歴史認識なのだ。

語り手は自己を 'art' と 'life' に分離し、それらを都合よく使い分けながら精神のバランスを保ちつつ、その背後で自己の物語を語っている。だが彼には、先に指摘したようにみずからの偽善性を打破したいという欲望が潜んでいるのだ。そもそも語り自体がその欲望によって駆り立てられているように思われる。この物語の語りは自己の崩壊を予兆し、それを目的に展開されているようだ。愛を装う偽善性の解消を求める語り手の無意識的な欲望は、結局インゲとレイチェルの対面という事態をもたらし、レイチェルの自殺を招く。問題は彼女の自殺の動機である。遺書から推測すれば、直接的な動機は語り手の浮気であると言いたくなるが、レイチェルが目にしたものはインゲの首筋のキスマークだけだ。レイチェルが夫の浮気を疑ったことは明白だ。しかし、それだけで自殺するということは考えがたい。語り手は、妻とインゲが気楽な調子で話しているのを聞きながらすっかりくつろいでいるのだが、彼の満足しきった態度がレイチェルにはどのように見えたかを考えてみる必要がある。語り手は妻に対して偽善的にふるまうと心身症的な腹痛に襲われる一方で、インゲに対する欺瞞には良心の呵責を感じないため、インゲとの関係は 'art' の世界のできごとだと安心して思い込むことができる。レイチェルに対しては流産ゆえの罪悪感

があっても、インゲに対してはいかなる負い目もないからだ。しかし、語り手のくつろいだ様子は、レイチェルに、夫が流産に対する罪悪感を失っているようにも、あるいは妻に見せかけの愛情を示すことをやめてインゲの魅力に耽溺しているようにも見えただろう（もちろん語り手は妻の流産という記憶を抑圧することによって現在の自己満足を与えているにすぎないのだが、レイチェルにはそう見えていない可能性が大きいのだ）。レイチェルの自殺は、自己満足した態度に夫の変化を読み取ったことも原因になっているのだ。さらに言えば、遺書の中で「これ」として指示されているインゲのスカーフも、レイチェルの自殺と重要なかわりがある。意図的ではないがインゲはスカーフを語り手の家に忘れる。それはレイチェルにとって、インゲがもはやキスマークを隠す意図をもっていないことを、言い換えればインゲが語り手との関係を公にしてもかまわないと思っていることを意味しているだろう。レイチェルは妻としての存在理由が失われていくのを感じたにちがいない。これもまた彼女の自殺の要因の一つとなったはずである。

レイチェルの自殺は語り手を自己満足状態から放逐する。彼は‘art’と‘life’という二つの側面の使い分けによって安定を取り戻そうとするものの、結局インゲの芝居の途中で正気を失うことについてはすでに論じた。最後に物語の結末についてももう一度考えてみたい。冒頭の夢では雄の南京虫が雌の南京虫の腹部を生殖器官で刺していた。これはレイチェルの自殺を暗示すると最初に述べたが、見方をかえれば、レイチェルに腹部をナイフで刺させたのは語り手であることも意味しているだろう。インゲの芝居で妻役を演じる語り手が夫役を演じるインゲに向かって、「私の妊娠中あなたが私にどういう態度を取ったか決して忘れることはないわ。あなたは嫌悪を隠そうとさえしなかった。だけどあなたこそ嫌悪すべき人なのよ」(I won't forget how you treated me when I was pregnant. You didn't even try to hide your disgust. But you're the one who's disgusting.) (424) と言っているときに、彼は混乱状態に陥る。妊娠という言葉が彼を決定的に狂

わせるのだ。もう一度言おう。‘art’ と ‘life’ への自己の分裂は、語り手の中のより根本的な分断、妻の流産の原因となった過去の自分とその記憶を抑圧して現在を生きる自己の分裂を隠蔽する疑似的な分裂にすぎないのである。最後に語り手がインゲに向かって撃つ拳銃は芝居用の小道具であって、空砲しか入っていない。今インゲに向かって撃つと言ったが、最終的に語り手は彼女をナチと思い込んでいることはすでに見たとおりである。しかし、またインゲは芝居で夫役を演じているのであり、妻役の語り手は妊娠中の自分自身に対する夫の冷酷な態度を非難したあとで夫を撃つことになっているのである。そして芝居の中の夫はレイチェルの流産に責任を感じている語り手自身と重なるのである。語り手は自分自身に向かって拳銃を撃っているとも言えるのだ。‘art’ と ‘life’ という見せかけの対立が崩れ去ってしまった結果、語り手は現在と過去という根源的な対立に直面する。そこで現在の語り手は過去の自己を撃つ。忘れてはいけないことは、彼が放つのは空砲であることだ。現在の語り手は決して過去の語り手を抹殺できない。過去を消し去ることはだれにもできないのである。

*

Clive Sinclair, ‘Bedbugs’ からの引用はすべて Malcolm Bradbury, *The Penguin Book of Modern British Stories* (London: Penguin, 1987) により、括弧内に該当頁数を示した。また、マルティン・ブーバー「我と汝」からの引用は、岩波文庫版マルティン・ブーバー『我と汝・対話』（岩波書店）からのものであり、同じく括弧内に頁数を記した。

2014年7月19日土曜日に中央大学理工学部キャンパスの6730号室で開催された、中央大学人文科学研究所研究チーム「イギリス小説、その伝統と革新」の通算第2回研究会における発表の際に用いたメモが、この論文のもとになっている。研究会の場で深澤俊先生、野呂正先生、川崎明子先生、倉田賢一先生からいただいた有益なコメントや質問をうまく生か

すことができているかどうか心もとないところではあるが、それらは論文執筆のための大いなる刺激となった。心より感謝の意を表したい。