

Ian McEwan の *Atonement* におけるタリス邸

——継承・楽園・贖罪の意味——

Ian McEwan's *Atonement* and the Tallis House

前 協 子

要 旨

1935年サリーの新興荘園タリス邸の次女ブライオニーの子ども部屋の場面から始まるこの小説では、姉妹が邸宅の前庭に寝転んでいる情景が、ヘリテージ作品や映画に登場する姉妹関係の再来を予感させる。しかし、物語にも映像にも当の邸の主人は不在で、考慮されるべき邸の継承や邸宅の長女セシリアと使用人ロビーの恋愛による階級再編といった問題には関心が払われない。ヘリテージ作品の雰囲気は十分に醸し出しながらも、その異質性から一種のヘリテージ作品批判になっていることを確認したい。

興味深いことに、この物理的にも精神的にも一貫性のない邸宅は、それにもかかわらずブライオニーにとっては守られた子ども時代という楽園を、セシリアとロビーにとってはふたりの愛情を唯一確認できたという楽園を象徴しているために、この邸を出て行かざるをえなくなった各々にとって逆に存在感が増している。このような観点から三者にとってのタリス邸の意味について分析を行う。

「贖罪」という極めて宗教的な意味を持つタイトルが示す問題は、ブライオニー個人の罪の償いを示すだけでなく、小説家の贖罪という問題にすり替わってしまうが、セシリアとロビーにも償うべき罪があるとすればそれはどのようなことか、についても考察する。

キーワード

ポスト・ヘリテージ、カントリーハウス、継承、楽園、贖罪

イアン・マキューアンの『贖罪』（2001）はこれまで、その「語りの構造」や作品に引用された文学作品へのオマージュやパロディに注目し、「ポストモダニズムと小説の倫理性」の関係や「モダニズムの継承という文脈における政治性も含めたメタモダニズム」の観点から読み解かれてきている¹⁾。この小論では、作品の舞台となるカントリーハウスに注目し、ここで繰り広げられる物語が一見するとイングリッシュネスを中心としたヘリテージ作品に見えながらもポスト・ヘリテージ²⁾なメタフィクションであることを確認したい。

この小説は1935年サリーの新興荘園タリス家を舞台に、映画も原作もその家の末娘ブライオニーが寓話劇創作に没頭する場面からはじまる。特に映像では原作の細部に至るまで忠実に、子ども部屋や暗がりの中でまるでラビリンスのごとく多くの柱に囲まれたカントリーハウスが映し出される。姉妹が邸の前庭に寝転んでいる情景はまるでジェーン・オースティンやE. M. フォースターの映画に登場する姉妹の再登場を思わせるようにさえ見える。しかしこの映画では、当の屋敷の主人である姉妹の父ジャックは姿を見せることはない。原作では主として邸にロンドン内務省の職場からかけてくる電話の会話を通してのみその存在が語られるにすぎず、映画ではわざわざそのシーンすらカットされている有様だ。つまりこのタリス家は不在領主の荘園であり、オースティンやフォースターの作品に登場していた邸宅の継承という問題にはあまり注意が払われていないようにみえる。

タリス邸の描写に注目すると、もともと当地には19世紀末までアダム様式の屋敷があったものの火事で焼失し、現在の邸は「建ってからまだ40年にすぎない」(19)³⁾ばかりか「明るいオレンジ色のレンガ壁、鉄枠のはまった窓を備えてずんぐりした小塔つきゴシック・リヴァイヴァル調の建物」(19)で人造湖に人口島、橋、そして「水際に立つ荒れ果てた化粧漆

喰の礼拝堂」(19) など、伝統ある邸というよりも後から威厳を加えるために拵えられた単なる新興の邸宅にすぎないことが表象されている。邸の内部、晚餐の部屋に飾られている絵も「家庭にもっともらしい雰囲気を与えてくれる貴族の一家の肖像画」(125-26) であることが明示され、作り物だらけの成金趣味といった浅薄さがうかがえる。

タリス家の出自についても、「曾祖父がささやかな金物店を開くまでの先祖たちはぱっとしない小作労働者で、男たちは苗字を怪しげに変更し、教区の記録にもないような私婚を繰り返していた」(21) と述べられているように、映画では表現されていないが、実は決してこの一家はイングリッシュネスを体現するような一族ではない。邸の長女セシリアと使用人口ビーの身分違いの恋が、もちろん階級差はあるにせよ、その本来的な意味においてセシリアの階級が高く口ビーが低いための悲恋というイメージがなく、ふたりの恋愛が仮に成就したとしても、この邸を階級的に低い口ビーが継承することへの反感が感じられないのは、そのためかもしれない。ヘリテージ映画に登場する、家、一族、家族の付き合い、身分違いの恋愛、などの要素を初めから惜しみなく描きながらも、邸宅そのものの存在が意味を持つヘリテージ映画とは一線を画しているのだ。

セシリアと口ビーの階級差による成就が困難なための悲恋ではないとしたら、何が悲劇への転換点になったかといえ、それは多感な末娘ブライオニーが、自分自身の口ビーへの淡い恋心と姉セシリアへの思慕を併せ持ちながら、その恋心が無残にも子ども扱いされ、姉と口ビーの情愛の場面を曲解してある事件に対し悪意ある証言をしたことだ。この事件を契機として、逮捕された口ビーはもちろん、セシリアは家族と絶縁し邸を出、ブライオニーもまた邸から出て行くことになる。

ここで興味深いと思うのはこの邸宅が、この場所を出て行かなくてはならなくなった登場人物たちにとっては、皮肉にも二度と戻れない邸となっ

てしまったことで逆に特別で意義深い場所になっている点である。先に述べたようにこの邸は存在感が薄く、それにもかかわらずここはブライオニーにとって守られた子ども時代という楽園を象徴し、セシリアとロビーにとってはふたりの愛情を唯一確認できた場所という楽園を象徴してもいい。そうだとすると、この邸を出て行かなくてはならなくなった各々にとっては、皮肉にも二度と戻れない邸となってしまったゆえにその存在感は増大しているといえるのだ。三人が各々邸を後にする姿はまるで三者三様の『楽園の喪失』^{パラダイスロスト}的な状況が展開しているかのようだ。

この小論で『贖罪』と『楽園の喪失』の比較や、ミルトン的な思想を読み込むつもりはない。第一章の終わりは確かにミルトン的な喪失感があるが、ミルトンのアダムとイブが楽園を追われていよいよ困難な世の中にならただけで歩みを進めていかなければならないにもかかわらず、自分たちの罪を認めて自律的に世間へ乗り出していった姿と比べると、その旅立ちの意味も彼らの意識も全く異なっている。ロビーとセシリアはあくまで絶望したまま邸を追われるのであり、アダムとイブは勇気をもって積極的に楽園を出立していくからだ。しかし、原作でブライオニー自身が「自分が今頃ガートン・カレッジでミルトンを勉強していたら、という影のような別人生の空想にふけることがあった」(275)という箇所を見逃さないならば、邸宅を出て見習い看護師となって自分の罪を償い、真犯人を暴くために再び証言することで償いを全うしよう、とする以外の意味があるように思われる。罪とは、ブライオニーだけが果たして償うべきだったのか、禁断の知恵の実を食べるという神への裏切りという罪を犯して楽園から追放されたアダムとイブが荒野の現実に出てゆき、やがて顕れるキリストによって人間の原罪を贖ってもらったように、セシリアとロビーは本当に何の罪も犯していないのに楽園を追われたのだろうか、彼らにとってタリス邸はそもそも本当に楽園であったといえるのだろうか、彼らには贖うべき

ものはないのだろうか、ということだ。

まず、タリス家の邸宅そして庭園の様子は原作と映画でどのように描かれているかに注目する。

1. 邸宅の継承

先にも述べたようにこの小説では夫であり父でもあるジャックの影が薄く、むしろ彼の姿は意図的に隠されているようにみえる。ホワイトホールの官庁に勤める彼は図書室に座しているときには「人々に秩序を与えその範囲内で自由を許した」(122)といわれるが「危機管理計画の奴隷」(122)となりほとんど家に帰らず、妻も直感しているようにどうやら不倫をしている(148)。そのような状況下で、このタリス邸は後継者となるべき長男リーオンも父の援助を嫌って銀行員となり、妻エミリーは夫への不信、使用人の息子ロビーへの微妙な感情、大学に行き自由な生活を知った娘セシリアへの嫉妬とリーオンの友人ポール・マーシャルとの結婚への期待を持ちつつ、創作熱に浮かされた几帳面な末娘のプライオニーへ盲目的な愛情を注ぎ、半病人のように偏頭痛に悩みながら暮らしている。

この様子を Julie Ellam は一家の「みかけは1930年代の贅沢なイギリスブルジョワファミリーであるが、その内実は崩壊している」(47)と述べて「何世紀にもわたる伝統を体現しているとアピールしておきながらそれは過ちに蝕まれている」(47)と説明している。確かに、映画ではシュロップシャーのストークセイ邸がロケ地として使われ、ヘリテージ映画に登場するカントリーハウス同様、重厚な外観、室内装飾が活写されるため(Higson 201) 観客はその邸宅の似非性に気づくことはない。しかしキーラ・ナイトレイがロケ地ストークセイ邸を「美の中に不穏な雰囲気があり常に存在感のある邸宅」であった、と回想しているように⁴⁾、邸の中の夏の暑さ、無駄に広い邸宅内の部屋、階段や図書室の暗さを強調するような

歪みによる明暗のコントラストを多用して、一見豪華に見えるカントリーハウスの中の不安を暴き出すような映像が作られている。

小説の描写を吟味するならばタリスファミリーの内実はその一見豪華なみかけとはかけ離れていることが明かされている。例えばセシリアの祖父は「鍛冶屋育ちで錠^{ロック}前の特許で一族の財産を築いた」(19) いわば成り上がりの男である、と説明されている⁵⁾。セシリア自身も次のように語る、「家系樹は寒々と冬枯れで、根なしだった。祖父のハリー・タリスの父親は農場労働者で、どういう理由か知らないが……本来の姓をタリスに変えており、誕生も結婚も記録に残っていなかった」(109)。家を守るべき錠前を作ることを生業としながら、結局その子孫が家を守れず、邸宅を継承することが出来ずに手放すことになってしまうという結末は皮肉なことだ。

またタリス邸の建物そのものについても、原作では1880年代後半までゴシック調の屋敷であったのが火事で焼失し現在の屋敷は建ってからまだ40年にすぎない新興の建物で、人口の湖に人口島、人口の橋、宗教的用途のない荒れ果てた礼拝堂に囲まれている、と細かな描写がなされている。室内にあるものに目を転ずれば、そこには色あせた長椅子、アメリカ産のサクラ材のテーブル、真新しいゴシック調のしかし一度も火の入ったことのない暖炉、誰にも弾かれたことのない未調律のハーブシコード、偽物の手すり、一度も灯されたことのないシャンデリア、それらしい雰囲気を与えるためだけの縁のない貴族の一族の肖像画など(19-20, 102, 125-26)、調和の取れていない様子が書き込まれている。このような邸宅は、ニコラス・ペヴズナーの名前まで出して批判されているが(19)、当時はやっていたネオ・ゴシック、あるいはモック・ゴシックといわれるものでファッションとなっていた⁶⁾。

唯一本物として登場する調度品は噴水でセシリアとロビーのやり取りで壊れてしまうシノワズリーの壺である。しかしながら、またしても皮肉な

ことに、1726年に絵付けされたこの磁器はタリス家に縁の逸話もあり、まがいものではないことが証明されているにもかかわらず、この唯一の調度品は壊れてしまうのである。

また、使用人のロビーは「タリス一家の昔からの友人で一家によってずっと良い目を見てきた奴」(158)といわれているが、タリス家の一員も同然の扱いを受けながら彼だけが失踪した実の父親の仕事をあたかも継ぐかのように、そして邸のむなしく退廃的な雰囲気反するように風景庭園造りという実労働作業にいそしみ、勉学の次に関心を寄せている、と描かれていることは興味深い。

誰がこの邸宅を継承するのか、ということが大いに問題となるヘリテージ映画や小説であればセシリアとロビーの恋愛とは、階級差を乗り越えて邸を継承するにしろ階級転覆が批判されて恋愛は成就せず邸も継承できないにしろ継承問題を提起することにつながることになったかもしれない。しかし原作は読者のそちらへの関心をずらして——例えばカズオ・イシグロの『日の名残り』に描かれていた主人と執事の関係の変奏として、グローバルな階級再編の可能性を暗示しつつも——プライオニーの引き起こした事件と彼女の贖罪に注目を向け、邸の継承は隅に追いやられて主体化されることはないのである。

タリス邸は事件の後、戦時中には軍に没収されることはまぬかれ七人の子どもを連れた三人の母親の疎開先となる。鉄柵や牧草地の移動、草地がトウモロコシ畑になり、防御陣地ができるなど戦時仕様と姿を変える。そして、注目すべきは最後にはオースティンの『ノーサンガーアベイ』を想起させるティルニーズという名のホテルになっていることだ。

映画では「1999, ロンドン」の箇所がプライオニーのカメラに向かってのインタビューという形で脚色翻案されているが、小説では家族の誰にも継承されなかった邸宅が最後にこのように姿を変えていることが書き込ま

れていることは興味深い。プライオニーはかつての自宅を見て次のように語る、「ホテルに姿を変えた家が建物自体は今のホテルという形態の方が、私の住んでいた頃よりも確実に多くの人間的な幸福を湛えていた」(365)。これは「20世紀初頭の自由党による人民予算成立と議会法改正、すなわち相続税、所得税引上げと土地課税導入、貴族院の無力化の影響がやがて顕在化し、有産階級が経済的に没落して、マナーハウスやカントリーハウスがどんどんオークションにかかりホテルや学校に改築されていく時代」(武田 93) の一つの姿であろう。99年のロンドンではさらにグローバルに人々が訪れるようになっており、例えばホテルとなったタリス邸にプライオニーを送り届けるタクシーの運転手は「カリブ海系の社会学を学ぶインテリ院生」、と設定されている。彼を見て「このころでは服装や言葉遣いから教育レベルを推測するのは不可能だ」(362) とプライオニーは思う。こうして旧タリス邸がイングリッシュネスを体感する場所としてよみがえることが示唆されているとしたら、やはり大変アイロニカルな転回といえるのではないだろうか⁷⁾。

2. 楽園としてのタリス邸

外観は立派ながらも実は継承に足るわけではない邸宅とそこに住むみかけ倒しの退廃的な一家ではあったとしても、事件の後、この邸宅と家族から去らなければならなかった者たちにとって、この場所は反対に、それだからこそ存在感を増す邸となったのではないだろうか。登場人物たちにとってのタリス邸について、プライオニー、セシリア、ロビーにとって、また恋人たちにとっての楽園ということについて考えてみたい。

まず、タリス邸の庭園について検討する。ロビーの失踪した父親はタリス家の元庭師であるが、使用人とはいえ楽園を象徴する庭園の作り手、担い手が小説の当初から不在となっていることは興味深い。そしてその息子

のロビーが文学を修め、さらには医学も志そうとしつつも、実家に帰れば実の父親と同じように風景庭園造りに従事する楽園の作り手という労働者なのであり、楽園を享受する側の人間ではないことが映画でも原作でも明示されていることには注意を払いたい。また、タリス邸の敷地内は映画で見限る限り、また原作を読んでも広大で先述したように人工的な湖（セシリアとリーオン、ポール・マーシャルが歓談していてセシリアが水に飛び込むシーンで登場）や島などもあるものの、草むらや池など（ブライオニーがイラクサ打ちをするところやわざと水に飛び込んでロビーの助けを待つシーン）など人手の加えられていないような個所が邸内に残っていることもわかる。

(1) ブライオニーの子ども時代を象徴する「楽園としてのタリス邸」

ブライオニーは乱れた世界をきっちり整える、調和と秩序に満ちた世界を求める子どもだった（ブライオニーの子ども部屋は整然とおもちゃの動物が揃って人形の家の前に整列していた様子が、映画でも原作でも印象的であった）。創作寓話劇『アラベラの試練』も数々の試練はあれども予定調和ののちにアラベラは医師王子と結婚、というストーリーにむしろ結婚式が重要でその後の実人生には関心が薄いことがわかる。彼女の劇創作への情熱は、1930年代の共同体を希求する人々の気持ち（例えばウルフの『幕間』（1939）では共同体を求めて野外劇が企画されていた。）のパロディとも読めるだろう。ブライオニーにとっての子ども部屋を含む邸とその庭園はまさに想像力、妄想でさえをも育む場所であった、ロビーからのセシリア宛の手紙を託される前までは。（ローラを強姦したのがロビーであるという思い込みの証言をしたこと以上に償わなければならなかったと思われる出来事はこの手紙の盗み読みであったといえるだろう。）その盗み読みに端を発し、セシリアとロビーの秘密を分かち合うことで自分も従姉と同等、あるいはそれ以上の存在にみせたいという欲望が、ブライオニーにとってはまるでイブを誘惑したリノゴ

の実のような役割を果たしていたようだ。セシリアと同じように、ケンブリッジのガートン・カレッジでミルトンを勉強する、という道も彼女には開かれていたはずだったのだが彼女は楽園を後にすることになる。

(2) セシリアの「楽園(?)としてのタリス邸」

ケンブリッジで3年過ごした後に戻った実家は、セシリアにとって実は必ずしも楽園とはいえない退屈な邸宅であった。母からみれば「最終試験の結果に失望さえして帰ってきたセシリアは職も技術もなくこれから夫を見つけて母となる覚悟を決めねばならない女でしかなかった」(65)。しかし、彼女は「家族との重要なつながりを再び築きつつある……だがもうそろそろ自分も動き出さなければディナーの気配りとその成功を任される役割を担うだけになってしまう」(102-103)と「家庭の天使」的役割への批判を持ちながらも、「この家から出ていく気はしないで、退屈ながら快適な生活を続ける、というのは自分に与える一種の罰であってそこにはかすかな快楽とその予感がないでもなかった」(22)と、重い腰を上げることができない。せっかく大学を卒業したにもかかわらず社会の中で主体性を発揮する場から疎外されているセシリアは「家庭の天使」にも「新しい女」にもなれない所在なさを抱えたままタリス邸にとどまっている。実は彼女にとっての楽園の続きは叔父夫婦と同行するニューヨーク旅行やハーマイオニー叔母の滞在するバリからの誘い、リーオンに紹介されたロンドンでの就職というように、グローバルな世界に進出する可能性の中にあるかと思われたが、ロビーとの関係が進展し、退廃的なタリス邸が彼女の楽園として刻印されてしまうのだ。

(3) ロビーにとっての「楽園としてのタリス邸」

既に述べてきたように、使用人の息子ながら実子同様に受け容れられ、

学費の援助を得て進学した大学では主人の家の子どもを差し置いて優等賞を取り、さらに医学の道も志すというメリトクラシーの階段を駆け上がっていたロビーにとって、好きな庭仕事も含めてタリス邸は当然居心地の良い場所であったはずである。ただし、同時にそこは将来の成功が確実という楽観的な見通しや「文学を学んだことでより良い医者になれる」と思い込むような不遜な気持ちを抱かせてしまうような場所でもあった。彼は語る、「自分の人生の物語を作り出す」思い上がった妄想を抱いてしまった、と (241)。この気持ちこそがセシリア宛に事件の発端となる手紙を書かせてしまった。映画でも原作でも手書きとタイプ打ちの二種類を作成している場面は描写されるが、間違った手紙を渡してしまったことによって、続いてゆくはずの楽園は終焉へと向かうことになる。学びながら成長を求め続けることで階級差を乗り越えようとしていたロビーがそのはしごを外されてしまう展開は、セシリアのグローバルな人生の可能性が閉ざされたことと同様、注意して読むべきであろう。

(4) セシリアとロビーにとっての「楽園としての庭園」

ふたりにとっての楽園は愛を確かめ合うことのできた図書室であり、タリス邸の中でも最も真実のある、虚偽や見栄のない場所といえるかもしれない。事件後離れ離れになったふたりが交わす手紙の中で、検閲を逃れるために愛しているという意思表示が「図書室」という一語に託されていたことも想起されたい。また、邸宅の外の広大な「夜の庭」も当初はふたりにとって楽園となるはずだった。

The vastness of the night beyond the house, the dark trees, the welcoming shadows, the cool new-mown grass — all this had been reserved, he had designated it as belonging exclusively to himself and

Cecilia. It was waiting for them, theirs to use and claim. (143-144)

しかしながらこの庭は「家の外は抑制の外で、暑い天氣が若者のモラルを乱す」(219)という予兆通りポールがローラを強姦するという事件の起こってしまう庭でもあり、庭の作り手で「良き羊飼い」(183)のイメージも付与されたロビーの運命を変えてしまう、楽園が一転する場所ともなる。

映画のラストショットに映るセシリアが送った絵葉書の「海辺のコテージ」は原作では彼女の友人のつてでウィルトシャーに借りられるというコテージとして登場する。ロビーがダンケルクから帰還することができたのなら、ドーヴァー海峡から真っ先に見えるはずの場所に位置するふたりの家は、カントリーハウスではなく、それは単なるコテージである。戦争や、政治、グローバル化の真ただ中で変容を余儀なくされることのないただのコテージ、これこそがその後のふたりの楽園であった。それは決して手の届かない幻の楽園であったかもしれないが想像の中で彼らはようやく手に入れるのだ。

このように映画と原作の双方を見ると、タリス邸も庭園も一見秩序正しい世界に見えながら実はその美しさの中に秩序からの逸脱や、偽物を真正らしく見せようとする危うい傾向があることがわかる。それはまるで神の創造の中心として完成された秩序の世界を具現していたエデンの園が、結局はアダムとイブの弱さにつけ込んだサタンによって知恵の実の誘惑をそそられる場であったように、葛藤の与えられる不安定な場となっていることが露呈されるのだ。

登場人物たちにとってのタリス邸の意味、「継承され(え)ない」がゆえにそれぞれにとって特別な意味を持つ場所となっている様を以上のように概観してきたが、登場人物たち各々が邸宅を出ていくことになった契機は、当然ながら登場人物たちにある。プライオニーの子どもらしい嘘が悲

劇の発端となることに読者は目を奪われがちになるが、罪を犯したのは彼女だけだったのだろうか。楽園を出ていくセシリアやロビーに背負うべき罪はなかったのか。彼らがタリス邸という楽園を出なければならなかったのは、罪を犯すだけの素地が誰しにもあり、罪を犯す誘惑に負ける弱さを誰しもが持っていたということではないだろうか。だからこそ、誰もが罪を償うために邸宅をでなければならなかったのではないか。彼らが贖うべき罪とはいかなるものであったのだろうか。

3. 贖罪の意味

映画の観客も読者もタイトルの贖罪の意味は、プライオニー自身が語る少女時代の嘘、見てもいないのに見たと虚偽の証言をしてロビーを犯罪者に仕立てたことへの償いであると思っている。話の進行にしたがってプライオニーがどのように罪を償っていくのか、彼女がどう変わるのか、その成長ぶりを知りたいという欲求を持って（読）見続けることになる。確かに、プライオニーがケンブリッジ進学をやめてセシリアと同じ看護師になること、病院で「便器を洗う地獄」を経験し⁸⁾、フランス兵を看病しながらダンケルクの戦場にいるロビーを思うこと、やがてロビーとセシリアに再会し、謝罪し証言を正すと約束すること、そして最後に贖罪の原稿を書くこと——という展開はプライオニーの贖罪の人生が着々と進んでいくことを示している。しかしこの贖罪の物語は小説では第Ⅲ部の最後に刻印されるプライオニー自身の署名と、映画ではヴァネッサ・レッドグレイヴのインタビューの場面で覆され、読者と観客はさらなる大どんでん返しを味わうことになる、まるでクリスティの『アクロイド殺人事件』を読んだ時のように。プライオニーがこれまで語ってきたことは、過去を虚構化し、他者の「声」を隠ぺい、ねつ造する行為であったことが明かされてしまうのだ。

小説家としてのブライオニーの贖罪について問う前に、私たちは彼女個人の罪と償いについて、それと同時に、先述したように、セシリアやロビー、さらにはローラとポール・マーシャルの贖うべき罪についても考えておかなければなるまい。

例えば、ブライオニーには早く子ども時代と決別して自分の存在の意味を見つけない、という大人になりたい願望がある。彼女のその思春期に特有の誘惑は、ある時はロビーを試すためにわざと敷地内の池に飛び込んだり、噴水のそばで裸で踊らされる姉とロビーの無言劇を目撃して「昼日中邸の真ん中でショッキングな半裸体をさらした姉を非難したい」(41)と感じたり、「自分が世間を知っているというところを従姉にみせたい」(119)と姉とロビーとの密会をローラに打ち明け秘密を共有しようという不安定な行動に表れる。

ロビーの場合は、「羊飼いの」いうキリスト的外見を与えられて原罪ならぬ冤罪という十字架を背負わされた被害者にしか一見みえないようだが、セシリアとの噴水のそばでのやり取りの後、彼女の半裸体に誘惑されて手紙を書いていた。ロビーの書いた二種類の手紙について、ならば彼の情熱をそのままタイプしたほうを渡さなければ事件は起こらなかったのかといえは恐らくそうではないだろう。手書きの謝罪の手紙の方であったとしても「自分がいかに美しいかを示してこちらを虜にするつもりだった」(81)というセシリアに惹かれていたロビーは間違いなくディナーの前にセシリアと図書室に向かっていたはずだ。つまり彼にはセシリアに晩餐の場で出会ったら「より悪い事態になるだろう、とわかっていながらもそれを望まずにはいられない」(81)という誘惑に抗えない弱さがあった。自分の将来について思い上がった希望を抱いていた彼はその弱さに気づくことができなかったのだ。

セシリアの場合はどうか。大学を卒業後の確かな目的を見いだせない彼

女はこの家を出ていく冒険が必要だと口では言いながらも、退屈な、だが、それなりに快適な生活を続けることでその退廃的な快樂に身をゆだねている。「家庭の天使」と「新しい女」の間でどちらの姿をも自分の未来像として描けずにいる彼女の弱さが、結局はロビーを誘惑する。ふたりが図書室で思いを遂げるときの描写は次のように描かれる、「セシリアは自分から逃げようとしているのではなくさらなる暗がりの中へと誘っているのかもしれない」(133) と。

このようにプライオニーにとっても、セシリア、ロビーにとってもタリス邸は誘惑の場、墮落へのきっかけとなる場であったのであり、事件が起こる前からその予兆はあったといえるだろう。セシリアとロビーの次の描写を読む。

He imagined himself strolling on a smooth, rounded mountain summit, suspended between two higher peaks. He was in an unhurried, reconnoitring mood, with time to go to a rocky edge and take a glimpse of the near-vertical scree down which he would shortly have to throw himself. It was a temptation to leap into clear space now, ... She was calling to him, inviting him, murmuring in his ear. Exactly so. They would jump together. He was with her now, peering into an abyss, and they saw how the scree plunged down through the cloud cover. Hand in hand, they would fall backwards. (138)

高い山頂の絶壁から奈落を見下ろし、ふたりで手を取り合って落ちていく様をイメージしているロビーは、セシリアの声には抗えないのだ。

事の発端となったボール・マーシャルのローラ強姦という事件は、ローラが暴力を受けた事実が無言を貫き、その恐怖と屈辱を犯人への愛に転化

させ結婚したことによってプライオニーが自分の証言をいくら否定しても永久に真実は明かされないばかりか出版すらできない状況に転回した。しかし、ポールは戦時中にチョコレート王として築いた財産をもとに財団を作って様々な医療研究や、テートギャラリーへのコレクション寄付、サハラ砂漠以南の農業化計画、ランベスの帝国戦争博物館への助成金といった「多大な善行」をなしている（356-57, 360）。こんな彼らをプライオニーはこれもまた「ひょっとすると償いの一生だったのだろうか、あるいは何も考えないで前進し元々自分に合っていた生活が続けただけなのか」（357）と自問する。彼らにもいくらでも真実を語るチャンスはあったはずだが、そうすることのできなかった弱さがプライオニーに本の出版を阻止させているのだ。プライオニーの問いに答えが必要ないようにこのふたりにも弱さがあったということなのだ。

以上のように、贖罪とは決してプライオニー個人の問題ではなく、彼女だけが罪を犯したのではなく誰もが自分の弱さを抱えてそれを償わなければならないということだ。そうだとしたら、いかに罪を償うか、その成就が問われているのではなく、注目すべきは罪を犯す弱さとは誘惑に負けるということでもあり、その弱さを人間がもっている、誰もが償うべき罪を負っているということを登場人物各々が示していることにあるのではないか。いみじくもプライオニーはロビーに戦場で次のように語らせている。

But what was guilt these days? It was cheap. Everyone was guilty, and no one was. No one would be redeemed by a change of evidence, for there weren't enough people, enough paper and pens, enough patience and peace, to take down the statements of all the witnesses and gather in the facts. The witnesses were guilty too. All day we've witnessed each other's crimes. You killed no one today? But how many did you leave to die? (261)

最後に、ブライオニーが一人称で語る「1999年、ロンドン」の中でその個人の贖罪の問題が小説家としての贖罪の問題にすり替わっていくことについて考えたい。彼女は次のように自問している、「この59年間の問題は次の一点だった——物事の結果すべてを決める絶対権力を握った存在、つまり神である小説家はいかにして罪を償うことを達成できるのだろうか」(371)。それに対する彼女の答えは「小説家にとって自己の外部には何もない、想像力の中で生きる、書く……神が贖罪することがあり得ないように小説家にも贖罪はあり得ない……完全なゆるしはまだなのだ」(371)、というものだ。ブライオニーは語りの虚構性を自覚しながら第二次大戦中という歴史の中に埋没してしまった姉セシリア、そしてロビーの人生を取り戻そうと「小説家＝媒介者」として過去を再解釈、再構築し語り直そうとしている。ブライオニーの書いた贖罪のための最終原稿は、「陰鬱極まるリアリズムではなく、恋人たちが生き延び、幸せに暮らす」(371) 結末であった。77歳の誕生日を祝ってもらうために元のタリス邸、今はティルニーズホテルとなった場所を再訪した時、64年遅れで彼女の処女作ともいうべき『アラベラの試練』が従弟のひ孫たちによって上演される。当時「シェイクスピアの劇ほどの長さに思っていた」(368) 劇はわずか10分足らずで終了し、「苦難の果てには愛の始まり／さらば優しき観衆よ。夕陽へと船出せん、われらは！」という劇を締め括る二行連句^{カブレット}によって観客の前で物語はふりだしに戻り、こうして永遠に終わることのない贖罪を求め続けて物語の円環は閉ざされるのだ。

*この小論は、中央大学人文科学研究所 研究会チーム「英文学と映画」公開研究会（2014年5月31日於、法政大学）において口頭発表をした原稿に加筆し、修正を加えたものである。

注

- 1) Cormack, Marcus. 武藤哲郎氏を参照。イギリス女性史研究会での中條真実氏、日本ヴァージニア・ウルフ協会での近藤康裕氏の発表要旨を参照のこと。
- 2) 『ポスト・ヘリテージ映画』によれば、ヘリテージ映画の定義とは、1980年に始まったナショナル・ヘリテージ・アクツとの関連で「過去の理想化された大英帝国のイメージによりかかりながら英国の優越性というテーマを全面に押し出し、商業的にも大成功を収めた映画」(4)のことで、80年代サッチャリズムを具現化した映像文化と言われている。同書はヘリテージ映画以降の映像文化を「そのノスタルジックなナショナリズムによってだけでなく、グローバリズムとローカリズムの交渉という観点によって」(3)扱われる文化のこと、と定義している。ケヴィン・ロビンズのいう「グローバリゼーションの力学」を援用し、「グローバリゼーションとローカルなものとは必ずしも対立するものではなく、ローカルなものはナショナルなものから切り離されることによってその固有の土着性から切り離されグローバルな空間に挿入され、トランスナショナルに流通する商品イメージとして新たな形で再度ローカルな空間に差し戻される」(10)という。
- 3) Ian McEwan *Atonement* からの引用は文中に括弧でページ数を示す。邦訳は小山太一氏のものを使わせていただいた。
- 4) キーラ・ナイトレイのインタビューはDVD特典映像を参照のこと。
- 5) 錠前すなわち「ロック」という語から、当然イギリスの「取締り役」としてのシャーロック・ホームズが想起されるだろう。武藤浩史、糸多郁子両氏も指摘しているように、難事件を解決する探偵は大英帝国の不安をシャットアウトしてくれる存在であり、その役割が名前に示されているのだ(243)。
- 6) Baldick が最新のイングランドの縮図として、モダン・インダストリアル・タウンとなったスラウ(Slaugh)を例に、ウィンザーやイートンといった王室関係の土地に「不適切に隣接した」再開発地のせいで、自然が変性したことを指摘している箇所と呼応している。“Nature has been expelled from this false paradise, and historical tradition is reduced to fakery, in various bogus Tudor bars.”(下線筆者310)
- 7) 大田信良氏は「イングリッシュネスに印づけられたカントリーハウス」の文化空間は20世紀初めにおいて既にナショナルなものから変容しつつ存続してきていたことを指摘している(189)。カントリーハウスの文化は金融資本の不可視の運動と複雑で多様な関係性を保持している、ということだ。

- 8) マキューアンは特典映像インタビューの中で「ロビーにはダンケルクの戦場の地獄が、ブライオニーには便器を洗う地獄があるのだ。」と語っている。

引用文献

- Baldick, Chris. *The Modern Movement: The Oxford English Literary History*, vol.10 1910-1940. Oxford: Oxford UP, 2004.
- Cormack, Alistair. "Postmodernism and the Ethics of Fiction in *Atonement*." *Ian McEwan*. 2nd edition. Ed. Sebastian Groes. London: Bloomsbury Academic, 2013. 70-82.
- Ellam, Julie. *Ian McEwan's Atonement*. A Reader's Guide. London: Continuum, 2009.
- Head, Dominic. *Ian McEwan*. Manchester: Manchester UP, 2007.
- Higson, Andrew. *Film England*. London: I. B. Tauris, 2011.
- Marcus, Laura. "Ian McEwan's Modernist Time: *Atonement* and *Saturday*." *Ian McEwan*. 2nd edition. Ed. Sebastian Groes. London: Bloomsbury Academic, 2013. 83-98.
- McEwan, Ian. *Atonement*. London: Vintage Books, 2002. 『贖罪』 小山太一訳 新潮文庫, 2008年。
- 大田信良 「『スキャンダル』—金融資本とカントリーハウスの文化」 大谷伴子, 松本朗他編 『ポスト・ヘリテージ映画』 第2版 上智大学出版, 2011年, 169-198頁。
- 近藤康裕 「『贖罪』の倫理性と政治性—イアン・マキューアンのメタモダニズム」 日本ヴァージニア・ウルフ協会第34回シンポジウム, 2014年。
- 武田ちあき 「帝国教育の墮天使たち—落第生の系譜と戦間期の学校小説」 『ヴァージニア・ウルフ研究』 第31号 (2014): 87-103.
- 中條真実 「第二次世界大戦と女性の「声」と「主体性」—イアン・マキューアン著『贖罪』における「語り」の問題」 イギリス女性史研究会第20回研究会第一報告, 2013年。
- 武藤哲郎 「マキューアンの小説にみるモラルについて *First Love Last Rites* から *Atonement* まで」 『大妻女子大学紀要』 第35号 (2003): 1-10.
- 武藤浩史・糸多郁子 「英文学の変貌と放送の誕生—階級・メディア・2つの世界大戦」 武藤浩史, 川端康雄他編 『愛と戦いのイギリス文学史1900-1950年』 慶應義塾大学出版会, 2007年, 237-252頁。
- 『つぐない』 (*Atonement*, 2007) ジョー・ライト監督 キーラ・ナイトレイ主演 (ジェネオン・ユニバーサル・エンターテイメント, 2008年)。

