The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	21世紀のIn Memoriam : Sebastian Faulks, Where My Heart Used to Beat における記憶の美学
Author(s)	霜鳥, 慶邦
Citation	言語文化研究. 2018, 44, p. 55-68
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/68013
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

21世紀の *In Memoriam*

―Sebastian Faulks, *Where My Heart Used to Beat* における記憶の美学[1)]

霜　鳥　慶　邦

In Memoriam of the Twenty-first Century: The Aesthetics of Memory in Sebastian Faulks's *Where My Heart Used to Beat*

SHIMOTORI Yoshikuni

Summary: This paper explores the 21st-century significance of Sebastian Faulks's 2015 novel *Where My Heart Used to Beat* by examining the ways in which it deals with the history and memory of the 20th century in relation to the present century. Through a critical analysis of the novel's description of the 20th century as a 'century of pathology' and its strategic use of Tennyson's *In Memoriam* in its title, epigraph and story, the paper argues that *Where My Heart Used to Beat* can be regarded as a 21st-century version of *In Memoriam* informed by an ironic and (self-)critical consciousness that alerts the readers of 'the age of forgetting' to the danger of their historical amnesia and the necessity of revisiting the previous century in order to rethink and reshape their relation to the present century.

キーワード：記憶，20世紀，21世紀

> 私たちは願わないだろうか，「人類」がレーテの水をひと呑みして，20世紀というこの大量殺戮の時代の記憶を忘却して，ほんとうに新たな魂として21世紀を迎えられたら……と。
>
> ―― 細見和之「私たちにレーテの水は与えられていない」

1．ミレニアムの「夢」

Sebastian Faulksは，2015年に発表した*Where My Heart Used to Beat*(以下*WMHUB*と表記する）で，ベストセラーになった*Birdsong*(1993年）以来，久々に第一次世界大戦を本格的題材として取り上げた。小説の舞台は1980年代のロンドン。過去に第二次世界大戦を体験した精神科医

1）本稿は，科学研究費補助金（基盤研究（C)）「第一次世界大戦100周年のために―現代イギリスにおける大戦の記憶の総合的研究」（課題研究番号：15K02300，2015−18年度）の助成を受けている。

Robert Hendricks は，第一次世界大戦で戦死した父の戦友である精神科医 Pereira との出会いをきっかけに，父の記憶と自身の記憶を探求する。小説のテーマは最終的に，2つの大戦の記憶を中心とした20世紀全体の総括へと向かっていく。

この小説を終盤まで読み進めて初めて気づく重要な点は，この小説が，20世紀を舞台としつつ，潜在的に21世紀をも射程に収めようとしているという事実だ。それを確認できる唯一の箇所が，小説が幕を閉じようとする直前に，作者が Hendricks に見させる「夢」だ。この「夢」の中で主人公は，21世紀へと移行する直前のロンドンの様子を見る。

> I dreamed it was the last day of the twentieth century, 31 December 1999. Instead of marking the end of the benighted century, we were celebrating instead the turn of the millennium—a passage of time too long to mean anything.
>
> There was a huge structure in a desolate part of London, an inverted saucer-shaped tent, filled with people in seated rows. The Queen was there, as she often is in dreams, looking unchanged, no older than in her prime. Everyone was on their feet, but nobody knew what to do. There was music. Next to the Queen was a man I didn't recognise—someone important, a politician perhaps, quite young, with opportunistic eyes. He appeared to want to hold Her Majesty's hand, but she was reluctant.
>
> Neither of them seemed to understand anything that was going on or anything that had taken place in the last hundred years.（319–20）

主人公が見る「未来」の「夢」を，我々読者は，「過去」の「歴史」として知っている。20世紀最後の夜，ロンドンのグリニッジ半島で盛大な祝賀イベントが開催されたこと。そこには Elizabeth 女王も出席していたこと。「受け皿をひっくり返したような形のテント」は，ミレニアム・ドームと名付けられたこと。そしてその後 The O_2 と改名されたこと。女王の横に立つ「日和見的」な表情の「若い」政治家らしき人物が，20世紀末から21世紀初めのイギリスを率いた Tony Blair であること。その後のイギリスが辿ることになる運命を知っている読者は，この無邪気な祝賀の様子を，アイロニカルな感情なしに読むことはできないだろう。

「現在進行中の事態も過去100年に起こったことも，何も理解していない」女王と政治家[2)]，そしてミレニアムに歓喜する群衆たち―この光景は，21世紀の読者の意識を，Tony Judt が *Reappraisals: Reflections on the Forgotten Twentieth Century* で発した警鐘へと導くだろう。Judt は，始まって間もない21世紀を「忘却の時代」（'the age of forgetting'）と呼び，その特徴についてこう説明する― 'With too much confidence and too little reflection we put the twentieth century behind us and strode boldly into its successor swaddled in self-serving half-truths: the triumph of the West, the

2）Faulks はある記事の中で，'I have a strong feeling that Tony Blair did not really understand much about 20th-century history' と述べ，Blair の歴史的無理解を痛烈に批判している（Millen）。

end of History, the unipolar American moment, the ineluctable march of globalization and the free market'（1–2）.

Judt の警鐘は，*WMHUB* の「夢」の場面が，20 世紀を無理解と無反省のままに置き去りにし，「忘却の時代」へと足を踏み入れようとする瞬間をとらえたものであることを，我々に気づかせるだろう。そして Judt の警鐘を真摯に受け止めるとき，我々は，*WMHUB* の中のミレニアムを祝う群衆が，「忘却の時代」を生きる我々自身の近い過去のフィクショナルな姿であることを思い知らされることになる。

WMHUB と Judt の共振性は，小説の潜在的批判意識をより明確に浮かび上がらせる。この小説は，1980 年代のイギリスを舞台とし，おもに両大戦の記憶を再訪すると同時に，物語の結末の直前で，「夢」という次元—それは読者にとっての歴史である—を利用して時間的スパンを 21 世紀の入口まで拡張し，さらにその「夢」（＝歴史）の中に，「忘却の時代」の住人である我々読者をも暗黙のうちに匿名で登場させることで，テクストを読む読者自身の歴史的健忘症を自覚させることをねらう，21 世紀への批判的意識に満ちたテクストとみなすことができる。

本小説の出版が第一次大戦 100 周年の期間と重なることの意義は大きい。イギリス政府の大戦 100 周年顧問委員会の一員でもある Faulks は，「大戦は回避できる戦争だった」という個人的見解を述べる一方で，委員会の一員という立場から，戦時にイギリスに協力した国々への感謝と，かつての敵国との友好関係を重視する，政府の「きわめて 21 世紀的なアプローチ」を支持する（Millen）。

WMHUB は，Faulks が，顧問委員の立場とは別に，小説家として，文学という次元で，両大戦を中心とする 20 世紀の再訪・再考を実践した作品と言える。だとすれば，小説家 Faulks の「21 世紀的アプローチ」とは何なのか，そしてそれによって *WMHUB* は，20 世紀をどう総括し，「忘却の時代」の読者へと差し出すのか—この一連の問いを起点として，本小説の歴史と記憶への取り組みについて考察し，本格的先行研究がほぼ不在のこの小説の 21 世紀的意義を明らかにすることが本稿の目的である。

2．「精神病の世紀」の天使たち

20 世紀の総括的意味づけの作業は，すでに多くの歴史学者や歴史社会学者たちによってなされてきた。代表的な例を挙げれば，Eric Hobsbawm は 20 世紀を，第一次大戦（1914 年）に始まりソビエト連邦解体（1991 年）に終わる「短い 20 世紀」と定義した。Giovanni Arrighi は，アメリカが覇権を握る世界経済システムを，イタリア・ジェノヴァの覇権サイクル（15–17 世紀），オランダの覇権サイクル（17–18 世紀），イギリスの覇権サイクル（19–20 世紀）と壮大な規模で比較し，アメリカのサイクルを「長い 20 世紀」と定義した。9/11 以後の視座から 20 世紀を振り返る Omer Bartov は，ホロコーストに代表されるジェノサイドを 20 世紀の主要テーマと考

え，第一次大戦より前のバルカンにおける民族浄化から9/11までを「長い20世紀」ととらえた。日本では，木畑洋一が，帝国世界体制の確立と解体という観点から歴史を再考し，1870年代から1990年代初頭までを「長い20世紀」と定義している。

これらの20世紀の歴史的総括の仕事と比較して*WMHUB*が大きく異なるのは，20世紀を1つの「病」とみなす点だ。より具体的には，20世紀は「精神病の世紀」（'century of psychosis'）と診断される（150, 249）。精神科医Hendricksは20世紀についてこう述べる― '[T]he events of the twentieth century―the trenches, the death camps and the gulags―could only be understood as psychotic expressions of the genetic human curse; […] they were in a sense delusions made real, as humans had tried to remake the world in their own insane image'（233）.

1つの世紀が「病」として診断・解釈されるとき，20世紀の諸事象は，時系列的因果関係によって連結されるのではなく，病の諸症状として並置される。テクストは，個々の事象それ自体の意味や因果関係を問うのではなく，それらの諸症状を通して世紀の根本的病理へと迫ることを試みる。他の箇所でも，たとえばHendricksの第二次大戦の体験が，Pereiraが「フランダースで目撃したことの別ヴァージョン」とみなされる（264）。またPereiraの西部戦線での体験と，別の人物の第二次大戦時の強制収容所体験が，「人類の堕落」として同一視される（249）。さらにその強制収容所体験と精神病患者の置かれた状況が，「質」の点でほとんど変わらないとされる（249）。記憶を専門とするPereiraは，個人の生涯の体験を「1つの体験と自己の異なるヴァージョン」と考えるが（49），テクストはこの認識を20世紀の歴史全体に適用する。結果的に，因果律に基づく歴史理解ではあり得ない布置関係が成立し，複数の歴史的事象の間に，同一レベルでの隣接性・重層性・共鳴性・置換可能性が生まれ，個々の歴史的事象は明確な輪郭を失うことになる。

ここで我々は，テクストの読解のためのある仮説を立てることができる。それは，もし20世紀が「精神病の世紀」であるならば，テクストに登場する精神病院とそこに収容された精神病患者を，物語の舞台と登場人物としてではなく，20世紀それ自体のアレゴリーとして読み得るのではないか，という可能性だ。

複数の精神病患者が登場する中で，まず注目すべき存在が，Diegoという患者だ。「重度の幻聴を伴う統合失調症」（186）と診断され3年間入院しているこの患者は，命令や罵倒などの複数の声が頭の中に鳴り響くという症状に苦しむ。この患者と接するうちにHendricksは，幻聴に苦しむDiegoは，神聖な声を聞くことができるがゆえに苦しむEzekiel，Amos，John the Baptistといった存在とどこが違うのか自問せずにはいられなくなる― '[M]en afflicted by "divine" voices their leaders no longer cared to consult. The early Israelites had considered that such people were the messengers of God; later generations had left them in the wilderness. We had put them in the back wards of our county asylums'（189–90）.

Diegoと聖書の預言者たちとの類比は，精神医学の対象として制度化された狂気の概念を揺

さぶり，読者の思考を別のパラダイムへと開く[3)]。そのとき我々は，Diego の精神内部の共時的多声性と，20 世紀の諸事象を並置的・重層的に配置するテクストの語りの構造との類似性に気付くことになる。さらに様々な他者の声から逃れられない Diego の姿は，前章で確認した「忘却の時代」の住人たちと強烈なコントラストをなす[4)]。

もう 1 人の注目すべき患者は，幻覚に苦しむ Reggie だ。Reggie は，Hercules が毒の衣で死んだように，自分の衣服も毒されているという妄想に苦しむ。Hendricks は辛抱強く Reggie の話を聞こうとするが，Reggie の語りは，まるで「とても長い本のパラグラフをランダムに読んでいるかのように無秩序」である。全体としては「Henry James の小説のように筋道の通った」ものなのかもしれないが，Reggie にとっては，そのような考えこそが耐えられないことだった—‘[T]o Reggie there was nothing random; it was the coherence that made it unbearable’（54）.

Hercules への喩えは，Reggie に一定程度の神話性と象徴性を付与するだろう。そして Reggie の声と小説の語りとの類比は，Reggie の声を病としてではなく文学的技法の観点から理解することを促す。そのとき我々は，「一貫性」を拒絶し，「パラグラフ」を「ランダム」化したような Reggie の語りもまた，時系列的一貫性を脱臼させ，歴史的諸事象をアナロジー的に並置化・重層化する本小説の歴史記述ときわめて近いことを確認することになる。

聖性と神話性を付与された精神病患者の声と，テクストによる歴史の非時系列的語りの限りない類似性—我々はこの現象の中に，Walter Benjamin の「歴史の天使」の姿を見出すことが可能だろう。「過去」に顔を向け，「出来事の連鎖」ではなく，「瓦礫の山」から成る「ただひとつの破局（カタストローフ）」としての歴史を見つめるこの天使は，「なろうことならそこにとどまり，死者たちを目覚めさせ，破壊されたものを寄せ集めて繋ぎ合わせ」ることを切望するが，「楽園」から吹き付ける「嵐」に「翼」がはらまれ，「未来」へと押し流されてしまう（ベンヤミン 653）。

「出来事の連鎖」ではなく，「瓦礫の山」から成る「ただひとつの破局（カタストローフ）」としての歴史認識において，時系列的時間性は崩れ，「出来事の連鎖」からちぎれ飛んだ断片としての過去が，現在との共時的共鳴音あるいは不協和音を引き起こす布置関係が成立する。それは，細見の言葉を借りれば，「過去の恣意的な再構成」を拒否し，「絶えず物語化から逃れるような要素を，新しく過去の中の出来事から拾い出していく」ための方法でもある（崎山・田崎・細見 101–02）。精神病患者の統合失調症的・非一貫的声が，「正常」な社会から排除された者たちの声であるとすれば，「天使」の声は，歴史を恣意的な時系列的連鎖へと還元する「規範的」歴史記述に意識的に抗う声と言える。

3）Michel Foucault による狂気の研究について論じる Sara Mills の次の言葉は，*WMHUB* の Hendricks の問題意識の的確な要約としても理解できる—‘Behaviour such as hearing imaginary voices, hallucinating, hysteria, speaking in tongues, which would, in other periods of history, have been seen as possessions by spirits or God, or visions inspired by angels, instead of being valued and sanctified by the Church, became something which needed to be treated by confinement and the administering of drugs’（99）.

4）ちなみに *WMHUB* と同年に出版された Pat Barker（Faulks と同じく，大戦100周年顧問委員会の一員でもある）の *Noonday* の中に，死者たちの声を聞くことができる（がゆえに苦しむ）Bertha Mason という（きわめて象徴的な）名の霊媒師が登場する現象は，注目に値する。

そしてテクストのこのような語りの特徴には，倫理意識も深く関わっている。第二次大戦で多くの戦友を失ったHendricksは，‘[I]f you grant equal weight to a dead man’s existence, you can’t go on, you’re finished too’（121）と葛藤する。テクストは，主人公の倫理的葛藤を歴史記述のレベルで引き受け，安易な「前進」（‘go on’）―「歴史の天使」にとっては後退―を選択することなく，踏みとどまり，すべての死に「同等の重み」を付与することで，時系列的前進（後退）とは別のかたちで，同一の位相において記述するのである。それは結果的に統合失調症的語りに限りなく近づくことになるが，同時にそれは，「天使」の声への接近をも意味することになる。

このようにテクストは，内容レベルとは別に語りのレベルで，「精神病の世紀」の症状をあえて行為遂行的に反復し，さらにテクストの倫理意識を反映し，究極的には「歴史の天使」の声へと接近することで，大規模な破壊と殺戮と混乱に満ちた20世紀の病理の特質をとらえることを試みるのだ。

3．20世紀のAeneasたち

前章の議論の中で触れたように，この小説では，「神話」が重要なモチーフの1つとなっている。本章では，テクストにおける神話の機能についてさらに深く考察する。テクストにおける神話のモチーフは，まずはHendricksの少年時代のエピソードとして登場する。毎日日記をつけることを習慣としていたHendricks少年は，日記の内容が他の者に分からないように，学校で習ったギリシア文字を用いて，さらに実在の人物を神話上の存在に変えて，書いていた（36）。この少年期のエピソードは，この小説の物語自体が神話に重ねられていることを暗示する，重要な伏線となる。

神話のテーマが最も鮮明に前景化するのが，第二次大戦中，イタリアでの戦闘で負傷し前線から離れたHendricksが，赤十字病院の看護師Luisaとともに，アヴェルノ湖を訪れる場面だ。そこは，Hendricksが幼少期から親しんできた神話の舞台だ。夕暮れ時の湖畔で，HendricksはLuisaに，Vergilの*Aeneid*の物語を語る―トロイアの落城，Aeneasと父Anchisesの放浪，父の死，カルタゴのDidoへの恋と別れ，巫女の導きによる冥府への旅，死者の霊が集まる嘆きの野でのDidoとの再会，しかしAeneasに背を向けるDido，楽土エリュシオンでの父との再会，父を抱きしめようと腕を伸ばすAeneas，その腕をすり抜ける父の影，生まれ変わる前にその水を飲むことを義務づけられた忘却の川レーテ（166–67）。

身近な人物たちを神話上の人物にコード化して日記を書いていた少年時代のHendricksの習慣を踏まえれば，ここに挿入された*Aeneid*の物語を，逆にテクストの登場人物たちに脱コード化する読解は，十分な正当性をもつだろう。Aeneasと同様に，Hendricksは戦争で父を失う。そしてAeneasと同様に，父の幻と再会する―第二次大戦の戦場でHendricksは，‘Follow me here,

I'll look after you' と叫ぶ父の幻を見て腕を伸ばすが，やはり Aeneas の場合と同様に，父はその腕をすり抜けてしまう（122）。Hendricks との愛と別れと再会を体験する看護師 Luisa は，Dido と重なる。さらに Hendricks を秘められた記憶の領域へと導く Pereira は，巫女的存在と言えるだろう。

重要なのは，神話物語を締めくくる Hendricks の次の言葉だ— 'Aeneas stops striving to be happy. Instead, he dedicates himself to his destiny, which is in the hands of the gods and not his to shape'（167）. この言葉は，この小説のすべての登場人物たちが置かれた状況を象徴的に暗示している。ここに描かれた，人間の運命を決定する「神の手」の巨大な力は，歴史の次元へと翻訳すれば，20 世紀という「カタストロフィの世紀」（Winter xiii）の圧倒的な歴史のうねりそのものである。

テクストが強調するのは，20 世紀という時代が，いかに個人の命の価値と尊厳を徹底的に剥奪する時代であったか，ということだ。Hendricks は，'What's interesting […] is how the century made it possible for educated Europeans […] to come to think that individual life is without intrinsic value'（127）と述べ，その転換期を「1914 年から 1918 年の間」— より具体的には，「第二次イーペル戦」，「ソンムの戦い」，「ヴェルダンの戦い」— と断言する（128）。この決定的期間を通過した人間は「新たな恐ろしい知」を獲得した。それは，人類は「地上で最低の存在」であるという知だ（128）。

「個人」から「本質的価値」が剥奪されるとき，「個人」は単なる「数」へと還元される。Hendricks は第一次大戦の遺産について次のように述べる— 'The legacy of those four years is that they legitimised contempt for individual life. You see the results in purges, pogroms, holocausts—in the tens of millions of European corpses that the century has added to the ten million dead of its first war'（128）．第一次大戦は，荒木映子が論じるように，「数の衝撃」の出来事だった。戦場での個人の死は，圧倒的に巨大な集合的死者数の中に埋没し，矮小化・画一化・均質化された。その後の様々な大量殺戮は，単なる死体の足し算として追加的に並置される。

第一次大戦が「数の衝撃」であったとすれば，20 世紀のその後の歴史は，その衝撃を馴致し，「数の論理」（*WMHUB* 127）へと変えたと言えるだろう。「個人」の「本質的価値」に取って代わる「数の論理」について，Hendricks はソビエト連邦の政治体制を例にこう説明する— 'I suppose they tell themselves that a small injustice is tolerable for the greater good […]. They don't believe that an individual life has significance. That someone should be executed or sent to a gulag means nothing to them because the logic of numbers tells them that one man's life is not important'（127）.

この例が象徴的に示すように，「数の論理」による個人の命の無価値化と大量殺戮の世紀を生きた人間は，まさに「幸せになることをあきらめ」，「神の手」によって定められた「運命」に身をゆだねる Aeneas そのものだ。*WMHUB* が神話という形式を採用するのは，それが，20 世紀の壮大なスパンの時系列的時間性を無化し，あらゆる事象を，時間的距離と因果的連鎖の有無

に関係なく単一の物語枠の内部に均質的に取り込み，それらのイデオロギー性を圧縮的・象徴的に表現することを可能にするからだ。T. S. Eliot は，「神話的手法」について，「現代史という空虚で混乱に満ちた壮大なパノラマを支配し，秩序づけ，形式と意味を与える方法」と定義した（177）。*WMHUB* はこの手法を利用しつつ，それを20世紀全体に適用することで，「カタストロフィの世紀」（Winter xiii）に一定の形式を与え，その総括的意味を見出すことを試みた小説と言えるだろう。

4．20世紀の *In Memoriam*

再び精神病のテーマに戻ろう。Hendricks は，Diego と Reggie との交流を通して，患者が必要としているのは「ドグマティスト」ではなく，「耳を傾けてくれるだれか」であるという考えに至り（185），‘Rex and Antonio: Listening to Their Voices’ というタイトルの論文にまとめる（194）。Hendricks によれば，‘Listening’ という語は，複数の声が聞こえる患者の症状を指すと同時に，医師が患者にすべき行為を意味する（194）。

ただしテクスト全体を見わたして気づくのは，傾聴（あるいは注視）による相互理解への希求が，精神病院の患者だけでなく，「精神病の世紀」の住人である登場人物たちのほぼすべてに確認できるという事実だ。幼少期に父を失った Hendricks は，「父が見ているかもしれない」という希望を抱きながら成長した（26）。父の戦友であった Pereira に対して自身の過去を語る Hendricks は，「父の世代の人物が私のことを深く理解してくれているという事実」に安堵を覚える（296）。一方 Pereira もまた，自分の人生体験を Hendricks に語ることで「理解されることを望む」（260）。Hendricks は，第二次大戦出征中に戦地イタリアで出会った Luisa と愛し合い，「自分を理解してくる人」に初めて出会えた喜びと「知ってもらえること」の喜びを体験する（277）。その後，約40年の時を隔てて，余命わずかの Luisa と再会した Hendricks は，過去に Hendricks のもとを去った理由を説明する Luisa に対して，「分かっているよ」と言葉をかける（283）。Luisa は，「ずっとその言葉を待っていた」とつぶやく（283）。さらに Pereira が戦場で書いた日記を読み，父の死の真相（自殺未遂と軍法会議による処刑）を知った Hendricks は，ようやく父を理解することができる（303–08）。

注目すべきは，Hendricks の次の言葉だ―‘[T]o know and be known so well … It had seemed an answer, a solution to the grief of living, to the roiling nightmare of our century’（205）．この発言は，傾聴・注視による相互理解のテーマを，個人のレベルからさりげなく「世紀」のレベルへとスライドさせる。この瞬間，読者は，Hendricks の論文のタイトルの ‘Listening’ という語のメタ的含意に気づくはずだ。つまり ‘Listening’ は，精神病患者の症状と医師の役割を意味するだけでなく，様々なカタストロフィ的事象が不協和音を立てて鳴り響く「精神病の世紀」そのものの特徴であり，さらには21世紀の住人が20世紀に対してすべき行為である，と。

上に挙げた相互理解に関する複数の事例の中で，特に重要なのが Hendricks と父の関係だ。父の死の真相を知った瞬間について，テクストはこう記述する— 'Everything was lost, as I had always thought it was; but I had touched my father's hand at last'（308）．小説の終盤で実現する父と子の「手」の接触は，読者を，小説のエピグラフとして引用されている Alfred Tennyson の詩 *In Memoriam* からの一節へと導くだろう。

> Dark house, by which once more I stand
>
> Here in the long unlovely street,
>
> Doors, where my heart was used to beat
>
> So quickly, waiting for a hand …（*WMHUB*; Tennyson 10）

テクストを読み通してあらためてこのエピグラフに戻るとき，読者は，友人の死を悼む Tennyson の詩が，この小説において，おもに親子の枠によって再物語化されていることを理解することになる。亡き友へと向かって伸びる詩の中の「手」は，小説中では父と子の「手」の接触として実現する。

さらに「暗い家」への再訪も，物語中に再演される。物語の終盤で Hendricks は，母の死後に一度は人の手に渡った生家を買い取ることを決意する。Hendricks 自身の言葉を借りれば，「身代金を払って時の海賊から幼少期を取り戻す」ことを決意する（292）。そして生家を改装して，精神病患者のための施設を開設することを考える。

職場の同僚と 2 人で生家の内部を見て回る場面での 2 人の会話— 'Aren't you worried about what you might find by disturbing the past?' / 'No. I'm not a Freudian.'（313）— は興味深い。2 人のやりとりは，この場面を，Freud を回避するかたちで解釈するように読者を誘導する。この場面の最良の導き手となるのは，Freud ではなく，Gaston Bachelard だろう。「大きな揺籃」（バシュラール 49）としての生家のもつ象徴性について，Bachelard はこう述べる。

> われわれの生家はさまざまな居住の序列をわれわれにきざみつけた。われわれは，この特別の家にさまざまにすむ居住を表現する図表であって，ほかの家はみな基本的なテーマのヴァリエーションにすぎない。わすれることのないわれわれの肉体がわすれられぬ家にたいしてもつこの情熱的な関係をのべることばとしては，習慣ということばはあまりにも陳腐なことばである。（バシュラール 61）

生家が人生の「基本的なテーマ」であり，他の家がその「ヴァリエーション」であるという Bachelard の論は，個人の生涯の体験を「1 つの体験と自己の異なるヴァージョン」（49）と考える Pereira の記憶論と，さらには 20 世紀の歴史的諸事象を，根本的病の諸症状として，あるいは互いの「ヴァリエーション」として描くテクストの姿勢と，きわめて親和性が高い。精神科医

Hendricksにとって生家は，その後の職業的「ヴァリエーション」へとつながる「基本的なテーマ」あるいは出発点であると同時に終着点であった。施設の完成式典でのHendricksの同僚によるスピーチで引用されたT. S. Eliotの言葉は，Hendricksと家の関係のBachelard的含意の的確な言い換えとして解釈できる― 'The end of all our exploring will be to arrive where we started and know the place for the first time'（317）.

そして注目すべきは，Tennysonの詩が，エピグラフとしてだけでなく，物語中にも登場する点だ。ある書店でTennysonの詩集の古本を購入したHendricksは，編者解説を読み，*In Memoriam*が，亡友へのエレジーであると同時に，地質学者Charles Lyellの*Principles of Geology*がもたらした「世界の見方」の劇的変化による「確かさの喪失」へのエレジーでもあるという事実を知る。そして次のことを自覚する― 'I was looking for somewhere that could *house* me in a more innocent time'（237; emphasis added）. 20世紀を生きるHendricksにとっての「無垢な時代」（あるいは象徴的・根源的「揺籃」としての「家」）は，もちろんLyellによる地質学的発見以前の時代ではなく，「1914年以前」あるいは「フランダースとアウシュヴィッツ以前」の時代である（237）。

テクストの中に*In Memoriam*からの直接的な引用はないが，この詩をめぐる主人公の20世紀的思索の意義をより明確にするために，*In Memoriam*の中でも，「世界の見方」に衝撃を与えたLyellの地質学的発見の影響が色濃く反映されている第55–56節の一部を引用して考察しよう[5)]。

Are God and Nature then at strife,
  That Nature lends such evil dreams?
  So careful of the type she seems,
So careless of the single life;
（Tennyson 40）

「種」の保存には配慮するが「1つの命」には冷淡な「自然」のイメージは，20世紀的文脈において再解釈すれば，前章で確認した「数の論理」― 'That someone should be executed or sent to a gulag means nothing to them because the logic of numbers tells them that one man's life is not important'（127）―へと限りなく近づく。

Tennysonの詩は次のように続く。

'So careful of the type?' but no.
  From scarped cliff and quarried stone

5） *In Memoriam*とLyellの関係については，Mattesを参照。

She cries, 'A thousand types are gone:
I care for nothing, all shall go.
（Tennyson 41）

「種」の保存には配慮すると言っていたはずの自然は，ここでは，「種」の絶滅すら気にしないと無慈悲にも宣言する。Lyellによる自然の地質学的無慈悲さに関する論に基づくこの一節は[6]，20世紀的文脈に置き直されたとたんに，詩人の意図をはるかに超えて，ホロコーストをはじめとするジェノサイドのイメージと不気味なほどに重なってしまう。

さらにTennysonの詩は，まるでその不気味な20世紀的予言性を意識するかのように，「牙」と「爪」を真っ赤な血に染めた「自然」の凶暴さを強調する。その残忍な「自然」は，「神」の「愛」への人間の信仰心を嘲笑し，さらに，「自然」の破壊の摂理の中では「怪物」・「夢」・「騒音」にすぎない人間の「無益」で「脆弱」な「命」をあざける（Tennyson 41–42）。

無慈悲な「自然」と人間の「命」の「脆弱」さと「無益」さという19世紀的衝撃を描いたTennysonの詩的世界は，20世紀の歴史に再文脈化された瞬間に，前章で論じた「幸せになることをあきらめ」たAeneasの神話世界と強烈に共鳴しつつ，個人の命を無価値化する大量殺戮の世紀の到来による「無垢な時代」の喪失についての，20世紀的アレゴリーへと姿を変えてよみがえるのである。このようにTennysonの詩は，父子物語のミクロ・レベルから，20世紀の歴史のマクロ・レベルに至るまで，様々なレベルでテクストを特徴付け，小説世界のエレジー的要素をきわめて効果的に強調する役割を果たしているのである。

5．21世紀の *In Memoriam*

本小説における *In Memoriam* の歴史的含意を踏まえたうえであらためてエピグラフに注目するとき，ここに描かれた「手」が，ある歴史的瞬間をとらえた場面へと我々を連れ戻すことに気づくはずだ。それは，本稿の冒頭で確認した，ミレニアムの式典の「夢」（＝歴史）での，Elizabeth女王とBlairと思しき政治家の「手」だ。決してしっかりとつながることのないこの疑似的母子の「手」は，亡友に向かって手を伸ばすTennysonの詩の，そして父親の幻に腕を伸ばすがすり抜けてしまうAeneasの神話の，アイロニー版である。接続に失敗した疑似的母子，そしてそれが暗示する20世紀と21世紀という象徴的親子の間の断絶—テクストの最終的な関心はここにしぼられる。

物語は，Hendricksの父が息子に宛てて書いた1通の手紙によって終わる。手紙は，そして小説は，次の一文によって締めくくられる— 'Just like I carried the picture of you into battle, please

6）具体的には，Lyellの著書の次の箇所に対応している—'[A]midst the vicissitudes of the earth's surface, species cannot be immortal, but must perish one after the other, like the individuals which compose them'（qtd. in Mattes 142）.

carry me in your heart till in a better world than this one we may somehow meet again'（325）．これは父から子に宛てられた手紙であると同時に，メタ的に，20世紀から21世紀へと差し出された「手」だ。Tennysonの詩では死者へと差し出された「手」は，*WMHUB*では，逆に死者から現代の生者に差し出される。そして21世紀の読者は，未来に希望を託すあまりにも素朴なこの手紙を，痛烈なアイロニー感覚とともに受け取らざるを得ない。なぜなら我々は，父が期待するような「よりよき世界」が到来することなど決してなかったことを知っているのだから。

物語の中で，Hendricksは，「精神病の世紀」としての20世紀を「妄想」（'delusion'）と呼び，こう述べる― 'Maybe we will emerge from it one day and will recognise it as a psychotic episode that we will learn to put behind us. But from where we are now, there seems no end to it'（126）．20世紀の病理を（自己）診断するこの発言は，21世紀を厳しく見つめるJudtの次の問いかけへと直結し，一瞬にして我々自身の問題となる― 'We are predisposed today to look back upon the twentieth century as an age of political extremes, of tragic mistakes and wrongheaded choices; an age of delusion from which we have now, thankfully, emerged. But are we not just as deluded?'（16）．

父の手紙のアイロニーとJudtの自己批判的問いかけは，「忘却の時代」の住人の病理の核心へと迫る。つまり「忘却の時代」の住人が忘却した―あるいは「積極的に忘却しようとしている」（Judt 2）―のは，前世紀の記憶だけでなく，自分たちも「妄想」を患っているという事実でもある，ということだ。Hendricksの自己診断を参考にすれば，それは「忘却」よりもむしろ解離・否認と言えるだろう― 'In moments of extreme stress, a useful little mechanism is engaged by the brain, a circuit that has proved successful in our evolution: we detach. It feels unreal. We look at ourselves in the mirror as though at someone else; we speak out loud, such stuff as, "I don't believe this is happening"'（285）．

そのあまりの悲惨さゆえに目を背け忘却したつもりでいようとも，20世紀の病が21世紀においてもかたちを変えて継続しているならば，そして「私たちにレーテの水は与えられていない」（細見15）のだから，傾聴による相互理解は，「精神病の世紀」の住人と同様に，「忘却の時代」の住人のためにこそ必要な行為となるはずだ。「精神病の世紀」としての20世紀を舞台とする本小説は，「忘却の時代」としての21世紀への批判意識を直接的・明示的に記述することは決してない。だがこの小説と共振関係にあるJudtを補助線とすることで，この小説の21世紀へ向けての潜在的批判精神が鮮明に前景化することになる。

テクストは，Pereiraの導きによってHendricksが行ったこと，つまり「記憶の層」（66）を掘り下げ自身の過去を再訪することで再形成するという行為を，21世紀の読者に促す。「かつて鼓動を打っていた」「暗い家」としての20世紀を，テクストはあえて時間的遠近感を取り除いた多重露出的イメージとして21世紀の読者に提示することで，「分離」（'detach'）した2つの世紀をなかば強引に再接続することを試みる。多重露出的手法は，因果律に基づく時系列的歴史記述を犠牲にする代わりに，複数の時間性を同一平面上に同時存在させ，自己と他者の境界線を

曖昧化させる。過去はつねに現在とともにあり，他者の記憶は自己の記憶として共有される。これが，*WMHUB* が採用する，「時の海賊」に抗するための記憶の美学だ[7]。

Tennyson の詩を，タイトルとして，エピグラフとして，そして物語内装置として用いるこの小説は，21 世紀の *In Memoriam* である。ただしやはりここにも痛烈なアイロニーと批判意識が含まれている。「忘却の時代」の住人は，「忘却の時代」の住人であるがゆえに，そもそも前世紀を哀悼すること自体ができない。21 世紀は，前世紀を哀悼する以前に，まずは思い出すところから始め直さなければならない。ミレニアムの「夢」（＝歴史）の地点から再出発しなければならない。哀悼の作業はその次の段階だ。その意味で，この 21 世紀版 *In Memoriam* は，「エレジーのためのエレジー」（Ramazani 8）の一例と言えるだろう[8]。

前世紀の回顧的・時系列的復元ではなく，21 世紀との関係において，21 世紀に向けて，前世紀を想起すること自体の必要性と責任と方法を，自己批判的・自己再帰的意識とともに追究する姿勢にこそ，*WMHUB* の「21 世紀的アプローチ」の特質がある。換言すればそれは，我々が 21 世紀にアプローチし直すための方法でもある，ということだ。

引用文献

Barker, Pat. *Noonday*. Hamish Hamilton, 2015.

Bartov, Omer. ‘The Holocaust as Leitmotif of the Twentieth Century’. *Lessons and Legacies: The Holocaust in International Perspective*, edited by Dagmar Herzog, Northwestern UP, 2006, pp. 3–25.

Eliot, T. S. ‘*Ulysses*, Order, and Myth’. 1923. *Selected Prose of T. S. Eliot*, edited by Frank Kermode, Faber and Faber, 1975, pp. 175–78.

Faulks, Sebastian. *Where My Heart Used to Beat.* Hutchinson, 2015.

Hobsbawm, Eric. *The Age of Extremes: A History of the World, 1914–1991*. 1994. Vintage, 1996.

Judt, Tony. *Reappraisals: Reflections on the Forgotten Twentieth Century*. 2008. Vintage, 2009.

Mattes, Eleanor Bustin. ‘The Challenge of Geology to Belief in Immortality and a God of Love’. 1951.

7）この小説が多重露出的手法を意識している様子は，実際に写真が登場する次の 2 つの場面からもうかがえる—‘For perhaps a minute I looked into my father’s eyes. It was as though I had surprised him, caught him in the act—in the act of living. He looked so young’（74）; ‘It’s a strange thing to see a photograph of your father looking so much younger than yourself […]. I wished I had been there with him in that war, but which of us would have assumed the role of mentor?’（146）. 2 つの場面において，写真は，過去の映像と現在からの投影の邂逅・融合の場となっている。*WMHUB* は，多重露出写真の手法を 20 世紀全体の記述へと拡大・応用していると言えるだろう。また，小説の表紙のデザインは，小説の記憶の美学を見事に視覚的に表現している。海岸風景を層状に配置したデザインについて，制作者の Glenn O’Neill はこう説明する—‘Keeping the effect semi-abstract was important; the layering is not always logical and the sea textures lie translucently over the land in a couple of places in the design. This suggested to me layers of memory and the past intermingling with the present—a major theme of the book’（O’Neill）.

8）「エレジーのためのエレジー」について，Ramazani は次のように述べる—‘Rather than remedy death by writing poems about it, poets like［Geoffrey］Hill question the ethical grounds of recuperative art, adding to the many burdens of modern poetic mourning. For Hill as already for Hardy, every elegy is an elegy for elegy — a poem that mourns the diminished efficacy and legitimacy of poetic mourning’（8）.

In Memoriam, 2nd ed., edited by Eric Gray, W.W. Norton, 2004, pp. 139–44. Reprint of *In Memoriam: The Way of a Soul*, Exposition P, 1951, pp. 55–63.

Millen, Robbie. 'Sebastian Faulks goes back to the front line'. *The Times*, 4 Sep. 2015, http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/books/fiction/article4546526.ece.

Mills, Sara. *Michel Foucault*. Routledge, 2003.

O'Neill, Glenn. '*Where My Heart Used To Beat* — A Cover Story'. *Penguin by Design*, 1 Sep. 2015, http://penguindesign.tumblr.com/post/128100184296/where-my-heart-used-to-beat-a-cover-story.

Ramazani, Jahan. *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. The U of Chicago P, 1994.

Tennyson, Alfred. *In Memoriam*. 1850. *In Memoriam*, 2nd ed., edited by Eric Gray, W.W. Norton, 2004, pp. 1–101.

Winter, Jay. Introduction. *The Great War and Modern Memory*, by Paul Fussell, Oxford UP, pp.ix–xiv.

荒木映子.『第一次世界大戦とモダニズム―数の衝撃』. 世界思想社, 2008年.

木畑洋一.『二〇世紀の歴史』. 岩波書店, 2014年.

崎山政毅・田崎英明・細見和之.『歴史とは何か―出来事の声, 暴力の記憶』. 河出書房新社, 1998年.

バシュラール, ガストン.『空間の詩学』. 岩村行雄訳, 筑摩書房, 2016年.

ベンヤミン, ヴァルター.「歴史の概念について」.『ベンヤミン・コレクション1　近代の意味』, 浅井健二郎編訳・久保哲司訳, 筑摩書房, 2013年, pp. 643–65.

細見和之.「私たちにレーテの水は与えられていない」. 崎山政毅・田崎英明・細見和之,『歴史とは何か―出来事の声, 暴力の記憶』, 河出書房新社, 1998年, pp. 15–18.