

## 「愛」のトポグラフィー：『彷徨う日々』における記憶の場所

高村 峰生

Once the first avowal has been made, “I love you” has no meaning whatever; it merely repeats in an enigmatic mode—so blank does it appear—the old message (which may not be transmitted in these words). I repeat it exclusive of any pertinence; it comes out of the language, it divagates—where?

—Roland Barthes, *A Lover's Discourse: Fragments*

スティーヴ・エリクソンの描き出す世界には数々のパラノイア的な人物たちが存在する。『ルビコン・ビーチ』の9と10のあいだの数を探求しようとするレイク、『真夜中に海がやってきた』に現れる、ロサンゼルス市内の失われた夢を地図によって表現しようとするカール、『Xのアーチ』において1999年12月31日と2000年1月1日との間に失われた一日のあることを発見する科学者シーロク。物語の片隅に息づきながらエリクソンの世界を活気付けるこのような滑稽な試みにふける人物たちは、しかし単に神経症的なまでの固執を持つ「一風変わった」脇役たちとして描かれているわけではない。エリクソンは決して彼らを「現実」の側に立って皮肉ったり、相対化するようなことはしないのであって、むしろ、彼らの表現する現実と現実の狭間に横たわる世界に応じるかのように、自らの作品世界を歪めていく。これらエリクソンのパラノイアたちはみな決して量化できないものを記号によって量化しようとしており、そのことによって逆に量化されえない世界の広がりや複雑さを照らし出す。そのような量化されえない世界とはつまり主体的な認識や世界観によるバイアスのかかった不確定で流動的な世界のことに他ならない。もとより世界を量的なものに還元することが近代的な生産＝消費システムの特徴であるとするれば、エリクソンはパラノイア的人物たちの描写のなかで量化のプロセスを過剰なまでに推し進めることで、還元的な世界像の構築に抵抗しているのだと言えるだろう。エリクソンがほとんどリアリズム的な描写を行わず、作品内の時空間を自在に作りかえるのは一つにはそのことによって登場人物の心理的な風景を表現するためである。そこにおいて量ではなく質が、個ではなく関係が前景化されるような世界が現出する。

彼の作品の舞台となる多くの都市は、原因不明の自然の猛威にさらされている。ノアの洪水の後のように水で満たされたロサンゼルスも、氷河期のようにセーヌ川が凍りつ

いたパリも読者には馴染みの光景だ。それらはエリクソン自身が認めているように隠喩的に登場人物の心情を映し出している。<sup>1</sup>エリクソンの世界は「世界」と「自我」の複雑に絡み合った複合物として捉えられなければならない。そして、そのような世界と登場人物の内面の関係性は人物間の関係性によって一層複雑化される。エリクソンの小説世界を生きる登場人物たちは、他者との抜き差しならない関係のなかで自己の位置を絶えず測りながら生きている。登場人物の内面と世界の関係が切り離しがたく表象されているのと同様に、異なる登場人物の関係も絶えず互いに互いを定義しあう流動的なものである。エリクソンは登場人物の個性を徹底的に抉り出そうとする一方で、人と人のあいだに介在する関係性を非常に重視しているのだ。そして、そのように考えるとき彼の小説における人間関係もまた人間と作品世界の関係と同様「隠喩的」な風景として機能していることが分かる。このように、エリクソンの世界にあっては他者から独立した個人や、個人から独立した国家などは存在し得ない。全ての事象が量的な概念を覆し、大きくもあり小さくもあるような出来事として扱われるのであり、ネットワーク社会の相互的連関を思わせるようなあり方で、一見何の関係もないような事象が隣り（重なり）合って存在している。<sup>2</sup>

このような観点から本論では、デビュー作以来エリクソンの小説における特権的な主題であり続けている「愛」や「情熱」といったテーマが、伝統的な恋愛小説におけるような男女間の関係を定式化するある種の形式ではなく、関係という概念それ自体を重視する小説の構造の隠喩として機能していることを指摘したい。上に書いたように、エリクソンの世界では一見何の関係もないような事象が隣り（重なり）合って存在しているのだが、このあり様がいかにも彼の「愛」の主題にふさわしい構造で作品を支えているのだ。

ここではエリクソンのデビュー作である『彷徨う日々』を中心に扱うが、アメリカにおいてはピンチョンなどの作家からの高い評価を受けながら一般的な読者の支持を得る事なかったこの作品において、エリクソンはほとんど暴力的に複数プロットの手法を用いており、読者は物語の目くるめく展開に圧倒されることになる。しかし物語の複数性は、「愛」や「情熱」という人間と人間、人間と世界が互いに埋没しあう特権的な（しかしまた、それゆえに不可能性をしばしば付与される）経験の主題化を通じて、一つの大きなネットワークをなしているように感じられる。つまり、エリクソンの小説において「愛」や「情熱」という主題の力は非常に強く、それは個々の人物の主体性を崩壊させるとともに異なる物語のあいだに強い関係性を築いている。そしてまた逆に言えば、エリクソンはこのような「関係」を描きたいからこそ、一つの小説の中にいくつものプロットを強引に織り込むのではないだろうか。このように考えるとき、私が冒頭で描いたレイク、カール、シーロクの営みは二つの事物の「あいだ」の探求であるという点において、エリクソンが小説において行っていることを寓喩的に再現していると考えることができるのだ。本論の考察は、エリクソン初期作品における登場人物間の意識の交錯を時空間のひずみとナラティブの構造との関係の内にマッピングしていく、いわば

製図の作業に類似したものになるだろう。

### ローレンと喚喩的な愛

『彷徨う日々』という小説の二つの決定的な場面で、ローレンは「あなたはどこにいるの?」という痛切な、しかしながら輪郭の曖昧な言葉を発している(13, 248)。<sup>3</sup>これらの言葉はどちらの場面でも答えられる事のない問いかけである。一つ目の場面ではこの言葉は、息子ジュールズを生むときにその場にはいない夫ジェイソンに向けて、二つ目の場面では姿を消したミシェルに向けて発せられる。しかしそうした個々の状況を超えて彼女の言葉は小説全体に響き渡り、彼らの「愛」と小説のトポグラフィーをめぐる私たち読者の想像力を喚起する。ごく一般的に言って、「あなたはどこにいるの?」という問いは、問いの内容そのものよりも問う者の切実さをより強く反映する特異な言説だということができるだろう。この問いの奇妙な点は、それがはじめから聞き手がいないことを想定した上で発せられるものでありながら、(「あなた」がどこにいるのかを「私」は「あなた」に聞いているのだから)聞き手がいることを要求する意味内容を含んでいることだ。したがってこの問いを問いかける者は、それを受け取る者がいるかいないのか分からない、不安な精神状態の内にある。この「あなた」の「不在」を際立たせるローレンの問いは、受け取られぬ事のないまま、そして「あなた」という言葉に込められたある種の親密さは読者には完全には開かれぬ事のないまま、テキストの中に滞留し、そしてまた複雑に構成されたナラティブを越境し、それらの枠組みを無効化する。こうした彼女の問いかけ—「いるはずの者がいない」という状況に対する絶望的な叫び—が作品内でいかに機能するかを叙述することが本論を動機づけているわけだが、この痛切な問いに答えるためには序論でも述べたように小説における人物と人物、人物と風景をめぐる入り組んだ構造を解き明かすことが不可欠である。

『彷徨う日々』には、大雑把に言って二つの物語がほぼ均等な割合で同居し、互いを照らしあっている。一つはカンザス生まれのローレンとその夫であり自転車競技者のジェイソン、及び記憶を失った人物ミシエルの三角関係をめぐる物語で、もう一つは『マラーの死』という未完の映画をめぐって展開されるアドルフ、ジャンヌ、及び、ムッシュ・ムッシュ（あるいはその代理としてのヴァルネット）の物語である。

最初の三角形はローレンを中心に男女間の「愛」によって形成されている。だが、ここでの「愛」は即座に人間同士の絆を十全に体現するような幸福なものではまったくない。小説の冒頭で示されるローレンのジェイソンに対する関係は極めて従属的であり、エリクソンが後の作品のなかで様々なカップルに適用することになる「奴隷と主人」の恋愛関係を体現した最初の一組となっている。ジェイソンは国際的に活躍する自転車競技者であり、二人は結婚して以来ほとんど一緒に生活をしていない。ローレンはロサンゼルスの家でいつとも知れぬ夫の帰還を待ち続け、見知らぬ土地にいる彼に一

方的に手紙を出し続ける。すなわち彼ら二人のあいだには物理的にも精神的にも大きな距離が存在している。しかし他方で、ローレンがジェイソンに惹かれるのは、言ってみれば彼が「遠さ」を体現しているからである。カンザスに生まれ育った彼女が17歳で初めてジェイソンに会ったとき、ヴェトナム帰りの彼には「アジアの気配が漂っていた(10)」。そして彼女はその場で彼に恋に落ちることになる。これに続く箇所に見える、ローレンが自転車に乗って全速力で走り去るジェイソンを見つめる場面は、以後の二人の常に心理的、物理的距離を象徴的に予告している。

これに対して、記憶喪失のミシェルに対するローレンの関係は相互的で複雑である。彼との関係はジェイソンの場合とは対照的に、奇妙な「近さ」によって結び付けられている。物理的に言えば、ミシェルは、ローレンの住むマンションの一室のすぐ下に住んでいる。心理的に言えば、二人は互いにどこかで会ったことがあることをなんとなく感じていながらそれを思い出すことが出来ないでいる。二人は相手が自己の主体に重なるほど近い存在だから相手をはっきりと認識できないのだ。あるいは、彼らは自分たちの間の関係が、自分たち個人の生に先立って存在しているという認識を共有しているということもできる。

実際、ローレンにとってミシェルは、彼女の記憶の内に沈む二つの主体と特権的な結びつきを有している。まず第一に、ミシェルは彼女が少女時代に呼び寄せる能力を持っていた猫たちと結び付いている。このローレンの超自然的な能力はジェイソンとの付き合いのなかで次第に薄れていったものであった。ローレンはミシェルとの関わりの中で、この能力を回復する。ジェイソンが不在のなか、二人の関係の深まっていく様子の描かれた4番目の章のクライマックスは、その末尾において何百という猫が彼らの周りに集まってくる幻想的なシーンである。そしてまた、エリクソンはミシェルとローレンのセックスシーンを冒頭近くに置き、再読者のみが気づくような形で猫とミシェルを重ね合わせてもいる。

Twenty years later, when she was making love to him, she thought of them, rather than of her husband on his bicycle riding a highway that led away from her. When he was far up inside her she cried a bit and held his black hair, and remembered stroking the fur of the wildest black cat in Kansas. (10)

自分から全速力で走り去っていく夫は、当然のことながら自分の周りへと寄り集まってくる猫とは対照的な運動の力学を有している。ローレンはしたがって求心的なものと同様に遠心的なものという二つの力の拮抗する中心に位置している。そしてまたこのような力の拮抗は時間軸にも作用する。ジェイソンが常に次の大会のことばかりを考えて生きているのに対し、ミシェルはローレンに自らの過去を思い出させる。ローレンにとってミシェルは猫の思い出と共に自分のカンザスでの少女時代と結びついているのだ。

そして第二に、ローレンにとってミシェルは失った息子ジュールズの代理でもある。この関係性はエリクソンによってやや人工的な感じで示唆されている。

**She lost Jules only once, in his sleep, when he was nine, for reasons no doctor ever knew. He closed his eyes at the exact moment that, thousands miles away, another opened his to no name and white memory. (36)**

このようにしてジュールズの死とミシェルの第二の生が結び付けられ、ミシェルはジュールズの影を帯びることになる。実際、ミシェルがはじめてローレンのベッドにやってくることになる夜、彼女の子宮はそれを予見し、呼応するかのよう痛み出す。また、ジュールズが9歳に死んだことと、ミシェルが記憶を失った状態で「9年後に目覚め(24)」たことの数字上の一致は、両者の分身的関係を示している。さらに、おそらく最も重要な共通点として両者の吃音障害をあげることができるだろう。ジュールズは子供のころなかなか言葉を覚えず、覚えてからもどもりながらしか話すことは出来なかった。彼が死んだ後二年たっても、息子のどもりはローレンの脳裏でこだましている。他方でミシェルは、記憶を失った状態で意識を取り戻したとき、かつての自分がどもっていたという事実を周りの話から知ることになる。

このように考えるとき、それが猫であれ息子であれ、ローレンのミシェルに対する愛は彼女が失ったものとコミュニケーションする回路として捉えることができるだろう。初めて会ったときから「彼女は彼を知っていた(43)」のだ。そうした点でローレンの恋愛は非常に喚喩的である。ミシェルがローレンの喪失の受け皿となることができるのは、彼自身が記憶を失った人物であるからに違いない。両者は輪郭のあいまいな「失われたもの」を直感的に共有していると感じることによって、「近い」関係を結ぶことになるのだ。そして、この「失われたもの」をいわば逆側から照射するのがアドルフ、ジャーヌ、ムッシュー・ムッシューの三者を中心に構成されるもう一つの物語である。「失われた夜」とローレンによって名づけられる一つの出来事の生起する空間は、二つのプロットの交錯する場として機能している。ローレンはこの夜を通じてのみもう一つの物語に結び付けられているのだ。「失われた夜」とはローレンが見知らぬ老人アドルフ・サールと接触した夜のことであり、彼女は息子ジュールズのどもりを「どういうわけか、失われた夜に結び付けて(39)」いる。さらに奇妙なことに、この夜の場面においてアドルフ・サールはどもっているのだ。彼は物語の後の部分で出てきたときには一度もどもることがない。この場面のすぐ後にミシェルがどもりを回復した状態で意識を取り戻して登場してくることは、ミシェルとアドルフ、さらにはローレンの息子ジュールズの分身関係を示している。このことは、ローレンがなぜ引き寄せられるようにしてミシェルに恋をし、また彼との接触を通じて自らの過去に出会うのか、という問題に関わってくるので、次に視点を全体により寓話的に世界が構成されているもう一つの三角形

の方に移し、アドルフを中心に彼の「愛」が周囲の人間や出来事とのあいだにどのような関係を作り上げているかを見ていきたい。

### ミシェル／アドルフ、あるいは映画＝内＝時間

ここまでローレンを中心に小説の人間関係を考察してみたが、そこでは彼女の意識や記憶が他者のなかに反映されていた。つまりローレンにとって自己は世界へと果てしなく拡散してしまっていた。ミ歇尔の場合、記憶を失った状態で意識を回復するので、それは「たんに記憶の消滅というより、自己意識の消滅と呼んだほうがふさわしい(24)」。したがって彼にとって自己とは他者のことであり、伯父からは「ミ歇尔」という名で呼ばれ、意識を取り戻したときに携行していたパスポートにもその名が書かれていながらも、なぜか自分の名は「アドリアン」であるとも感じている。小説内にドッペルゲンガー的なアドルフという人物が作り出されるのは、彼の主体性の空白を埋めるための小説的な必然なのかもしれない。彼ら二人の生涯は重要な差異を含みながらも、確実にお互いを照応しあっている。もちろん小説中で何度か暗示されるようにミ歇尔はアドルフにとって孫に当たるのだが、エリクソンはこの事実をなるべく背景に遠ざけ、二人の人生の類似を匿名の人物同士のもののように扱っている。おそらく二人の重要な共通点は、実の母親に捨てられたことと、幼いうちに双子の兄弟を亡くしていること、そして映画を製作しておりその中でジャニーヌを映していることである。この最後の共通点は二つの平行線が時間を超えて映像を記録する事の出来る映画という装置によって奇跡的に交わっている地点であるとも言えるかもしれない。過去を持たないミ歇尔は、全く違う時代を生きているアドルフという人物の生涯によってその空白を埋められることになる。

アドルフの生い立ちを辿ってみると、彼の青年になるまでの過程においてジェイソン、ミ歇尔、ローレンの三者の三角関係が寓話的に反復されていることに気づく。実の母に捨てられたアドルフは、ムッシュー・ムッシューと名乗る大金持ちによって、彼の所有する女を囲った屋敷に引き取られ育てられる。この屋敷に住む女の一人であるルルとムッシュー・ムッシューのあいだに出来た子供がジャニーヌである。アドルフは「秘密の部屋」と呼ばれる密室で世間から隔離されて育つのだが、ジャニーヌに対する恋愛感情はこの特異な空間と結びついている。彼は「少年時代の大半を屋敷の中で過ごし、夜はほとんど部屋に閉じこもりきり」であり、「それがジャニーヌを欲する気持ちを生み出した」のである(83)。アドルフは「壁の向こうの彼女の声を聞き(84) 欲望を募らせる。壁に囲まれた閉鎖空間で育てられた彼にとって世界とは「単調な平面」に過ぎないのだが、ジャニーヌの声はその平面の向こう側への想像力を掻き立てるものであった。しかし、ジャニーヌはムッシュー・ムッシューの息子であるジャン＝トマによって肉欲の対象とされる。両者の関係は所有し所有される「主人と奴隷」の関係であり、アドルフにとっては自分を取り囲む壁のようにこの主従関係が立ちふさがっている。後

に映画制作の折にジャーヌに対する所有権を主張して彼女を自分から引き離そうとするヴァルネットに対して、アドルフは「あなたのいっているのは、奴隷制のことですね、… もはや誰も奴隷なんて所有できないのに(123)」と呟いている。このような「主人と奴隷」の男女の関係に対して第三者的であるアドルフの立場は、ますますミシェルの立場と重ねられていくことになる。

もっとも、アドルフは「自分の中の何か暗い部分(88)」に気づいており、ジャン＝トマと同じようにジャーヌに対する所有欲を抱いていることを意識していることにも注意しておかなければならない。そうした意味では、アドルフの奴隷制についての言葉にも関わらず、エリクソンは人間の恋愛関係においては奴隷制的な主従関係が抜きがたく介在してしまうと述べているようだ。奴隷制度がとりわけ『Xのアーチ』における重要な主題であることは言うまでもないが、隠喩的には『真夜中に海がやってきた』などの作品で描かれているサド／マゾ的な性愛関係の描写においても、恋愛において権力が介在することの避けがたさが描かれていると言っていいたいだろう。ヘーゲルの有名な弁証法においても示されているように、主人と奴隷はその関係の絶対的な不均衡にもかかわらず、あるいは不均衡のゆえに、両者にとって相手は必要不可欠な存在として機能する。誤解を恐れずに言えば、恋愛関係とはそうした点で主人と奴隷の关系到類似している。両者ともに、自己に内在する視点と自己を超越する視点を同時に確保することによって他者との特別な関わりを強化せんとする、権力的な技術であるからだ。<sup>4</sup>そうした意味でアドルフの欲望は、ジャン＝トマの欲望によって一層高められるようなものと考えることができる。おそらく同じことはミシェルとジェイソンの関係についても言いうるだろう。エリクソンの世界において恋愛感情は他者を支配する権力に対する欲望と常に背を接している。

アドルフの壁の向こうへの欲望は、後の彼の映画制作への情熱の原点となる。彼は初めてグリフィスの『国民の創生』を見たときに、映画の表現する世界に圧倒される。しかしながら、そこには映画の新奇さに対する驚きの感情は全くなかった。むしろ、映画の魔術が、まるで彼にはすでに「馴染みのものであるかのように感じられた(95)」のである。

**It was only the sight of something he had been looking for all along, peering behind the surface of things as he had, trying to see the blinding light. (95)**

映画とは平板なスクリーンに奥行きを幻想を与える装置に他ならないが、それはアドルフが幼少の時に抱いていた、「秘密の部屋」の壁の向こう側への欲望を満たしてくれるものとして機能したのである。このようにしてアドルフの映画への傾倒が彼の特殊な生い立ちによって根拠付けられることになる。実際に彼の作品はきわめて個人的な動機に

基づいて作られるのだ。歴史を題材にした『マラーの死』の製作において、アドルフは歴史的な正確さには重きを置かず、マラーを暗殺したシャルロット・コルデーを当のマラーの恋人役にするという破天荒な思い付きを導入している。<sup>5</sup> ジャニーヌを呼び寄せてシャルロットを演じさせたアドルフが自らをマラーに見立てているのは間違いがない。つまり、アドルフは『マラーの死』という映画の製作を通じて自らのジャニーヌへの恋愛を成就させたのであり、その映画を完成させてしまうことはマラーのみならず彼自身の死をも意味しているのだ。このことは、彼の映画製作の果てしのない延期の理由をも説明するだろう。

『マラーの死』の製作は途中からウインドー(Wyndeaux)という田舎の町で行われる。この町は時間や空間を超越しているように描かれている。実際、この土地はベストの大流行にも全く無縁であり、ナポレオンの侵害も受ける事なかったサンクチュアリであると説明される。また後にはミシェルがパリからヴェニスに向かうために乗った列車が何度も何度もこの町の駅で停車するという不思議な出来事も起きる。このようなWyndeauxの現実の時空間からの超越は、アドルフの精神を形成した閉じられた部屋の無時間＝無空間性の隠喩である。すなわち、Wyndeauxとは少年時代に壁の向こうへの欲望と共に育ったアドルフにとって壁の向こうを見るためのウインドウ、つまり窓なのだ。映画制作とは閉じられた空間に窓を現出させる作業なのだといえることができるだろう。このように、アドルフの映画制作への欲望は彼自身の成長の過程で育まれた空間的な想像力に深く根ざしたものだといえる。アドルフとジャニーヌはWyndeauxから離れることができない。なぜならそれは彼らを幼少期から隔ててきた壁をついに乗り越えさせてくれた場所だからだ。

He knew Janine would adamantly, for reasons she still hadn't told him and which he'd never asked, refuse to return to the city; and there was Wyndeaux itself, which Adolphe was loath to leave, for reasons he asked himself continually, never receiving an answer. (121)

彼らは映画を通じて結ばれあう。もっとも、映画とは深さという幻想を演出する機械に過ぎず、窓とはそれが透明な媒体であるとはいえやはり境界を仕切るものに他ならないのだとすれば、二人を隔てるものが全くなかったわけではない。あるいはこう言ったほうがいいかもしれない。彼らは「現実」から隔てられているのだ。確かに彼らは現実に出会い、結ばれ、二人の子供をもうけることにもなる。しかし、それはWyndeauxという、映画の製作のためだけに存在する町の中でこそ成立しうるような、存在の不確かな現実なのだ。二人がパリに行くことを嫌がっているのは、彼らの愛がパリという現実の都市の中でも耐えうるような確かさを備えていないからに他ならない。映画の最後のバスルームのシーンがコルデーによるマラー暗殺であることは、彼らの愛が死を背後に控えたきわどさの上に成り立っていることを示してもいる。彼らの愛は1世紀以上前



のフランス革命の時代と現在とを浮遊する時間のなかで、フィクションと現実の狭間で、そして死に背後を接したきわどさのなかでかろうじて成立しているものなのだ。

アドルフにおける映画と人生の、あるいはフィクションと現実の渾然一体となった関係は、なぜ『マラーの死』のフィルム最終巻がある老婆を映した別のフィルムとすりかえられていたのか、というこの小説の提出する最大の謎に主題的なヒントを与えるだろう。しかし、その考察に移る前に「すりかえられたフィルム」とそれをめぐるコンテクストを一瞥しておきたい。ミシェルは過去の記憶を失った状態で目覚めた後、自主制作映画の上映会におもむき、一つの作品に強い衝撃を受ける。その作品には“A film by Michel Sarre”というクレジットが入っており、彼はそこでその作品が記憶を失う前の自分が撮った物であることを確信する。だが、そのフィルムには部屋の中の老婆を映した不可解なシーンが含まれているのだ。そのシーンは彼の存在を強く揺さぶる。

Now she went on, she said, “living in the window, waiting to die in the window” “there was no window in the room, however, when she said this. Toward the end of the film, Michel thought he was going to be sick; nothing he saw before had affected him this way, his innards were churning. (33)

ミシェルがこれほどの衝撃を受けたのは、当然のことながら老女の言葉が彼の失われた過去を奇妙な角度から照らし出しているように感じられたからにはほかならない。作品の後半においてローレンと一冬をパリで過ごすあいだ、ミシェルはそのフィルムを繰り返し見、やはり“living in the window, waiting to die in the window”という言葉の提示する謎につまずく(174)。しかしながらミシェルは、この老婆の謎めいた眩きの中に自己の失われた過去をめぐる重要な示唆が含まれていることを直感するのだ。

ここで二つの世界を行き来しつつ小説を読み進めて来た読者は、不意に二つの単語の発音上の一致（あるいは近似）によって両者が結び合わされるのを感じ取ることになる。すなわち、フィルムの中の老婆によってつぶやかれる“window”は、実のところ“Wyndeaux”と綴られるべきものであったのではないだろうか。あるいは、少なくとも二重の語の意味を帯びた言葉として受け取られるべきものだったのではないだろうか。パリでの一冬は、まさにミシェルにそのような理解をもたらしたものだと思われることができる。そうでなければ、ミシェルがわざわざローレンと別の経路をたどってヴェニスへ向かった理由を説明することができない。

Window=Wyndeauxという二つの言葉の重ねあわせから得られる理解に従えば、ジャーニヌは、一生の間アドルフの作り出した映画空間の中に生きることを自ら決意したのだとすることができるだろう。壁の向こうを見るための窓を「愛」の力によって幻視していたアドルフにとって、このようなジャーニヌの言葉は彼女がアドルフを愛してい

てくれた事の証であり、そのようなフィルムは何を差し置いても手に入れる必要があったのは想像に難くない。『マラーの死』が未完であるのは、アドルフが芸術の代わりに「愛」をとったからであり、映画史にその名を刻むはずであった大作は個人的な夢の物語へと書き換えられたのである。

こうして映画と現実の境界はアドルフにとって曖昧なものになる。いやアドルフにとって初めから現実なるものが確固として存在しているわけではない。彼はそもそも「自分が人間などではなく、ただの映像にすぎない、ほかの人間の影にすぎないということを知っていた(165)」のだ。そのような彼にとって現実には常にすでに希薄なフィクションに過ぎない。映画とは、彼にとって欲望の受け皿となってくれるような唯一無二の時間空間であったと考えられる。

### アドルフと「愛」のフィクション

アドルフとジャンニーヌの愛に関連して、二人の恋愛関係は少なくともアドルフの側からは全くの幻想によって支えられていたという事実も指摘しておかなければならない。それはアドルフ自身の、そして彼の周囲の、彼の出生をめぐる不確かな知識に密接に関わっている。彼の出生をめぐる不確かさは、登場人物による知識の幅の違いによって重層的に語られているのでここで整理しておきたい。

「19世紀の最後の年の6月の夜」、彼はポンヌフ橋に上がる石段の最下段に彼の双子の片割れと共に捨てられていたところを、ムッシュー・ムッシューの館で働くマルトゥという女によって拾われる。このときマルトゥが彼らを最初に発見した浮浪者と赤ん坊の奪い合いをしたために、二人の赤ん坊のうち一人の方は失われてしまう。アドルフを包んでいた毛布にはメモ書きが残されており、そこにはモーリスとアドルフという二人の赤ん坊の名前が書かれていた。ムッシュー・ムッシューの館で働く女たちは、赤ん坊の名前をめぐる議論を戦わせる。彼女たちは「理屈からいえば、それが大した問題でない」ことを知っていながら、「直感的にそれが大きな問題であることを知っていた」からだ。そのために、子供はアドルフ／モーリスという二通りの名前を持ったまま幼少期を過ごすことになる。このことはミシェルと同様にして、アドルフ自身も「もう一人の誰か」によって自己のアイデンティティの一部が担われているという（無）意識を常に持ちながら生きることを強えられる一因となっていると考えてもいいだろう。結局幼いジャンニーヌが彼のことを「アドルフ」と呼んだために、彼の名前が決定することになるのだが、自己が自己として確立する前に、自己が自己ではない何ものかであったかもしれない——つまり、自分は「モーリス」であったかも知れないのだし、そもそも双子のもう一人の方ではなく自分がセーヌ川に流れていってしまっていたかもしれない——という偶然性の紛れ込んだことは、（もちろん彼がそのことを意識的な記憶によっては覚えていないような事実であるとしても）彼の人生における現実とフィクションの見分けがたさに重要な影響を与えているとってよいだろう。彼は自己の人生が完全に自己

のものであるとはついに思うことができないような一生を送ることになるのだが、それは自己の起源が偶然の連続によって接木されたような危うさの上に成り立っていると彼が感じているからに他ならない。

しかしながら、彼が彼の育ての親であるルルを實の親だと思い込んできたという誤解こそが彼の人生にとって最も決定的であることは疑いがない。この誤解はジャニーヌとの愛を「近親相姦」であると思い込むという、さらなる大きな誤解を生むことになる。この「近親相姦」幻想こそが、彼をジャニーヌとの愛を現実の内にもうまく位置づける事のできなかつた最大の要因となっている。すでに述べたような彼らの愛の現実性の希薄さは、そしておそらくまた彼らの愛の激しさは、自分が禁忌を犯しているというアドルフの側の勝手な思い込みによっていたのだ。

アドルフとジャニーヌの愛は、二つの「現実」の荒々しい介入によって終わりを告げることになる。一つはアドルフの予定していた「現実」だ。アドルフは作品完成の6ヶ月前にムッシュー・ムッシューの館のヴァルネットに対して映画の資金の提供と引き換えにジャニーヌを売ることを取り決めていた。彼はジャニーヌと映画を天秤にかけて映画を取ったのだということもできるだろう。しかしながら彼のこの判断は、彼らの恋愛がWyndeauxの外では耐えられないような非現実性が付与されているというアドルフ自身の確信に、言い換えれば彼らの愛が「近親相姦」であるという彼の誤解に深く根ざしたものであったのだ。このような誤解による確信の裏をかくようにしてもう一つの「現実」が、最初の「現実」とほぼ同時に到来する。それは、ジャニーヌが自分の実の妹などではないという決定的な認識である。このことは皮肉なことに、彼の不可能な愛の対象であったジャニーヌ自身から告げられる。結局のところ、不可能な愛は少しも不可能なものではなく、彼らは現実の愛を生きることができたのにアドルフはそれを一種のフィクションとして生きてしまったのだ。これら二つの「現実」は同時にアドルフを襲い、彼の人生を全く取り返しのつかないものにしてしまう。アドルフは自己の人生そのものが基底なきフィクションであったことにこのときはじめて気づくわけだが、その認識はあまりにも遅く彼に到来したのである。

ここにおいて読者は、ミシエルの記憶喪失によって空白になった部分を寓話的に埋めるはずのアドルフもまた欠落を抱えていることを知るようになる。だが、この二人は全く同型の欠落を抱えているというネガティブな共通点によって結ばれる。ミシエルは自分より先に生まれ死んだアドリアンという兄の代理として生を受けたのであり、アドルフはすでに見たように偶然セーヌ川に捨てられるのを免れたことによって生きることになった人物である。両者は十全に自己自身とはなりえないような欠落を生のはじめから抱えているのだ。

ジャニーヌが連れ去られた後、彼は海のほうへとふらふらと歩いて行き、水面にセーラー服を着て「大型ヨットの甲板の上に立っている自分自身の姿」を見出す。これが、セーヌ川でいなくなった自分の片割れの双子の反映であることは言うまでもない。アドルフはすなわち、海の中に自己の失われた起源を見出そうとし、そこに可能態としての

自分、剰余としての自分を見出すのだ。彼は世界の「現実性」そのものから脱却し、留保なきフィクションの世界に身を投じたのだと言ってもよいだろう。そうすることによって、彼は二つの物語を行き来するメタフォリカルな主体へと変容することになる。水のメタファーを多用するエリクソンの小説の中であって、船乗りこそが物語の粹組みを超越する人物にとってふさわしい生業であることは言うまでもない。そしてこのようなアドルフという主体の変容こそが「失われた一夜」という時空のひずみを生み出したのだと考えることができるだろう。それは、二つの物語が交わる、起源であると同時に終焉であるような時空間である。

### 失われた起源と異種混交の物語

すでに述べたようにミシェルはヴェニスへと向かう列車の中で、何度も Wyndeaux に到着するという奇妙な体験をする。この体験はもちろん、彼がローレンと共にパリで一冬を越した際に、ジャンヌを映した謎に満ちたフィルムを何度も繰り返し見たことと強い関係を持っている。彼はその映画を通じて自分の過去と対峙したのであり、そのことが小説内の空間構造のねじれによって表現されていると考えることができる。つまり、抑圧された記憶が反復的に彼を Wyndeaux に連れて行こうとしているのだ。アドルフとジャンヌは彼にとって祖父母に当たる人物であり、彼らの愛を時間をさかのぼって探求することは、ミシェルにとって自己を問い直す試みでもあるわけだ。ローレンがミシエルの内に自分の失われた息子の姿を投影するのと同様、ミシェルもローレンとのパリでの短い恋愛を通じて自分の失われた過去と対峙しようとしているのだ。失われた自己の記憶をたどりながら、彼は他者によって担われていたはずのもう一つの物語へと立ち至ることになる。「窓」が象徴的に異なる時間＝空間をつなぐ回路として機能していると考えれば、ローレンはミシェルにとっての窓であると言うこともできるだろう。ミシェルがローレンの前でアイパッチを外すのは、彼女を通じて自らの過去を見ようとしているからだ。

しかしローレンとの一冬の付き合いは、すなわち凝縮された〈いま・ここ〉の重要性は、このような過去の探求を相対化するような視点を彼に与える。彼はローレンと別れる前に、彼女を前にして自問自答することになる。

What is the importance of placing a memory? he said. Why spend that much trying to find the exact geographic and temporal latitudes and longitudes of things we remember, when what's urgent about a memory is its essence? Are you giving up on the past? she said. I gave up on it long ago, he answered. I cast it away one night and was rid of it the following dawn, but never accepted the fact. I gave up on the here-and-now, thinking the here-and-now couldn't be any good without the past.

But the past has determined the here-and-now, hasn't it? she said. Sure it has, he said. Sure it has. (179)

こうしてミシェルは二つの時間概念のうちで葛藤する。ここで言われているところの、その事実の受け入れられないという「一夜」とは、もちろん「失われた一夜」のことである。すでに述べたように、この夜、ローレンが交わった相手はミシェルではなくアドルフ・サールである。しかし、ここまで小説がアドルフとミシェルの平行関係を描き出してきたことをかんがみれば、それはミシェルであってもよかったのかもしれない。「失われた一夜」とは、そのように自己の同一性が奪われるような非現実的な時間のことであり、だからこそミシェルはその現実を「受け入れられない」のだ。だが小説そのものは、この小説＝内＝時間を原理的な基礎として、様々に二つの物語を重ね合わせる。エリクソンのミドルネームがMichaelであることを考えれば、ミシェルとは作者の分身なのだと考えられる。ミシェルとエリクソンという作者は、小説を書く者と書かれる者という境界を越えてお互いに影響を及ぼしあっている。エリクソンとは、ことほど左様に無意識によって書く作家なのだ。エリクソンは、小説内に自分の名前を持った分身を書き込むことを通じて、もう一つの、可能態としての自分と応答しようとしているかのようだ。そしてまた、ミシェルにとってのもう一つの物語とは、あるいは自分自身の物語さえも自己の存在に張り付いた無意識のようなものであって、だからこそ、その物語をある特定の時間と空間の内に固定することはできない。それは、その誰にも所有される事のない小説は、反復脅迫的にミシェルを、エリクソンを、そして読者を襲うのだ。

アドルフとジャニーヌの関係自体がそもそもフィクションに彩られたものであるように、この小説において起源の探究は常に失敗を運命付けられている。というのも、物語はつねにすでに始まったものであるからだ。個体の始まりの前には必ず異種の混交が、すなわち愛があるとエリクソンは言っているようだ。だからとりわけ、小説の末尾に置かれた浜辺の場面は印象的である。ローレンと別れた後、ミシェルはうらぶれたある町に赴く。テキストには明記されていないが、それが海辺の町であることと、ミシェルに彼の母を想起させていることから、彼が回帰した場所がWyndeauxであることは容易に推測される。ミシェルはその町の浜辺で「ミシェル」と「アドリアン」とそれぞれ書かれた二つの棺桶を発見する。しかし、中は空なのだ。エリクソンはこの場面において、起源を求める小説の型を、言い換えれば固定されたシニフィエや、固定されたキャラクターのうちに小説をゆだねる事を完全に否定していると考えられるだろう。空の棺桶は、起源の場所の否定である。読者はしたがってミシェルと同様、小説の起源に向けて彷徨わなくてはならない。

本論で検討してきたように、エリクソンはポストモダン的な手法を存分に取り入れながらも、「愛」、「情熱」、「欲望」といったテーマにいささかの韜晦も見せることなく取り組んでいる。エリクソンのデビュー作品はこうした彼の作家性をきわめて強烈に刻印

している。そしてまた、後の作品において政治や文化について語るときにも、彼はそれらを動機付けるものとして背後にこうした人間の衝動の力が働いていることを必ず想定する。しかし、このように陳腐な主題に基づいていても作品が決して陳腐なものにならないのはどうだろうか？それは、エリクソンが小説の空間や語りの構造などを複雑にし、そこにきわめて巧みな形で主題を形象化させるからに他ならない。彼は空間や語りの二重化を通じて、フロイトが「もう一つの場面」とよぶであろうような、空間と心理の交錯する場所を小説の中に現出させる。そうして死や過去など日常の我々には見えないうが確実に存在するものが実在としてではなく、関係として生成されるものであることを描き出す。彼の作品を読む体験は常に驚きと発見に満ちたものであるが、彼が小説を書くのはまさに読者と小説のそうした相互的なコミュニケーションを期待しているからであるし、彼はそのような読書行為をめぐる欲望の構造を、「あなたはどこにいるの」と執拗に問いかけ続ける作品を通じて描きだしたのだ。

## 注

<sup>1</sup> 越川、11頁。

<sup>2</sup> Paul Kincaidはその先駆的な論文において、本論と共鳴しあうような作品観によって、エリクソンの世界像を次のように的確に表現している。“The point he makes is that everything is interconnected; his characters move within a network of pre-ordained path, and it is more important to see that there are interconnections than it is to see where these interconnections lead. Such is the nature of the map of the twentieth century which is, explicitly or implicitly, the blueprint for his fiction.” (30)

<sup>3</sup> この問いは、2005年に発表された*Our Ecstatic Days*において登場人物の一人であるLuluによって発せられる言葉、“Where are we? (245)”と呼応しあっているように思われる。エリクソンはこの作品において、彼がそれまでに書いた作品のほとんどを何らかの形で再利用しているが、このLuluという名前の人物は、ジャーニーの母親として『彷徨う日々』に登場したLuluと同一人物とまで言えなくとも分身的な関係にあるとってよいだろう。

<sup>4</sup> ヘーゲルにおける「主人」は、他者から自己を承認してもらうために「奴隷」を自己の管理下に置く。しかし、その支配が完了した時点で「奴隷」という他者の他者性は失われ、従って「主人」の存在の自立性も失われてしまう。従って、「主人」と「奴隷」の関係は二者の排他的な相互承認の上にかろうじて成り立つものである。大澤真幸は、ヘーゲルを引用していないが、全く同様に「性愛」の可能性がその不可能性に立脚していると述べている。

愛は、＜他者＞の存在を享受することであった。しかし、＜他者＞は、自己の把持（志向性）が及びうる宇宙から遠隔化していくことによってのみ、その固有の存在を主張するのである。＜他者＞を欲求し、＜他者＞を享受しようとするとき、自己は、＜他者＞を何者かとして意味づける（つまり自己の宇宙の内的な要素として確保する）。そして自己はそのように意味づけられた存在にとって肯定的な価値を持つような行為を選択し

ていくしかない。だが<他者>の他者性が開示されるのは、まさにこのような意味づけ=同定にいかようにしても解消されえないという否定性においてでしかない（つまり意味づけ=同定しようとする視線に対する隠蔽においてでしかない）。<他者>（の体験）とは、それを把持しようとする自己の志向性（予期）に対する原理的な不確定性として、すなわち解消できない偶有性として、存在するのである。だから、愛は、自らの本源的な欲求を全うしようとするれば、常に挫折しなくてはならない。(67)

エリクソンの「愛」の主題を捉えるにあたって、とりわけジェイソンとローレンの弁証法的な愛の力学を考えるにあたってきわめて示唆に富んだ考察であるように思われる。

<sup>5</sup> シャルロット・コルデーは歴史上で最も美しい暗殺者とされ、詩人ラマルティエヌに「暗殺の天使」と名づけられたという。

#### 引用文献

- Barthes, Roland. *A Lover's Discourse: Fragments*. New York. Farrar, Straus and Giroux. 1978.
- Erickson, Steve. *The Days Between Stations*. New York: Simon & Schuster. 2005.
- . *Our Ecstatic Days*. New York: Simon & Schuster. 2005.
- . *Rubicon Beach*. London: Quartet Books. 1998.
- . *Tours of the Black Clock*. New York: Simon & Schuster. 2005.
- Kincaid, Paul. "Secret Maps: The Topography of Fantasy and Morality in the Work of Steve Erickson." *Foundation: The Review of Science Fiction*. 58 (Summer, 1993).
- 大澤真幸『性愛と資本主義』青土社、1996.
- 越川芳明編『スティーヴ・エリクソン 現代作家ガイド2』、彩流社、1996.
- 柴田元幸「所有と快樂——スティーヴ・エリクソン『Xのアーチ』について」、『アメリカン・ナルシス』159－173頁。東京大学出版会、2005.