

隠喩としてのヒトラー：
『黒い時計の旅』における三角形的欲望

諏訪部浩一

I

スティーヴ・エリクソンの3作目の長編である『黒い時計の旅』（1989）という小説は、何よりもまずヒトラーについて書かれた物語である。いくら「Z」という記号を与えられていようが、その記号の指示対象がヒトラーであるということは作品冒頭に置かれた3頁にわたる長いエピグラフ（ウィリアム・L・シャイラーによる『第三帝国の興亡』）というパラテキストによって疑問の余地なく保証されるだろう。勿論我々の大多数は、作品中の主要な語り手であるバニング・ジェーンライトを主人公として見なすだろう。そもそも我々はZという人物の内面については何も知ることが出来ないのである。しかしそれでもこの小説が、現実のヒトラーという存在なくしては成立することの出来ない物語であるということは間違いないだろう。比喩的にいえば、『白鯨』が鯨についての話であるが故に魅力的であるということと同様に、『黒い時計の旅』の魅力はヒトラーについての話であるということと無関係ではあり得ないのである。

しかしながら、そうはいつでも鯨とヒトラーという2つのトピックの間には、その性格の点で明らかに大きな相違がある。鯨というモチーフがひとまずはイデオロギー・フリーであると見なし得るのに対し、ヒトラーというトピックに相対したとき、読者がそれにネガティブな「意味」をあらかじめ読み込んでしまうことは避けがたいからである。ここでまず考えてみたいのは、作者のイデオロギーというものが何かと問題となる現代において、「当事者性」を持たずにこうしたイデオロギー的な匂いのするトピックを中心に据えた物語を書くという行為は、かなりの程度危険なものであるように思われるということである。例えばウィリアム・フォークナーの作品が、人種差別的・性差別的なイデオロギーを繰り返し批判されつつも、いまだに偉大な作品として読まれるという現象と、彼自身が南部人であったという「事実」とはやはり切り離しがたいものがあるだろう。確かにエリクソンという作家はしばしばフォークナーとの近親性を指摘されるし、¹ また彼自身もフォークナーへの愛着を隠そうとはしない。² しかし戦後生まれのアメリカ人であるエリクソンが、ヒトラーという時代も場所も隔たった人物を中心的な登場人物として設定した物語を書くに際して、彼が選んだトピックから、南部人フォークナーが感じていたような抑圧を20世紀末のアメリカにおいてたとえ実際に感じていたとしても、その抑圧を

フォークナーがやったように悲劇／神話として単純に提示するというのは困難なことであるに違いない。³

そしてまた、フォークナーが南部といういわば「負け組」の方に立っているのに対し、エリクソンはアメリカという「勝ち組」からヒトラーを眺めざるを得ないということも、この問題をより複雑にするだろう。というのも、今日わざわざヒトラーについて物語を書く以上、“[i]t’s like a man atomizing into nothingness hundreds of thousands of men and women and children . . . maybe in the name of something righteous, maybe in the name of ending some larger barbarism, but then claiming that he *never* has a moment’s doubt about it” という箇所などに露骨に明らかなように、⁴ エリクソンがアメリカ的「正義」に単純に荷担することだけはしたくないと思っているということは間違いないからである。

1つの文学作品としての完成度という問題をひとまず措くとすれば、⁵ 『彷徨う日々』(1985)と『ルビコン・ビーチ』(1986)という先行する2作品に対しては決してそれほど高い評価を与えられていなかったにもかかわらず、⁶ この『黒い時計の旅』という小説がにわかに注目されることになった理由の1つが、ヒトラーというトピックが醸し出す雰囲気にあるということは疑い得ないだろう。しかしながら、ヒトラーというトピックを物語の中心に据えることの、上に述べてきたような危険性をエリクソンが意識していなかったとは考えにくい以上、このトピックの選択は、それが単に物語をエンターテインングなものにするのに格好のものであるために為されていると考えるよりも、⁷ それ以上の何らかの「必然性」があつて為されていると考える方が妥当だろう。

そこで本稿においてはその「必然性」がどのようなものであるのかということを考えていくことにしたいが、そうするに際しては、まず『黒い時計の旅』の執筆についての “[I]n *Tours of the Black Clock*, in my head I started with an American writer in the 30’s who winds up becoming Hitler’s pornographer” というエリクソン自身の言葉を参照しておきたい。⁸ ここで注目したいのは、この小説のそもそもの出発点において、ヒトラーと作家の両方が存在しているということである。このことが示唆するのは、エリクソンがヒトラーというトピックに何よりもまず作家という立場から対峙しようとしているということである。物語中におけるバニングとZとの関わりは、どこまでも書き手と読み手という関係において提示され続けているのであり、このことを想起すれば、この物語のメタフィクショナルな構成が現代作家エリクソンによる単なる意匠ではあり得ないということはおもより、⁹ ヒトラーというトピックの選択とそうした構成との間には密接な関わりがあるということも明らかであるといってい

いだろう。

エリクソンは小説というジャンルについて、作家が自分独りの力で制御することが出来る数少ない芸術形式の1つであると述べているが、¹⁰ こうした「支配する作家」というイメージは、戦後生まれのアメリカ人作家がヒトラーというトピックを選択するという行為のメタレベル性にいかにも似つかわしいものであり、しかもそ

これはまさにヒトラーというトピック自体の持つイメージと明らかに符合するものでもある。この点においてヒトラーという存在はそのまま、エリクソンという作家のメタファーとなるものなのであり、¹¹ そうであるからこそ「各長編内部で重要な役割を演ずる作品内作家自身の位置をじわじわと脅かしてきた」というエリクソンにとって、¹² ヒトラーというトピックは極めて相応しいものとなるのである。

そして実際、この『黒い時計の旅』という物語の全編を通して、そうした作者のメタフィクシヨンの意識は、様々なポストモダン小説的なテーマ系が積み重ねられていくことによって補強されていく。時間や空間の境界が崩されていくというエリクソンの特徴はこの小説においても頻出するし、¹³ 作品の冒頭における “[t]here was always a moment, sailing between the boathouse on shore and Davenhall Island, when neither was in sight” (13) という場面などはそうした作品世界のポストモダンの風土を象徴するものであるが、¹⁴ 物語の中心的な語り手である作家バニングと、彼の作品の登場人物であるデーニアとの関係が最も注目に値するものであろう。つまり、デーニアはバニングの書く物語の登場人物であるが、それと同時にバニングもデーニアの頭の中にいる存在であるということが示唆されるのである。このメビウスの輪は、誰もが「物語」の登場人物であると同時に語り手にもなり得てしまうということ自体を自己批評的に示すものであるし、¹⁵ 外部のなさを前景化するという点で極めてポストモダンのな組み合わせであるといえるだろう。

このようにして、戦後生まれのアメリカ人作家がヒトラーというトピックを選択するという行為のメタレベル性は、そのメタフィクシヨンの手法と照応されることによってひとまずは正当化され得たように思われる。しかしながら、たとえそうであるとしても、読者にとってヒトラーというトピックがそれ自体強い「意味」をはらんだ存在であるということには変わりはない。この点において、Zの死に際してバニングが “I wouldn't make more of it than that. It's not as though the part of his soul attached to mine has given it a significant little tug” (305) と思おうとすることは象徴的である。というのは、まさにわざわざこのように語らざるを得ないということ自体がバニングがZの死に何らかの「意味」を読み込んでしまっていることを露呈させるからであるし、この場面においては物語も彼の手にする青写真に「良心」のある地下室を浮き上がらせることによって、その「意味」を補強してしまうように見えるからである。そしてそう考えてみると、物語のポストモダン小説的な工夫によって示唆される、作者の自己批評性などというものによって自らの語りが正当化され得てしまうということ自体がエリクソンにとって問題となってくるように思われる。ヒトラーというトピックに作家としての自己を重ね合わせるとしても、そのトピックがはらむ「意味」に比べて、自己批評性によって免罪される作家というイメージは軽過ぎるのである。

『黒い時計の旅』という作品のメタフィクシヨンの特徴とヒトラーというトピックとの関係についてこのように考えてきたときに興味深いことは、上に述べたようなこの物語のメビウスの輪的な構造が、バニングとデーニアとの関係が対等である

ということの意味するわけではないということである。物語の大半を通してバニングは全能の「作者」として、登場人物デーニアに対して一方的に支配力を行使し続けるのであるし、そもそもこの構造自体もポール・キンケイドが“Erickson follows the same structural practice of embedding one story within another to provide unusual resonances, but in this book one narrative might have its own framing device embedded in it”と簡潔に指摘しているように完全に対称であるわけではないのである。¹⁶ こうした力関係の不均衡は「支配する作家」というイメージを前景化するものであるが、それによってそうした作家が免罪されることの困難さも、より一層前景化されているといえるだろう。¹⁷

そしてまた、この文脈においてはもう1つ注目されるべきことがある。それは物語の終わり近くにおけるデーニアのマーク出産という行為が、それまで積み重ねられてきた物語のポストモダ的な枠組みを壊してしまうということである。この場面において、登場人物であるはずのデーニアは、その子供を作者バニングが意図したような「怪物」としてではなく、人間として産むことに成功する。このことを可能とする“such a pitiful weapon” (275) はデーニアの「愛」なのであるが、その「愛」は彼女自身が“[l]ater she'll think it's only a theoretical love” (275) と回想しているように、作品全体を通して前景化されるバニングのロマンティックな愛とは明らかな対照を為すものであるという点において、そしてまた “[i]t doesn't seem nearly pure enough, or perfect or holy enough, it isn't love untainted” (276) というように否定語によってしか表象され得ないようなものであるという点において、いわば「陰画的」なものでしかないにも関わらず、あるいはそれ故に、全能であったはずの作者バニングの「支配」に風穴を開けてしまうのである。こうした事態は “[w]hen I see that she's not given birth to what I made inside her, I'm aghast” (277) とバニングが心底驚いているように、それまで当然のこととして提示されてきた作品世界の原理によっては説明することが不可能な事態なのであり、それ故にこの場面において「愛」というものが作者の支配する作品世界のいわば「外部」としての地位を獲得することになる。換言すれば、作者バニングによって構築されてきたデーニアの物語は、彼女の「愛」によって作者バニングの内面化を超えたものへと反転され、言語化され得ない「現実」の存在を示唆するのである。

この場面の重要性は、「支配する作家」の敗北という自己批評的なイメージ自体のみならず、¹⁸ その敗北を生じさせるものが「愛」であるということが強調されていることにある。というのは、“[f]or a brutal, cynical man who always seemed to be incapable of love of any other human being, this passion of Hitler's for the youthful Geli Raubal stands out as one of the mysteries of his strange life. As with all mysteries, it cannot be rationally explained, merely recounted” (10-11) というエピグラフにおいて作品冒頭から示唆されているように、ヒトラーというトピックがその合理的に説明することが出来ない「愛」というものと結び付くためである。このようにしてエリクソンは、ヒトラーというトピックを、作品を通して言語化され、提示され続けていく「小説

家」としての問題に対してばかりでなく、まさにそうした言語化を拒むものとしてその存在が示唆されることになる、「愛」という彼の作品全般に見られる「個人的」な問題に対しても深く関わるものとして扱っているのである。¹⁹ そしてまた、より大きいコンテクストにおいては、言語化を阻むものが「愛」というナイーブなものであるということは、ポストモダン小説が自らの「外部」がないことを高らかに宣言する際に逆説的にも「感傷性」が感じられてしまうということと符合する設定であるようにも思われる。²⁰

以上の議論をもって、エリクソンによるヒトラーというトピックの選択には必然性があったということが、ひとまずは理解が得られるような形で整理されたように思われる。そこで以下の議論においては、ヒトラーというトピックが結び付く2つの問題が作品中においてどのように展開されているのかということ考察していくことにしたい。そしてその手順としては、まずバニングの情熱的な「愛」が実のところは「他者」を内面化しようというロマン主義的な欲求であるということ为例証し、次いで全能の作家というやはりロマン主義的というべき作家像がそうした彼の欲求のロマン主義性を隠蔽するということ指摘したうえで、さらにそうした彼の欲望をルネ・ジラルルの「欲望の三角形」を援用し、乙との関係において再検証することにする。というのは、ロマン主義的な作品に対して『ドン・キホーテ』から『カラマーゾフの兄弟』に至るロマネスク的な作品を対置させようというジラルルの試みは、「支配する作家」の敗北する姿に作者の自己批評性を見ようとする本稿の議論と通底するものであるからであるし、²¹ さらにまた、欲望の主体と対象と媒体というジラルルの三角形は、『黒い時計の旅』という物語においては同時に作者と登場人物と読者という三角形でもあるからである。

II

『黒い時計の旅』という小説における、小説家の問題と愛の問題という2つを併せて考えようとする際に最初に目を惹くのは、物語の主要な語り手であるボルノ小説家バニングの、自分が書いたものしか愛することが出来ないという性癖であろう。そこで本節においては、バニングの現実の女性達との関わりを見ることを通して彼のそうした性癖を確認していくことにしたい。

まずバニングがアメリカにいる時代の女性関係について概観しておくことにする。実の母親と危うく性交させられそうになったことにどういうわけか気付いたことを直接の契機として兄の1人を殺し、もう1人の兄と父に大怪我を負わせ、家を焼き払って逃亡したバニングは、ようやく身を落ち着けることが出来るようになったハンクスの店でリオーナという女性と性的関係を持つようになるのだが、宿なしの彼は彼女の家に来るように誘われてもそれを断り、クラブのオフィスに寝泊まりしつつ、“I begin to do what I’ve been waiting to do” (77) というように物語を書くことを選ぶ。やがて作家業が軌道に乗って店を辞めた後も彼はしばしば女性達と交渉を持つのだが、そうした関係にしても “[s]ometimes I’ll see Leona on her night off, other times

it might be someone else. The sheer heft of me either attracts them or sends them running for cover. It weeds out the squeamish. If nothing happens with someone it doesn't matter, I go back to my room and write a couple more pages" (86) というように、自分から積極的に求めているわけではないのである。

勿論リオーナにしても誰にしてもこの時期にバニングが会う女性達は、彼にとっては交換可能な行きずりの存在に過ぎないのだろうが、ウィーンに渡った後に出逢って結婚する、特別な存在であるはずのメーガンとの関係にしても同様である。そもそも "the woman's pulled me out of a tough spot; it would be rude of me just to get up and leave, wouldn't it?" (134) というようにして始まるメーガンとの関係については、"[i]t's not my fault, it's seduction pure and simple" (135) という言い訳めいた言葉などからうかがえるようにバニングはその発端において明らかに腰が引けているのであり、そうした彼女と関係が続くことになるのは彼女の妊娠のためである。この出来事はバニングに現実世界との繋がりを与えるものであり、だから彼は "Just let me have this little normal decent thing that tells me not everything I do is corrupt" (144) というようにして彼女に結婚を申し込むのだが、こうした理由から結婚するという自体、彼がいかに現実の女性というものに関心を持つことが出来ないかということを示しているといえるだろう。

バニングとメーガンとの関係の基盤がそのような脆弱なものである以上、1938年の夏にコートニーという娘が生まれ、"[r]edemption comes to me in my daughter" (158) というように感じた彼がいったんは物語の筆を折ることを決心したとしても、その決意が永続するようなものではあり得ないということは自然なことであろう。事実、バニングは早くもその夏の終わりには、眠っているメーガンを相手に性交しようとするものの絶頂に達することが出来ず、屋上へと上がって行って自分の作品の登場人物であるデーニア（しばしば「ゲリ」と呼ばれるが、便宜上基本的には「デーニア」に統一することにする）を相手に射精することになるのである。²²

この場面が非常に印象的なものとなっているのは、1つには後で詳しく述べるように、ここにおいてバニングがデーニアのことをはじめて「ゲリ」と呼び、彼女の髪や瞳の色も変化させてしまうからであるが、もう1つには、メーガンといういわば「障害」を乗り越えて彼がデーニアと「再会」を果たすからである。だから結局のところ、バニングのメーガンとの「現実」の関係は、何よりもまず "[y]ou and I know it's infidelity" (135) というようにデーニアとの関係にとって不貞であるものとして見なされるべきものであるのだし、そしてそうであるために "I would rather . . . be your adulteress than your wife, it makes me fuck you ferociously. I would rather . . . hold the part of your love that's clandestine and damned, it's what you created me for" (136) とデーニアにいわせているように、彼のロマンティックな欲望をかき立てる機能を果たすのである。

こうして見てきたように、バニングのメーガンとの関係は、デーニアとの関係が異常なものであるということを彼に知らしめ、彼を「現実」に繋ぎ止めてくれるよ

うに見えるために彼にとって重要なものであるのだが、その利己的な関係はそれがまさにデーニアとの関係にとってはそれを「禁止」する「障害」であるがために、彼にとって「現実」というよりは「観念」的なものになってしまうのであり、その一方でデーニアに対する欲望の方は「現実」的なものとしていっそう強く感じられるようになり、²³ 神秘化されてしまうことになるのである。

しかもこうした図式はメーガンとコートニーの生前のみならず死後においても持続する。“I don't suppose anything ever really shakes me until the night I watch my wife and child hurl themselves to oblivion as some kind of price for saving you and me” (79) というように物語の最初の方で既に示唆される「現実」の妻子の死は、再びしばしの間、バニングに断筆させることになる。そしてバニングがその後でもう一度筆を執る際には、彼はメーガンとコートニーのために、デーニアをZに対する復讐の道具として用いようとさえる。こうした変化は一見したところ、メーガンがその死をもってようやくバニングの愛を獲得することが出来たかのような印象を与えるのだが、それは愛というよりはむしろ罪悪感に過ぎないというべきだろう。つまり、バニングは自分のデーニアに対する愛情のせいでメーガン達を死なせてしまったから彼女達を愛さなければならない、そして彼女達のためにデーニアを愛するのを止めてZに復讐しなければならないと自分にいい聞かせているに過ぎないのである。事実、結局はその復讐は失敗し、彼はダヴンホール島にいるデーニアのもとへと赴くことになるのである。バニングがデーニアの住むホテルに滞在している間にマークに会ったときの“I have that old urge to avenge my wife and child who I can barely remember anymore; all I remember is vengeance” (309) という独白などを参照すれば、メーガンとコートニーという「現実」の存在は、彼にとってはやはり最後まで「観念」的であり、デーニアに対する彼の愛情を引き立てるものに過ぎなかったということは明らかだろう。

バニングがこの物語の最初から最後まで現実の女性というものを愛することが出来ないということについては、上に述べたきたような事例それ自体ばかりでなく、それを彼が回想して、デーニアの頭の中で語っているという物語の設定を想起することでよりはっきりと理解することが出来るだろう。バニングがわざわざ死後になってまでも自分の過去についての物語を語ることに目的があるとすれば、それは何よりもまずデーニアに対して自分の愛情を訴えることであるはずなのであり、だから彼の現実の女性達に対する受動性は、彼にとっては自分のデーニアに対する愛情だけの特権化することに寄与するが故に正当化されることになるのである。ただし勿論そうした目的を持つバニングにとってみれば、自分のデーニアに対する愛情が、彼が現実の女性を愛することが出来ないことに由来するということでは具合が悪いはずである。だからこそ、バニングの語る物語においては、彼の人生は運命によって導かれたものであり、デーニアとの関係は神話的なまでにロマンティックなものとして提示されなくてはならないということになるのである。そして実際、そうしたバニングの試みは、論者達の“Mr. Erickson is not telling a story; he is telling a myth”

であるとか、²⁴ “‘Tours of the Black Clock’ has an emotional depth missing from Mr. Erickson’s previous novels” といった評価にも明らかなように、²⁵ かなりの程度成功しているように思われる。

しかしながら、いくらバニングが自分とデーニアとの関係が運命的なものであって、その愛情が特権化されるべきものであると考えようとしても、既に見てきたような彼のメーガンに対する扱いなどはそうした彼の思惑を相対化してしまうものである。だからバニングのデーニアに対する愛情をひとまずは認めたとしても、それを単純に肯定することは難しいだろう。²⁶ そしてまた、バニングの自分の書いたものしか愛することが出来ないという性癖を、自分が内面化したものしか愛することが出来ないといい換えることによって彼をロマン主義的な錯誤の中にいる人物であると見なすならば、そもそもそうした彼のデーニアへの感情を「愛」と呼べるかどうかさえ疑問であろう。事実、この「他者」の内面化の問題は物語を通して常に存在し続ける中心的な主題の1つであり、とりわけ男達に愛される対象であるデーニアの物語を通して展開されていくのである。

III

本節においては、バニングのデーニアに対する特権化された感情を、彼に対する彼女の側からの反応を見ることによって相対化することで、彼が「愛」だと思っているものが「他者」を内面化しようとするロマン主義的な欲求に過ぎないということ を明らかにしていくことにしたい。そしてそうするにあたっては、デーニアという女性がそうしたバニングの性癖を映す鏡のような役割を果たすのに相応しい存在であるということ、彼女が他の多くの男達に愛されることによってその男達のロマン主義的な欲求を露呈させる例を見ることによって確認することから始めたいと思う。²⁷ 物語中で美しくないということが再三強調されるにも関わらず、どういふわけかデーニアは、ドクター・ライメス、ホアキン・ヤング、ポール、ブレン、そしてジーノやマークに至るまで、様々な男達によって愛されてしまうのである。

上に述べたようにデーニアはほとんど全ての男性登場人物達によって愛されるのだが、ここで注目したいことは彼らの彼女に対する愛情が一方通行的であり、しばしば自分が抱くイメージを彼女に期待して勝手に裏切られたように感じたり、彼女の気持ちを読み違えたりするということである。例えばライメスは、彼が求めているものが青写真であってデーニアではないと彼女が考えて怒っているのだと誤解したために、彼女に撃ち殺されてしまう。ホアキンはアムステルダムに呼び寄せたデーニアがもはや処女でないということを知って傷つき、彼女をウィーンに帰してしまう。そしてポールはデーニアが嫌っている口元の痣を褒め称えるという過ちを犯してしまうのであるし、ジーノはブレンを焼き殺してしまうことによって彼女から口もきいてもらえなくなってしまうのである。デーニアの息子であるマークにしても、彼女の足元で見知らぬ男（バニング）が死んでいるのを発見すると、そうした事態を理解することが出来ずに家出してしまうのであり、以後15年以上にわたって

“[s]he looked as though she understood he wanted an explanation but she couldn’t give it” (30) というように彼女の内面を勝手に想像するのみで確かめる勇気を持たず、島と本土の間を往復するばかりという虚しい日々を送り続けるのである。

このようにして、男性の登場人物達は入れ替わり立ち替わりデーニアの前に現れるのだが、いずれも彼女に自分が内面化しているイメージを期待するために失敗し続けるのである。こうした男性達の中でも、本節の目的にとって最も相応しい例は彼女に “‘You turned out to be the strangest one of all, didn’t you,’ she finally said. ‘Of all the strange men’” (240) と評されることになるブレンであろう。というのも、その体格や、デーニアを追ってダヴンホール島まで行くというような行動の類似に加えて、“[t]he client had said that night that none of what happened made sense since Dania wasn’t beautiful, but it was pretty obvious to Blaine that she was the most beautiful woman he’d every seen” (227) とブレンが考えるとき、彼は “my memory made you beautiful” (123) と述べるバニングに極めて近い立場に身を置いているからである。

ブレンのデーニアに対する関わりにおいて最も興味深いことは、彼が彼女に対して “[s]he danced and men died” (98) という「ファム・ファタール」的なイメージを与えるということであろう。デーニアが踊ろうと踊るまいと誰かがどこかで死ぬということは当たり前のことである以上、この「宿命の女」というイメージがブレンの自分だけが彼女のことを理解しているのだというロマン主義に彩られたものであるということは明白である。²⁸ ブレンは他の登場人物達と同様、そうした内面化されたデーニア像を彼女の前で吐露するという誘惑に抗することが出来ず、その結果、“I got tired of being men’s dreams” (241) と嘆く彼女を怒らせてしまう。

“Don’t you see,” she said with some exasperation, “it could just as easily have had nothing to do with me. It could just as easily have had everything to do with you.” She looked toward the water once and then back at him. “You thought someone was dying every time I danced. But maybe that wasn’t it at all,” she said. “Maybe,” she said, before disappearing, “someone was dying every time you watched me dance.” (241)

こうしたデーニアの不満は納得のいくものであるというべきだろうし、この彼女の台詞は物語を通して提示される「他者」を内面化しようという男達の欲求を最も直接的に批判する箇所である。その批判が作者の自己批判でもあるということは明らかだろうが、その矛先をバニングに向ける前に、どうしてデーニアの踊りが男達の死と関連付けられるのかということについて少し考えておくことにしたい。²⁹

その際に注目すべきことは、踊りというものが「最も模倣性に富んだ技巧」であるにも関わらず、³⁰ デーニアの踊りは既存のイメージによっては理解することが出来ないものであるということである。ダンス・スクールの入学審査のオーディションのエピソードがそのことを示す典型的な例であるだろうが、それとともに、デー

ニアの父が彼女の踊りをおあるフランス人に見せようとするときの、“[h]e’s waiting for me to fall over, she said to herself. Occasionally, just to make him a little crazy, she’d wobble in a particularly precarious fashion before pulling herself back from the future” (194) という彼女の態度などが想起されるだろう。この場面で幼いデーニアがやっていることは、自分の踊りを見ているフランス人の期待するイメージを、模倣しつつも同時に裏切ってみせるということである。こうしたデーニアの踊りは、それを理解することが出来ない男達の様々な解釈を生じさせることになる。実際にデーニアがどのように踊っているのかということは具体的に描写されるわけではなく、この点において彼女の踊りとは、男達のロマンティックな諸解釈の間からいわば陰画的にイメージされるしかないものとなっているのだが、男達はそうしたデーニアの踊りを何とか内面化しようとして虚しい努力を繰り返すのである。この図式は本稿の冒頭で提示した「言語化」を阻む「現実」としての「陰画的」な「愛」という図式と一致するものであり、それ故にデーニアの踊りは、彼女をこの物語のヒロインの座を得るに相応しい人物としているのである。

それでは以上のデーニア像を心に留めておきつつ、彼女とバニングの関係について考えてみることにしたい。上に見てきたように、デーニアは男達の押し付けてくる内面化されたイメージというものをすり抜け続け、ときにはそうされることに強く反発する存在であるのだが、そうした彼女はバニングとの関係をどのように見なしているのだろうか。この小説においてはバニングとデーニアに共有される場面のうちの幾つかが、バニングの視点から見た場合とデーニアの視点から見た場合の両方から描かれている。以下の議論においてはその違いを詳しく見ていくことによって、バニングのデーニアに対する「愛」を相対化していくことにしたい。

最初の例としてまずあげられるべきは、バニングとデーニアの出逢いの場面であろう。“You remember me. This is, after all, the moment that razors the Twentieth Century down its middle” (122) とバニングによって特権化されるこの瞬間は、デーニアにとってはそのようなものとして把握されてはいないのであるが、彼は “when you look up and raise your eyes across the street, and mine meet them, we follow each other’s look as I make my way past the shard of history; and you say you don’t remember. I don’t believe you. Fifty years later I don’t believe you” (123) というように、そのことを意識しつつも認めることが出来ないのである。そしてバニングがデーニアのありのままの姿を認めることが出来ないとき、“I guess that’s why I do it. To write something I don’t dread” (85) という彼は全能の「作者」として、登場人物である彼女に対して「支配」を始めてしまうのである。³¹

まず既に言及したように不器量なデーニアを美しくしたバニングは、続いて “[i]n the moment you turn I’m almost sure I can see your blood, I can see the corner of your mouth where the stone opened your flesh” (124) というように、彼女に石が当たったことを理由としてその口元に白い痣を与える。しかし “[h]ad she not turned from the stone when she did, it would have struck her in the mouth and broken the flesh; she might have lost a

tooth or even scarred her lip” (199) であるとか “she still had a large bruise there beneath her eye; she was barely aware of it” (202) という叙述に明らかなように、実際には石が当たったのは目の下なのであり、後に彼女が “she raised her fingers to a small white scar at the corner of her mouth where there’d never been one before. . . . But I never bled, she thought to herself in confusion” (209) と訝しんでいるように、口元に痣など出来るはずもないのである。このようにしてデーニアの口元の痣はバニングによる「支配」の象徴となるのであるが、それが「傷」として表象されていることは、「他者」の内面化、つまり「他者」を「他者」として扱わず、自分の主体性において理解しようとするのが、結局は「他者」の抑圧、変形に過ぎないのだということを示す好例だろう。そしてそう考えてみれば、ポールがその痣を褒めるということがデーニアを喜ばせはしないということは至極当然のことなのである。

次の例はその同じ日の晩、バニングによればデーニアが彼の部屋にやって来たとされるときのものである。その場面においてバニングはデーニアと初めて性交するのだが、そのときの様子は彼によれば “I know you’re a virgin. I didn’t expect anything else. I didn’t expect you to come to the bed like this and prostrate your pink body across the wet black of the crumbling flower” (125) というように、デーニアが進んで身を委ねているように語られている。ここで興味深いことは、バニングがこの言葉に続けて “I can already hear, fifty years from now on your Chinese island, every word of your lies” (125) と述べているということである。つまり、バニングは自分の記憶がデーニアを美しくしているということや、彼女が自分との出逢いを憶えていないということを意識しているように、ここでもまた、彼女のイメージが自分が創り出しているものであるということを実感しているのである。そしてバニングがそのことを実感しているが故に、デーニアを自分のロマンティックなヒロインにしようという試みは力業的にならざるを得ないのであるが、そうした力業的な印象は、この場面が彼女の視点から見る場合には、“[h]e’s not any lover she would have expected. . . . She isn’t sure she’s ready for him. He tears into her. She hasn’t even had time to grab tight the knobs of the bedposts, she’s gasping from the presence of him up inside her before she completely understands what’s happening” (199) というように、ただの凌辱というべきものとなっていることによって前景化されているといえるだろう。

そしてまた、一度断筆したバニングが、デーニアと「再会」する場面にしても同様である。既に述べたように、バニングの視点から描かれたこの場面は非常に印象的なものとなっているのだが、そこではデーニアは “Call me anything you like” (161) という言葉を口にするようになっており、その声に応じて彼は彼女のことを「ゲリ」と呼び、彼女に陽光の糸のような髪と青い瞳を与える。しかしデーニアの視点から描かれる世界においては、彼女はそうするバニングに向かって、“[s]he didn’t move until she simply couldn’t stand the sound of him anymore, and the things he said to her. ‘You bastard,’ she finally turned to him furiously, spitting in his face, ‘my eyes are brown not blue, and that’s not my name’” (207) というように、強い嫌悪感をあらわにするのであ

る。ダヴンホール島の人々が死ぬ間際に自分の名前を叫ばなくてはならないというエピソードに端的に見られるように、この物語においては名前というものは特別なものとして扱われているのだが、男達が自分に勝手なイメージを与えることに辟易しているデーニアが、名前という彼女に固有であるはずのものまでも奪われるという事に強い抵抗を示すというのは当然のことであろう。

こうした事例が明らかにしていることは、バニングのデーニアに対する「愛」は、それ自体においては他の男性登場人物達の場合とさして変わらないということである。それはロマン主義に彩られた一方通行的な「他者」の内面化に過ぎないのであり、最初の断筆を経てデーニアと「再会」を果たした後でも、後に詳しく考察するようにZを巻き込んだ関係の中でバニングの彼女への思いは強いものとなっていくにも関わらず、“she became only vaguely aware he was there at all; sometimes he brought a friend. She came to sleep through their visits, the dawn’s semen the only manifestation of the night’s memory” (210) というように、彼の情熱に比して彼女の態度はいかにも冷淡なままなのである。

しかしながら、ここで想起しておきたいことは、既に示唆したようにバニングは他の男達とは異なり、自分の抱くデーニア像が現実の彼女とは違っているのだということを意識しているということである。この点においてバニングによる「他者」の内面化は確信犯的なのであるが、その彼の確信を支えているものは自分がデーニアという登場人物を生み出した全能の「作者」であるという意識である。こうした作者像もやはりロマン主義的なものであり、だからバニングという人物は個人としても作家としても、ロマン主義的なものの中に深く身を浸した存在であると見なすべきなのかも知れない。けれども、書くことが「他者」を内面化することであるということについての自覚は、本来は自己批評的な意識となり得るはずのものである。そしてそうであるとすれば、バニングがその自己批評性を捨象して力業的にデーニアを美しくして、口元に痣を与え、自分の作品のヒロインの座に無理矢理座らせたあげくに最後には復讐の道具として怪物を身ごもらせようとするというロマン主義的な身振りに固執することになるのは何故なのだろうか。バニングのデーニアに対する「支配」が、ゲリという女性のイメージと極めて密接な関わりを持つということを考えれば、彼のロマン主義への固執という現象にZの存在が大きな意味を持つということは明らかだろう。そこで次節においては、バニングとデーニアとの関係にZという第三項を導入することによって、彼のロマン主義についてより深く考えていくことにしたい。

IV

ジラールは「三角形的欲望」についての議論を、ドン・キホーテとサンチョ・パンサの欲望が他者から借用されたものであり、その欲望が「われわれの大部分が十分にもっているとうぬぼれている自己自身による欲望に対立する他者による欲望」であると指摘することから論を始めている。³² このジラールの議論を本稿の文脈に

において援用すれば、バニングを「真に」ロマン主義的な人物としているのは、彼のロマン主義的な欲望が常に他者の欲望の模倣であるにも関わらず、彼の抱くロマン主義的な作者像が彼にそれを自覚させていないということにあると考えることが出来るだろう。そこで本節においては、こうした観点からバニングの物語と彼の欲望との関連について詳しく見ていくことによって、彼のロマン主義的な欲望とZの存在との関係について考えてみたい。

バニングが物語を書くようになったのはまだわずか10歳の頃である。学校に通っているのかどうかさえ定かでないバニング少年は非常に狭い世界で生活しているであろうと推測されるが、その狭い世界においても彼は家族から家族の一員らしい扱いを受けているわけではない。しかしながら、バニングが “[w]hen I lie in bed at night reading all the books from Alice’s library downstairs, I like to think it’s the act of a small boy, I trick myself into thinking this right” (46) と8歳の頃の自分の姿を述懐しているように、たとえその直後に “I rip the book down the binding” (46) というような振る舞いをしてしまうにしても、少年時代の彼は自分を煙たがっている家族の価値観に対して反抗的であるというよりはむしろ忠実なのである。そしてそのようなバニング少年の作品が、自分より明らかに優遇されている兄弟の欲望を模倣する夢物語になったとしても不思議ではないだろう。事実、10歳のときに書いた馬の物語にしても、16歳の頃に書いているポルノグラフィーらしきものにしても、牧場を兄弟が相続することになっているという同じ日のエピソードが挿入されているとか、兄弟が父親と出かけていった酒場の娘について話しているというエピソードがその近くに配置されているのである。

こうした例は、上に述べたようにバニングが子供であるために家族の基準以外のものを持ち得なかったということの必然的な結果であり、それ以上の意味を持たないと見なすことも出来るかも知れないが、興味深いことには、彼が都会に出てきて作家活動を始めてからもそうした図式は維持されることになるのである。バニングは第Ⅱ節で見たように現実の女性に対しては強い欲望を持っていないにも関わらずポルノ作家となって物語を書き始めるのであるが、そうした彼の書く物語は、それが彼の欲望を映したものであるとは思えない以上、他者の欲望を模倣したものであると考えるべきだろうし、“my old beatup issue of *Savage Nights* next to the typewriter” (78) の存在もそうした見解の物証となってくれるだろう。バニングが最初に雑誌社に持ち込む物語はこの点において唯一の例外であるのだが、“[w]hen I finish I don’t wait a minute with it, but take it right down to the offices of the magazine, so as to have it out of my life” (80) というように、彼はその物語を愛することは出来ない。それに対して、彼は編集長にポルノの本を書くように頼まれてモリーやらアマンダやらを書き始めるのだが、やがてクローネヘルムにそれを「特別仕立て」にするように頼まれると一瞬躊躇するもののそれを引き受け、しかもそれ故に “Don’t worry Molly, don’t worry Amanda; I’ll make it up to you. We’ll leave him passed out on the floor and it’ll be just the three of us” (89) というようにモリーとアマンダを大切にするようになるのである。

このバニングという作者、モリーとアマンダという登場人物、そしてクローネヘルムによって体现される読者という三角形は、後の「バニング／デーニア／Z」という三角形の先駆けとなるものであるが、ここではバニングは自分が他者の欲望を模倣していることを自覚しているし、また「依頼人X」と呼ばれる実体ははっきりしない（後にゲッペルスであることが示唆される）媒体の欲望もそれほど強いものであるとは思われないが故に、彼はその三角形から降りることが出来る。アマンダとモリーの代役を短い間務めるローレン、ジーニン、ジャネット、キャサリン、リーといったメンバーにしても同様であり、最初こそ “[a] whole new crew, I break them in my way, right from the start, not repeating the mistakes of the past” (120) というように内面化の衝動が記されているものの、強い媒体を持たない彼女達との関係がバニングを十分に惹き付けることはない。その時期にバニングが接するのはほとんど浮浪者ばかりであるが、彼らは “[t]hey’re not much interested in Lauren or Catherine” (120) であるとか “they never cared so much for Catherine or Lauren” (123) と彼が繰り返し意識しているように、彼の登場人物達に関心を持つはずもないのである。結局、ローレンやらキャサリンやらが、バニングのもとにいる時間は極めて短く、彼がデーニアと出逢うとすぐにお払い箱になってしまうのである。

それではこのような観点からは、バニングのデーニアとの関係はどのように理解することが出来るだろうか。2人の出逢いの場面がバニングの視点からは非常に特権的な瞬間として描かれていること、そして “my memory made you beautiful” (123) と彼自身が述べているようにデーニアの姿が彼のロマン主義に彩られているということは前節において既に確認した。だがこの点に関しては、本節の文脈においてはさらに注目されるべきことがある。それは、そうしたバニングによるデーニアのロマン主義的な内面化の様子が早々に提示される一方で、我々が彼女のことを彼が愛しているということを知らされるのは “[b]y the high price they pay me, I know I love you” (127) という彼の言葉まで待たなければならないということである。この遅延はバニングのデーニアに対する愛情が前節で見たような「他者」の内面化に過ぎないということが前景化されるのに寄与するものであるが、より注目すべきことは、このバニングの台詞によって、彼の対象に対する「愛情」が、対象に対する他人の評価によって決定されるという図式が露呈されるということである。

ここまで本節の議論で見てきた限りにおいては、バニングのデーニアに対する愛情が特別なものとなる理由はないとっていいように思われるのだが、彼が彼女の物語を書き始めるとすぐに生じる彼の周囲の2つの変化が、それらが彼と彼女の関係にとっては「障害」となるが故に、彼のデーニアに対する欲望をかき立てることになる。その第1の変化はメーガンの登場であるが、これについては第Ⅱ節で指摘しておいた通りである。第2の、そしてより重要な変化はいうまでもなくZの登場である。わざわざベルリンから来たというホルツ大佐との最初の会話は、「Z」と呼ばれる新しい依頼人がどうやらそれまでの依頼人達とは異なるらしいということバニングに強く意識させる。“I guess I already know he won’t simply buy you like the

others. I guess I already know you're not simply to be sold to him like the others" (143) という箇所は、バニングがZをライバルとして意識し始めたことを示しており、だからこそ彼は "[a]t the end of the week I've decided a client is just a client, or did I decide that before? I decided before but this time I make myself half-believe it" (143) というように、なおさらZをただの依頼人であると考えようとするのである。

こうした新しい媒体となる依頼人Zの存在は、主体バニングの対象に対する欲望をほとんど質的に変化させてしまうことになる。バニングの作品を直接読むことは出来ないにしても、2回目の来訪の際のホルツの "[T]he work has taken a new turn over the last six months" (147) という評価はおそらく信頼に足るものだろう。³³そしてまた、この2回目の来訪は、「Z=ヒトラー」という図式を疑問の余地のないものにしてしまうし、しかもZはデーニアのことを自分が強く愛した姪ゲリ・ラウバルと思い込んでしまっているという。思い込みの強さをひとまずは愛と呼ぶとすれば、ここにおいてバニングは最強のライバルを迎えたことになるだろう。そして媒体の欲望が強いと感じられれば感じられるほど、主体の対象に対する欲望も強まる。だからこそ、青い眼と陽光の糸のような髪が欲しい、口元の痣はいけないというホルツの要求を、かつてクローネヘルムの要求を笑って受け入れたのとは対照的に、"I won't change anything about her" (150) とバニングは断固として拒絶するのであるし、また、"“This is a mistake. Mistaken identity.’ ‘Then it’s you who makes the mistake’" (150) という会話のあとでは、"“The center of our century,’ I answer him, ‘is right here,’ and I take hold of my crotch" (150) というようにデーニアを自分の自発的な欲望の産物であると思おうとするのである。³⁴

媒体の存在が大きくなっていくにつれて主体の対象に対する欲望が強まっていくという図式は、とりもなおさず主体が媒体に惹かれていっているということの証左であるが、そのクライマックスはZとの対面の場面であろう。その直前の場面では、バニングは、"[h]e was never supposed to have a name or face, particularly not this name or face; I don't want to have to live with it" (153) というように、ライバルの強大さに圧倒されているのだが、会わなくて済むということになって安心した矢先、ドアの隙間から偶然Zと目をあわせてしまう。"In his eyes is no power at all. When we look into each other's eyes, his beg to be conquered in the way he's conquered this very city on this very day; there's the fear and hope that I'm as merciless as he" (155) というのがその場面の叙述だが、ここでバニングはZが自分にZの役割を演じて欲しいと思っていると感じている。Zが本当にそう思っているかどうかは勿論わからないのだが、問題なのはバニングがそう考えているということである。以下、この場面の問題点を2つに分けて短く考えてみたい。

まず、Zがバニングに無慈悲であって欲しいと考えるということがあり得るとすれば、その理由は果たしてどのようなものとなり得るのかというのが1つ目の問題である。この問いに対する1つの解答は、我々が援用してきたジラルルの三角形の主体の位置にZを据えてみることによって得られるだろう。つまり、主体Zにとっ

てバニングという媒体の存在が大きければ大きいほど、Zが対象デーニアを強く欲望することが出来るから、Zはバニングが強大な存在であって欲しがっているという解釈である。しかし勿論、我々はZの内面をうかがい知ることが出来ないのであり、そもそもここでその三角形を解釈してみせているのは語り手であるバニングその人である。そうであるとすれば、ここでバニングが感じていることは、自分がZに対して感じている図式を裏返しにしてZに投影したことの結果であると考えべきであろう。

そしてまた、そうした主体バニングの媒体Zに対する自己投影という図式はもう1つの図式を露呈させる。もしバニングが“I'm the one who's resurrected your god's greatest obsession, I said to them. So what sort of god does that make me?” (152) というように、もともとZの欲望を自分が支配していると本当に考えることが出来ていたのであれば、それをわざわざここでもう一度確認する必要はなかったのではないだろうか。だからおそらく、バニングがわざわざそうしなければならないということは、彼がZをライバルとしていかに強大な存在であると感じているかということの証左であり、しかもその権力が自分に譲渡されるということを想像するということは、Zの権力に対する彼の羨望の気持ちあるいは劣等感のあらわれであると思えることが出来るだろう。

ともあれ、このZとの対面はバニングのデーニアに対する欲望を強くかき立て、“I have to unbutton my fly on the way up the stairs, I'm that urgent” (156) というように彼は急いでデーニアの待つ部屋に戻ることになる。しかしながら、バニングがいくら“He begged us” (156) というように自分のZに対する勝利をデーニアに向かって宣言してみても、“[a]t the window something's coming out of me, it doesn't sound so much like laughter except that you begin to giggle, so it must be laughter. . . . The sound keeps coming and if it's laughter it's of a different virus, not like when I used to laugh in the windows of New York with the other girls” (156) という箇所などを見れば、その勝利の宣言もほとんど虚勢にしか思えないのである。かつてクローネヘルムを相手にしていたときは、彼は他者の欲望を自分が模倣していたことに意識的であったし、それ故にその媒体に対してメタレベルに立って笑うことが出来た。しかしここではバニングは、先に述べた通り、Zの権力が自分に譲渡されるというのを夢想するというように、媒体にいわば魅せられてしまっているのである。

このようにして、主体バニングの対象デーニアに対する欲望は、媒体Zに近づきたいという欲求にすり替わっていくことになるのであり、³⁵ そうであるとすれば、バニングがZの欲望をそれと知らないうちにコピーすることになるというのも自然なことというべきかも知れない。³⁶ 本稿において繰り返し言及している場面であるが、いったん逃げ出したバニングが再びデーニアの元に戻って来たとき、彼女のイメージはZの抱くイメージのコピーとなっているのである。“Oh, Geli, I say into your hair spun like sunlight. . . . Oh Geli, I say it again, to your eyes of blue. . . . But where, I can only moan, touching the scar, did you get this?” (161) というように、デーニアはゲリ

という名と陽光の糸のような髪と青い眼を与えられる。とりわけここで注目すべきことは、口元の痣だけが「ゲリ」のイメージに対する例外であるにも関わらず、自分の支配の象徴であるはずのその痣の存在すらバニングは忘れてしまっているということである。この場面において、バニングがZの欲望を通してデーニアを抱いていることは明らかであろう。

あるいはまた、時を経てバニングがZと再会する場面をここで参照しておいてもいいかも知れない。“At first I didn’t understand that it was her. At first it was just a picture of a girl I’d never seen before. But then I saw the inscription, and her name, and I remembered perfectly: I remembered perfectly that this was her: Yes, I told myself, this is exactly what she looks like. I remember exactly the eyes of blue and the hair of spun sunlight” (254) というのがその場面であるが、ここにおいて彼はゲリの写真を見るのだが、その写真の人物が「彼女＝ゲリ＝デーニア」であるということの「思い出す」のは、写真に写っている彼女自体ではなく、その献辞や名前を見たときである。この作品世界においてゲリという名前はヒトラーとの関係において意味を持つ記号なのであり、そのことを想起すれば、ここでもまた、バニングにとってデーニアという対象がZという媒体を通して存在しているということが理解されるだろう。

いずれにしても、自分の抱くデーニアのイメージがZの欲望の模倣に過ぎないという事態は、個人としても作家としてもロマン主義的な錯誤の中にあって、自らの登場人物は自らの自発的な欲望によって作られているのだと考えたいバニングにとっては具合が悪いものであるということは明らかである。「個人」としての例としては、デーニアが「ゲリ」となった直後の場面において、バニングがホルツに向かって、“Tell him, I say, that I’m fucking her. Tell him I fuck her all the time, and she sings for me from the bed, tied by her hair. I fuck her many ways, tell him that. Tell him, I’m saying to Holtz, my face inches from his, tell him I ravish her over and over” (162) というように彼女が自分の女であるということをZに伝えろとムキになって主張する場面をあげることが出来るだろう。

けれどもより重要なのは「作家」としての例である。ここで想起したいのは、本来バニングは自分の「他者」を内面化するという性癖を意識していたし、またクローネヘルムと関わっていた頃までは自分が他者の欲望を模倣していることを理解していたということである。そうしたバニングの自分自身に対する意識や理解というものが、彼をしていったんは断筆させメーガンのいる「現実」世界へ戻らせたと思なすことも出来るだろう。しかしながら、デーニアと「再会」し、上にあげたホルツとの会話にはっきりと見られるようなZへの対抗心をむき出しにして犬嵐横町に戻ってくるバニングは、Zという強力な媒体に逢いさえしなければ発展させ得たかも知れない自己批評的な視点を完全に捨象してしまうのである。バニングがZのオブセッションに徹底的に抗戦するためには、彼は自らの欲望が自発的なものであるということをごきまでも主張し続けなくてはならないのであるが、その論拠として彼が依拠することが出来るのは、デーニアが彼の登場人物であるということをおいて他に

はないからである。

このようにして全能の作者バニングによる登場人物デーニアに対する「支配」という図式は決定的なものとなる。しかしその契機がデーニアを「ゲリ」とするということであるというのは、自分の欲望が他者の模倣ではないということを主張したいはずのバニングにとっては極めて皮肉なことというべきだろう。バニングが自分の物語の中にZを連れ込んで自分とデーニアとの情交を見せびらかし、“Do you want him? You look up at him; he rustles in the corner, shrinking away into the dark: ‘He’s rather a puny one, isn’t he?’ Yes. I’ve seen him before: he isn’t much. ‘Is he as big as you?’ Of course not, I laugh” (166) というような会話を彼女と交わす（あるいは彼女にこのような言葉を語らせる）というのも彼のZに対する優位性の主張の例として理解することが出来るのだが、やはり皮肉なことに、彼が自分の意志でZを物語の中に連れ込む以前に、Zは彼の物語の中に存在してしまっているのである。後のデーニアの物語において、彼女が父親から何人の男に愛されたかと訊ねられたときに思わず4人と答えてしまう場面があるが、この4人とはライメス、ホアキン、バニングに加えてZのことも含めているのだと考えていだろう。こうしてバニングがZを自分とデーニアとの情事を見せるために物語の中に連れ込むよりも前にデーニアがZの存在を意識しているということは、バニングのデーニアに対する欲望が、いかに媒体Zの存在によって触発され、彩られているかということをはっきりと示しているのである。

バニングの欲望がZの欲望のそれと知らないうちの模倣であり、その現象を生じさせるものがバニングのライバルZに近付きたいという無意識の願望であるということはいくつかの議論によって確認されたと思うが、バニングがそれほどまでにZに惹かれる理由は、既に示唆したようにこの欲望の三角形が作家と登場人物と読者の三角形でもあるためである。バニングはその不遇な少年時代から、文字通り書くことによるのみ慰めを見出してきたのであり、そのような彼にとってZといういわば「時代の作者」に自分が取って代わることが出来るという誘惑がいかに抗し難いものであるかということは想像するに難くないだろう。作品中で一度たりとも残酷な振る舞いに及ぶことのないZという存在は、欲望の対象に対する思い込みの強さという点でバニングと競合することによって、現実世界から遊離して自らの書くものしか愛せない彼にロマン主義的な「他者」の内面化という行いを正当化してくれるのだから。³⁷

このように考えてみると、バニングの「作者」としての論理がどこかナチズムと共鳴するものになってしまうというのは、ほとんど必然の結果であるといっているのかも知れない。Xはバニングに向かってドイツが世界の半分を支配している理由は “[W]e seized control of people’s myths” (177) というように彼らが人々の神話を支配しているからであると述べる。こうした意識はやはりロマン主義的な錯誤の中にあるというべきであって、実際はかつてホルツが “Client Z . . . serves at the pleasure of history” (140) と述べているように、彼らが他者の欲望を模倣しているのだが、彼自

身もまたその錯誤の中にあるバニングはその論理の転倒を感じることが出来ず、“I’ll change the myth” (177) というようにその権力に対する憧れを素直に表明してしまうのである。

しかし我々が見てきたように、そしてXが“Do you suppose . . . that this is *your* myth? It’s not *your* myth, Herr Jainlight, *you* didn’t create it. It’s *his* myth” (177) というように、バニングは他者の欲望を模倣することしか出来ないのである。だがやはりこれまで見てきたように、ロマン主義的な錯誤の中にあるバニングはその事実を認めることが出来ないのであって、その結果、つまり彼がZの権力に近付こうとしたことの結果は、メーガンとコートニーの死という最悪の結末を生じさせることになってしまうのである。それではこの最悪の結末は、果たしてバニングに自分のロマン主義的な欲望を自省する機会を与え、そこから解放されるという救済に到達させることになるのだろうか。否である。確かに個人としてのバニングはこの結末において痛烈なダメージを受けたかも知れない。だがバニングが現実世界で蒙る痛手は、彼が作家としてロマン主義的誤謬の中に耽溺しているということに対する批判となるよりは、かえってそれを正当化もしくは隠蔽させてしまうのである。我々は前節の終わりにおいて、バニングが自分のロマン主義的な「他者」の内面化を、やはりロマン主義的な全能の作家像によって正当化しているということを示唆したはずであるし、本節においては、そうした全能の作家像に対する信頼が、自分の欲望がZの欲望の模倣であるということをも隠蔽しているということを示唆してきたはずである。従って、バニングのロマン主義からの脱却は、そうした作家像が崩されることによって為されなければならないのである。そこで次節においては、本稿の議論の締めくくりとして、全能の「支配する作家」としてのバニングの敗北と、それがもたらす欲望の三角形からの脱却について考えてみたい。

V

我々は前節までの議論において、バニングがロマン主義的な錯誤の中にかに深く身を置いているかということを中心として考察してきた。その考察を通して理解されたバニングのロマン主義の根の深さは、本稿の冒頭で述べたように、エリクソン自身がそうであることを免れ得ないような「支配する作家」というものが免罪されることの困難さを強く前景化するものであるといえるだろう。本節の議論の目的は、バニングのロマン主義的な欲望の三角形からの脱却を「支配する作家」の敗北と重ね合わせて論じることであるが、そうすることによって、この『黒い時計の旅』という物語において「愛」というものが内面化・言語化を阻むものとして設定されているということが、作者が自己批評性を突き詰めていったことの帰結であるということを示唆することが出来ることを期待したい。

まず手始めに、バニングの欲望の三角形からの脱却が彼の抱くロマン主義的作家像の破綻によらなければならないということここでもう一度確認しておきたい。そこで、第Ⅱ節における議論と若干重複するところもあるが、「現実」の妻子を失

うという事件が彼にどのような影響を与える／与えないかということを見ることから始めたいと思う。

メーガンとコートニーの死はバニングにとって勿論ショックであり、それ故に彼は再度筆を折ることになる。しかしここで強調しておかねばならないことは、その断筆はあくまでも自分の行動がもたらした結果に対するショック故に行われるのであって、その行動の意味自体について考えたためではないということである。つまり、第Ⅱ節で指摘したようにバニングはメーガンやコートニーに対して申し訳ないという気持ちから、自らにデーニアを積極的に愛することを禁止するのであるが、まさに自分の手で「禁止している」という事実のために、彼が欲望する対象デーニアの価値はもとより、憧れた媒体Zの権威はいささかも下がることはないのである。だから物語の筆を執らない時期にしても、バニングは他者の欲望を模倣し続けてしまうのであり、事実11年間にわたってデーニアの住むアパートを探し続け、その部屋の中でゲリの名前を呼んだり、大家に「陽光の糸のような髪」であるとか「青い瞳」をした娘について尋ねたりする。あるいは、おそらくはZの直接の不在のために彼のデーニアに対する欲望が減退しても、“I assumed someone else had fallen in love with her” (248) というように、バニングは媒体の存在を仮構して再び物語の筆を執るようになる。だから結局のところ、バニングは妻子を失っても他者の欲望を模倣するという性癖からは逃れることが出来ないのであり、彼自身が “[t]he truth is that if I were to escape I wouldn’t know how to live free of her” (251) と認めているように、彼はまだ欲望の三角形から降りることが出来ないのである。

従って、我々にとって物語の後半における焦点は、バニングがとらわれている三角形からいかに降りることが出来るかということになるだろうが、その悪循環から逃れるための方法はドン・キホーテが最後に理性を取り戻して自己批判をして死んでいくように、³⁸ 自分が他者の欲望を模倣しているということを理解し、そうしていた自分を批判するということになるはずである。

これは具体的には、欲望の対象を諦めるか、媒体の価値を否定するということである。まず最初の欲望の対象を諦めるという問題であるが、これはバニングの内面化したものしか愛することが出来ないという性癖を知っている我々としては、彼がその内面化を放棄すること、つまりデーニアを自分の創造物として見なすことをやめるということと理解することが出来る。次に媒体の価値を否定するということであるが、これは勿論具体的なZという人物を否定し、倒すということではない。そうするのはこれまでバニングがやってきたこととさして変わらないはずであり、結局は対象を欲望する行為に過ぎないものである。だからここでバニングにとって必要となるのは、自分が惹かれてしまうZという媒体の性質を理解し、その権威を否定することなのである。

しかしながら、Zと再会を果たしたバニングが採ろうとする解決方法は、上にあげた解決法の双方と全く噛み合わないものである。彼は自らの登場人物のデーニアに怪物を産ませ、それによってZに復讐を果たそうとするのである。バニングが相

も変わらずロマン主義的な錯誤の中に深く身を置いていることは明らかだろう。バニングがここでやっていることは、全能の作家として登場人物デーニアに対する支配力を最大限に行使することを手段として、媒体Zの悪を「怪物」という非人間的な、神秘的なものとして構築しようということなのである。バニングがそうすることでZという媒体の権威を否定するどころかむしろ高めてしまっているということは明白であろう。そしてまた、バニングが復讐をするためにZの権威を高めてやるという図式は、彼が自分がとらわれているということを認めることが出来ない欲望の三角形を、実際にはその典型でしかないはずのエディパルな三角形という形で設定し直すことによって内面化し、³⁹ そうしたうえで「父殺し」をすることでそこから逃れることが出来ると思込んでいるということを示唆すると見なすことも出来るかも知れない。若きバニングが家を焼く前に継母アリスをわざわざ逃がしてやるということや、デーニアにしてもメーガンにしても、彼が深く関わる女性が母親のイメージを与えられるということは、こうしたことから振り返ってみれば自然なことなのかも知れないが、いずれにしても、ここで彼の手によってエディパルな三角形が導入されることは、復讐の失敗が欲望の三角形からの脱却に繋がるという図式を前景化することに寄与するだろう。

かくしてバニングの復讐はテキストの力学にとっては必然的なことではあるが、まんまと失敗に終わることになる。そしてこの失敗はまず何よりも、バニングに欲望の対象を諦めさせる。第Ⅲ節で詳しく見たように自分という存在が男達によって内面化されることに対して不満を抱いていたデーニアは、バニングの手によって妊娠させられたことに対しても “[a]ll the men, she tells herself, and all their history, may have believed I was theirs to manifest whatever nightmare they needed to hurl free of themselves; perhaps they all believed that this presumption extended even to this thing in my belly. No; again no; no again and again and again. No” (264) というように激しい抵抗感を感じる。そして後には決意の通り、もはや作者バニングの「支配」に屈することなくその愛の力をもって無事に男児を出産するのである。しかもその愛は、本稿の冒頭で述べたように、バニングが夢見続けたようなロマンティックで神話的な愛ではなく、“[i]t doesn't seem nearly pure enough, or perfect or holy enough, it isn't love untainted. It's love marked, wounded, suffered and doubted and denied by the humanity that attends it. It's nothing before such a huge evil” (276) というような、いわば「陰画的」であるが故に人間的な愛なのである。

バニングの復讐の念が強ければ強いほど、また、彼が自分の登場人物は自分の自発的な欲望の産物であると思っていればいるほど、この「敗北」が衝撃的なものとなるということは明らかである。やがてバニングはこの事件を回想して、“[w]e've been released, the two of us, by the birth: there's nothing more for me to write, there's nothing more for him to read. We're left to flee what I wrote and he read” (286) と感じるようになるが、これは彼がようやく欲望の対象を断念することが出来たことを示しているといえるだろう。

そしてまた、これはいわば副産物ということになるのかも知れないが、バニングはデーニアに子供を持たせるという行為を通して、初めて自覚的にZの欲望を模倣することになる。欲望の無自覚な模倣が媒体に対する無意識の憧れに起因するとすれば、そのプロセスを意識化するというのは媒体を憧れの対象から望むと望まざるとに関わらず引きずり降ろしてしまうことである。ジラールは媒体の否認を神性の断念と述べているが、⁴⁰ いくらバニングが “[f]or the momentous occasion I want him to be good and full of himself” (271) と望み、その子供を非人間的な「怪物」としようとしても、彼が現実に目にする媒体は “[w]hat came to repulse me most was how time made the client’s evil so feeble and therefore shredded the illusion that his evil was inhuman. It was utterly *human*. . . . In the way time and age broke him down, it broke down his vicious *godliness*, his distinct monstrousness” (257, emphasis added) というように神性をはぎ取られた人間としてのZなのである。⁴¹ Zを連れて脱出したバニングが方々で経験する様々な出来事も、ゲリラ達と目にする “for me it’s more [than shocking], the manifested vision of everything I’ve known but never had to see” (296) という光景を典型として、彼に自分が模倣していた媒体を否認させるものであるということはいうまでもないだろう。

このようにして復讐の失敗は、ついにバニングに欲望の対象を断念させ、媒体を否認させる。ジラールの解説するロマネスク的作品においては、ここで主人公に救済が訪れることになるはずである。「主人公は敗北の中で勝利をおさめる。彼は、万策尽きたが故に、勝利するのだ。彼には初めて、自己の絶望と自己の虚無を真正面に見つめなければならないのだ。だが、このあれほどに恐れていた視線、自尊心の死というこの視線は、救霊の視線なのだ」というように。⁴² しかしながら、ポストモダンのテクストはそう簡単に主人公に救済を与えはしない。興味深いことに、バニングは神性を失ったZの欲望を模倣することをやめたとしても、神性を失ったZそれ自体の模倣をやめるわけではないのである。Zを連れて脱出した後のバニングの放浪が、贖罪の旅という印象を与えるのはおそらくこうした理由によるのだろう。復讐の物語を書く過程において、バニングは “[i]n my memory of what had been, I was now more him [Z] than he was” (258) という箇所であるとか、翻訳者ペーターを排してドイツ語で書くようになったときの “I find I now write in something close to his [Z’s] own voice” (268) と感じる箇所であるといったように、どんどんZ自身に近付いていくのであるが、⁴³ 復讐が失敗に終わった後になっても、彼はZの代わりにゲリラ達に殴られ、Zの死に際してはZの代わりに彼女のことを愛していたと署名までして記すのである。

これらの場面が感動的であるとすれば、それはそれぞれの場面におけるバニングの動機のためではなく、彼が最後まで自分の役割に殉じているためであるというべきだろう。我々は第Ⅱ節において、バニングがわざわざ死後になってまでも自分の過去についての物語を語ることに目的があるとすれば、それは何よりもまずデーニアに対して自分の愛情を訴えることであるはずだと述べたが、彼はその愛の言葉さ

えも “Aber Ich Liebte sie. (But I loved her.) A. H.” (305) というように、他人の言葉として世界に残さねばならないのである。ヒトラーという紛れもないモダンのシンボルから神性をはぎ取ったうえで模倣し続けるというのは極めてポストモダンの身振りであるといえようが、ともあれ結局のところバニングは最後まで作家だったのであり、そしてポストモダン小説の作品世界においては、作家は常に模倣する存在なのである。

本稿の議論においては、エリクソンという小説家の抱く「支配する作家」的な自己認識を出発点として、そうした作家像が誇張された形で仮託されたバニングという作家とヒトラーというトピックとの近親性について考えてきた。その近親性の提示の仕方には作者の自己批評性が色濃く投影されており、そう考えてみれば作者がバニングという作家に忘却や罰のみならず、⁴⁴ 救済を与えることは出来ないということは当然とっていいだろう。ただし勿論、この救済を与えられずに自らの役割に殉じるというバニングの存在自体がどこか感傷的であると見なすことは出来るだろう。しかしながら、この感傷性、すなわちバニングが “[t]hat [Dania] would not or could not give forgiveness isn't what matters; what matters is the act of my begging” (307) と独白するときを生じる感傷性は、フィクションの上位概念は存在し得ないというポストモダンの物語のテーゼを、読者が作者と共有したときに生じ、かつその瞬間に隠蔽される感傷性なのである。この物語がポストモダン以降に書かれたメタフィクションとして優れている大きな理由の1つはその感傷性を作者が意識し、それを物語化していることなのであり、その意識はおそらく、本稿の冒頭において述べたように、「支配する作家」の敗北をもたらすものとしての役割を担っているものが他ならぬ「愛」であるということにもあらわれているのである。

註

- ¹ 例えば、Kathy Acker, “I Was Hitler’s Pornographer,” *The New York Times Book Review* (5 Mar. 1989) の29頁や、Tom LeClair, “Perpetual Motions,” *Washington Post* (9 May 1993) のWBK セクションの4頁を参照。
- ² エリクソンの手によって文章化されたものとしては、柴田元幸訳「私の考えを変えたフォークナー、ミラー、ディラン」『リテレール』3 (1992年) の20-21頁を、インタビューとしては、越川芳明氏による “An Interview with Steve Erickson: History Rewrites Itself,” *The Study of Current English* (July 1993) の28-29頁と柴田氏による「本が君を書く——スティーヴ・エリクソン」(『愛の見切り発車』[東京、新潮社、1997年]に所収) の173-74頁などを参照。
- ³ 作家のトピックに対する「当事者性」という問題に関するエリクソンのスタンスとしては、例えばケビン・コスナーがネイティヴ・アメリカンの血を受け継いでいるという「事実」によって「説得力」や「教育的効果」が強められる『ダンス・ウィズ・ウルプス』を「多少センチメンタルだし、ロマンティックに作られています、それでもその価値は否めない」と評するようにその有効性を認めつつも、自分としては「仮に自らの民族的出自が魅惑的であっても、それをメシの種には

したくないからね。ただし、意識的にせよ半意識的にせよ、自覚しているのは否定しないし、ぼくの小説にも多少影響が出てと思う」というように、その「当事者性」に依存することはなるべく避けようとしていることがうかがえる。引用は前者は島田雅彦との対談「『夢の言語』をめぐる」（榎木玲子訳、『すばる』1997年9月号）の155頁より、後者はラリー・マキャフリイと巽孝之、巽孝之訳「無垢と幻想と記憶のマゾヒズム——スティーヴ・エリクソン・インタビュー」（ラリー・マキャフリイ、巽孝之・越川芳明編『アヴァン・ポップ』〔東京、筑摩書房、1995年〕）より、243頁。また、イデオロギーという問題からは多少離れるが、当事者性の欠如によってメタレベル性を批判される危険性については、吃音であった『アムネジасコープ』の語り手に向かって「吃音者は吃音に向かい合わねばならない」とカウンセラーが述べるエピソードなども参照出来るだろう。Steve Erickson, *Amnesiascope* (New York: Henry Holt, 1996) の148頁を参照。

- ⁴ Erickson, *Tours of the Black Clock* (New York: Poseidon Press, 1989) より、79-80頁。以下、『黒い時計の旅』からの引用は本書により、頁数を括弧に入れて本文中に示すことにする。
- ⁵ 例えばポール・キンケイドはこの作品を、“[h]ere the literary skills are more finely tuned [than the earlier books], and the reader more readily accepts each new strangeness” と評価している。この引用は Paul Kincaid, “Removing the Referents,” *The Times Literary Supplement* (28 July 1989) より、830頁。
- ⁶ 例えば、『彷徨う日々』については Roger Matuz 編 *Contemporary Literary Criticism* 64 (Detroit: Gale Research, 1991 [以下 *CLC* と略記]) に再録された *Kirkus Reviews* の “[a]n unimpressive debut” (137) という批判を皮切りとして、同じく *CLC* 所収の *Publishers Weekly* の “impenetrable” (137) という総括、また Dennis Pendleton, “Days between Stations,” *Library Journal* (1 May 1985) の76頁と Frederika Randall, “Days between Stations,” *The New York Times Book Review* (12 May 1985) の18頁でともに登場人物に魅力が欠けるという指摘が為されているなど、総じて評価は低い。また、『ルビコン・ビーチ』については第1作の不評のためか書評の数も多くなく、ポール・オースターは “[i]f the book does not always resonate as fully as he would have liked, it is consistently entertaining” (Paul Auster, “Across the River and into the Twilight Zone,” *The New York Times Book Review* [21 Sept. 1986] 14) と留保付きで評価しているものの、*CLC* に収録されている Art Garner, “Rubicon Beach” における “[i]t is a personal work that may not be completely understood by those who read it” (139) という解説などを見れば、一般的には決して評価の高くない作家であったと見なすべきであろう。
- ⁷ 『黒い時計の旅』という物語がトピックに（物語の外部の「現実」に）過度に依存しているという見方の例としては、この作品を “his least distinguished” と見なすグレッグ・テイトが、“Erickson seems to expect the reverberations of Nazi evil to invigorate his flaccid storytelling and his main character’s mounting banality” と述べている箇所をあげる事が出来る。前掲 *CLC* に収められた Greg Tate, “You Look Fabulist” の145頁を参照。
- ⁸ 越川 “An Interview with Steve Erickson” より、36頁。
- ⁹ 最初期の書評には、この小説が「実験小説的」であることを、あまり好意的でないニュアンスを込めて指摘するものが多い。例えば、Peter Bricklebank, “Tours of

the Black Clock,” *Library Journal* (Jan. 1989) の101頁、Leonard Kniffel, “Tours of the Black Clock,” *Booklist* (1 Jan. 1989) の751頁、Tom Clark, “A Fantastic View of the Third Reich,” *The Los Angeles Times Book Review* (29 Jan. 1989) の3頁などを参照。

- ¹⁰ マキャフリイと巽「無垢と幻想と記憶のマゾヒズム」の235頁を参照。
- ¹¹ エリクソンという作家を形容する際にはしばしば「幻視力」という表現が用いられるが（例えば邦訳『黒い時計の旅』[1990年；東京、福武文庫、1995年]に付された柴田「訳者あとがき」の445頁を参照）、ジョン・トーランドによるヒトラー伝（永井淳訳『アドルフ・ヒトラー』、全4巻、東京、集英社文庫、1990年）の第1部が「幻視者」と題されていることとの符合は単なる偶然ではないというべきだろう。
- ¹² 巽『メタフィクションの謀略』（東京、筑摩書房、1993年）より、179-80頁。
- ¹³ 例えばキンケイドはこうした特徴について “In his four books, Steve Erickson has used the typically postmodern device of breaking down the normal structure of time and space to isolate his characters” と述べている。Kincaid, “Defying Rational Chronology: Time and Identity in the Work of Steve Erickson,” *Foundation: The Review of Science Fiction* 58 (Summer, 1993) より、27頁。
- ¹⁴ Kincaid, “Secret Maps: The Topography of Fantasy and Morality in the Work of Steve Erickson,” *Foundation: The Review of Science Fiction* 57 (Spring, 1993) の40頁を参照。
- ¹⁵ この「物語」と作家の「自己批評性」の関係についてはジャン＝フランソワ・リオタールの「大きな物語」という概念や、リンダ・ハッチオンの議論を参照されたい。例えば、前者については Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi (Minneapolis: U of Minnesota P, 1984) の xxiii-xxv 頁を、後者については Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (London: Routledge, 1989) の99頁を参照のこと。また、メタフィクション一般の定義としては Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984; London: Routledge, 1988) の2頁を参照。
- ¹⁶ Kincaid, “Removing the Referents” より、830頁。
- ¹⁷ こうした「支配する作家」というイメージの前景化はエリクソンの他の作品においても広く見られる特徴である。一例をあげれば、自伝的な作品『アムネジアスコープ』の語り手の、“[w]hen we’re this confused about women, we turn to the only option left us: we write. We write as though we understand everything and it’s up to us to sort out the world” という自嘲気味の独白を参照することが出来るだろう。引用は Erickson, *Amnesiascope* より、22頁。
- ¹⁸ 「支配する作家」像からの脱却という点に関しては、例えば本論の議論とはアプローチを異にするが、越川「文学における『権力』——Steve Erickson を読む」（『英語青年』第138巻、第7号 [1992年10月]）の326-30頁などを参照。
- ¹⁹ 自分の作品が、いつも先行する自作品において十分に書ききれなかったものを書こうとする気持ちを原動力にしているとエリクソンは繰り返し述べている。この発言を本論の文脈において援用すれば、エリクソンにとって「愛」とは決して十分に言語化・内面化することが出来ないものであり、それ故に繰り返し作品の主題として扱われるのだということになるだろう。上に述べたエリクソンの発言については、例えばマキャフリイと巽「無垢と幻想と記憶のマゾヒズム」の232頁、

越川編『スティーヴ・エリクソン』現代作家ガイド2（東京、彩流社、1996年）に付されたエリクソンによる序文「日本の読者へ」（越川訳）の6-7頁、また柴田「Embarrass Yourself」（『舶来文学柴田商店』〔東京、新書館、1997年〕に所収）の241頁などを参照。

- ²⁰ 例えば代表的ポストモダニストの1人であるジョン・バースの「尽きの文学」はそうしたテーゼを積極的に受け入れようという宣言であるが、そうした文学観を読者に共有するように呼びかけるこのエッセイの持つ高揚感がどこか感傷的であるということは、彼がそれが誤解されたことを「補給の文学」において嘆く姿を見れば明らかだろう。この2つのエッセイはいずれも John Barth, *The Friday Book* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1984) に収められている。また、そうしたポストモダンの感傷性を「愛」という主題とうまく結び付けるのはやはりポストモダンの思想家というべきロラン・バルトである。例えば「愛にはたしかにわたしの言語（愛を維持するもの）と結びついたところがある。しかし、愛がわたしのエクリチュールの中に住むことはできないのである」と述べるバルトが、愛する対象がどうしても知り難い存在であるという事態に直面したとき、「残る手段は、そうしたわたしの無知を真理へと逆転せしめることでしかあるまい。愛すれば愛するほどよくわかる、というのは真実でない。恋愛行動がわたしから引き出すものは、あの人がついに識るべき対象ではないという悟りでしかない」と述べていることなどを参照することが出来るだろう。引用はロラン・バルト、三好郁朗訳『恋愛のディスクール・断章』（東京、みすず書房、1980年）より、148頁と204-205頁（原文の傍点は省略）。その他、同書の89、224-25、232-33、331頁なども参照のこと。
- ²¹ 例えばジラルールが「ロマネスク的精神は、他者の真実が主人公の真実、すなわち小説家自身の真実となった時にも、依然として存在する。他者に対する呪詛の言葉をなげつけた後で、オイディプスである小説家は自分自身罪があるとみとめるのである」というとき、そうした小説家像は登場人物に対してメタレベルに立っていないという点において極めてポストモダンの自己批評的なものであるといえるだろう。そしてそれが対置される「ロマンティック」な姿勢とは、「自発的欲望の幻想や、ほとんど神のごとき主観性の自己の自律性にたいする幻想を維持するために向けられている」姿勢であると説明されている。引用はルネ・ジラルール、古田幸男訳『欲望の現象学——ロマンティックの虚偽とロマネスクの真実』（東京、法政大学出版局、1971年）より、42頁と31頁。原文にある傍点は省略した（以下同様）。
- ²² この場面について、上岡信雄氏は前掲越川編『スティーヴ・エリクソン』所収の「サイバー／ヴァーチャル／エリクソン——マルチメディア時代のテキストとして『黒い時計の旅』を読む」において、メーガンとの「現実」の性交とデーニアとの「ヴァーチャル」な性交という対比を用いて説明している。同書の175-82頁、特に176-78頁を参照。
- ²³ 例えば Caryn James, "The Missing Conscience of the 20th Century," *The New York Times* (7 Jan. 1989) においては、"[t]he sexual encounters between Jainlight and the visionary Dania/Geli have as much physicality as any realistic novel" (17) と述べられている。
- ²⁴ Acker, "I Was Hitler's Pornographer" より、29頁。

- ²⁵ James, “The Missing Conscience of the 20th Century” より、17頁。
- ²⁶ James, “The Missing Conscience of the 20th Century” においては “we are brought so close to Jainlight that we almost sympathize with him but never lose sight of his hideous moral blindness” (17) と指摘されている。
- ²⁷ キンケイドはデーニアの性質を、“She is . . . an outside observer, temptress, goad and innocent, the still point around which the other characters are whirled” といういい方で評している。Kincaid, “Defying Rational Chronology” より、36頁。
- ²⁸ こうした「宿命の女」というイメージとロマン主義の関係については松浦暢『宿命の女——愛と美のイメージラリー』（東京、平凡社、1987年）を、とりわけその簡潔な全体像としては10-13頁を参照。
- ²⁹ この場面に関するエリクソンの言葉としては、例えば前掲巽とマキャフリイ「無垢と幻想と記憶のマゾヒズム」の249-50頁を参照のこと。
- ³⁰ ジラール、小池健男・住谷在昶訳『このようなことが起こり始めたら……——ミシェル・トゥルゲとの対話』（東京、法政大学出版局、1997年）より、69頁。
- ³¹ こうした「愛」という名を借りた「支配」という関係は、ラリイ・マキャフリイが「きみ [エリクソン] の小説にはいつも何らかの恋愛が設定されて、奴隷制が隠喩化される」（巽とマキャフリイ「無垢と幻想と記憶のマゾヒズム」236頁）と簡潔に語っているように、エリクソンの作品に共通するものである。『Xのアーチ』を論じたものにその指摘が多いというのは当然のことだろうが、その例としては、Albert E. Wilhelm, “Arc D’X,” *Library Journal* (15 May 1993) の106頁や、柴田「所有と快楽——スティーヴ・エリクソン『Xのアーチ』について」（渡辺利雄編『読み直すアメリカ文学』〔東京、研究社、1996年〕に所収）の55-69頁などを参照。
- ³² ジラール、『欲望の現象学』より、3頁。
- ³³ “It’s early March when Holtz comes again” (146) とあるように、このホルツの再訪は1938年3月初旬であり、そこから6ヶ月逆算すると「作品に変化が起こった」のは9月初旬頃ということになる。“Five weeks pass. It’s autumn in Vienna” (143) というように、最初にホルツが来てZの存在を告げてから5週間後に秋が来ているということを思えば、最初のホルツの訪問が9月初旬頃と考えて計算はほぼ合うように思われる。従って、本論においてはホルツ再訪の際の “[Holtz] takes a long puff on his cigarette and then puts it out in the same coffee cup he used *three months ago*” (148, emphasis added) という箇所はバニングかエリクソンの計算違いだろうと見なしておくことにする。
- ³⁴ ジラールによれば、「ライバルに自分を対抗させるこうした葛藤のなかで、欲望する主体は自己の模倣を隠蔽するために、欲望のよって来たる論理的発生順序をあべこべにする。彼は、自分自身の欲望がライバルのそれよりも先立って存在したと断言する」とのことである。ジラール、『欲望の現象学』より、11-12頁。
- ³⁵ この点について、ジラールは「対象物は、媒体に追いつく手段でしかない。欲望が目ざす相手は、あの媒体の存在そのものである」と説明している。ジラール、『欲望の現象学』より、59頁。
- ³⁶ より大きいコンテクストにおいて為された指摘であろうが、Kincaid, “Removing the Referents” における “[Erickson’s] human characters are, as ever, followers rather

than leaders” (830) という指摘もここで参照することが出来るだろう。

- ³⁷ アッカーによる “[Hitler’s] sexual obsession seems to be one of the causes of his political evil. Why? Mr. Erickson seems to be saying that since no actual incident could penetrate Hitler’s obsession, Hitler didn’t know time, human living time. In his blindness he destroyed time and so created the black clock of Mr. Erickson’s 20th century” というクエンティン・コンプソンの時計のエピソードを想起させる指摘は、この文脈において参照することが出来るだろう。前掲 “I Was Hitler’s Pornographer” より、29頁。
- ³⁸ この例については、ジラール、『欲望の現象学』の322-23頁を参照。
- ³⁹ ジラールは「[エディプス・コンプレックスにおける] 父親との同一視と……模倣的欲望との間には、明らかな類似がある」と説明している。ジラール、古田幸男訳『暴力と聖なるもの』（東京、法政大学出版局、1982年）より、269頁。
- ⁴⁰ ジラール、『欲望の現象学』の325頁を参照。
- ⁴¹ この点に関して、James, “The Missing Conscience of the 20th Century” においては、“[i]t is great part of Mr. Erickson’s achievement that he shows his readers the humanity of evil . . . yet allows hope and compassion to struggle through” (17) と述べられている。
- ⁴² ジラール、『欲望の現象学』より、326頁。
- ⁴³ バニングとZが似てくるとい現象の指摘は、例えば James, “The Missing Conscience of the 20th Century” において “[a]s fantasy and history become more tangled in the novel, so do the identities of Hitler and Jainlight” (17) と為されている。
- ⁴⁴ Kincaid, “Defying Rational Chronology” の39頁を参照。