

デリー口のMao II——新しい歴史の体験としてのポストモダニズム

村上 恭子

ポール・カンターはデリー口の作品に対して、「デリー口はポストモダンの作家だろうか、それともポストモダニズムの病理学者だろうか」(Cantor 58)と問いかけている。確かにデリー口は、トーマス・ピンチョンと並んでアメリカのポストモダニズム小説の旗手と称されており、また、彼が描く作品はいずれもポストモダニズム的道具立てが複合的に見られる。しかし、作品に登場する人物たちは従来のモダニズム的な考え方をする場合が多い。事実、デリー口はイタリア系作家として、その保守的な伝統的価値観を登場人物にもたせ、自身が受けたカソリック教育の痕跡を濃厚に登場人物に反映させている。Mao II (1991) は、ロマンチックとも言える理想を掲げるモダニスト的作家Bill Grayを主人公に配しており、この疑問をとりわけ強く抱かせる作品となっている。では、この作品に見られるポストモダニズム的背景はどのような役割を果たしているのだろうか。こうした背景のなかで登場人物の位置をどのように解釈したらよいのであろうか。ポストモダニズムとモダニズム思想が混然とするMao IIを中心に、この疑問を解明することが本論の主旨である。

1

最初に、本作品で前景化されているポストモダニズム的諸々の道具立てを幾つか挙げ、作品のなかでの効果を分析してみたい。まず気づくことは、ジェイムソンが『ポストモダニズム——または、後期資本主義の文化的論理』(1991)で述べている、ポストモダニズムにおける空間の方向感喪失のイメージが、本作品でも踏襲されていることだ。ジェイムソンは迷路の典型としてロサンジェルスウェスティン・ボナヴェンチャー・ホテルの構造を挙げている(39-44)。このホテルには異なる高さの目立たない入り口が3つあるが、客はホテルに入っただけでしばらくすると、この入り口を見つけるのが難しくなる。まったく同じ形の4つの塔とそれをつなぐ中央大広間を移動し、そこのエレベーターやエスカレーターを昇り降りしていると、客は自分の所在地を見失ってしまうのだ。ジェイムソンはこれを、通常の時空間があてはまらない^{ハイバースペース}超空間と称している。この超空間は、「自分の位置を突き止める人間の能力、すなわち、目前の周囲の状況を知覚として、また認知として系統立てて理解した結果、地図として表された外的世界のなかに自分の場所を表記するという人間の能力を最終的に超越するのに成功している」(44)と述べている。

『マオⅡ』においても、ウェスティン・ボナヴェンチャー・ホテルと似たようなポストモダニズム様式のホテルが登場している。スコットが写真家ブリタと待ち合わせたホテルは、従来の機能のみを迫及した簡素な近代建築とは異なり、「(古代ローマの) 中庭付き大広間がついた宮殿」(22)で、「英国風の蔦が段状の回廊にかかり、格子作りの装飾や木立」が植え込まれ、そのなかを昇り降りするエレベーターは外が透けて見え、利用者に不安定な感覚を与える。二人が話しをするバーは回転式で、外の景色は絶え間なく変化する。「まるで時間と空間のたがが緩んで漂っているみたいなのである」(23)。そこはまた、ポストモダンの多国籍資本主義を反映して、「ミタ、ミドリ、キリン、マグノ、サントリー」の広告看板が林立しており、国籍不詳の人工言語空間を呈している。スコットは、方向感喪失により待ち合わせ場所にくるまで実際、何度も道に迷っている。迷子になったのは彼だけではない。主人公ビル・グレイも道に迷っている。人質となったスイスの詩人を取り戻すべく、詩の朗読にでかけたロンドンでは、「彼[ビル] はしばしば道に迷った。ホテルの部屋から出るたびに、ホテルでも迷子となった。エレベーターに乗ろうとして左に曲がると、きまってエレベーターは右にあった。一度は、自分がなんとと言う都市にいるかさえ忘れてしまっている」(160)。人質奪回計画の延期後、赴いたアテネにおいても、「ビルは完全に方向感を失い、住宅街に迷い込んでしまっている」(171)。

ジェイムソンは、これを単なる空間的方向感の喪失に留まらず、精神的な意味で理解可能な世界を超越したポストモダニズム社会における人間の主体の方向性の喪失と捉えている。そして、そのなかに身を置く主体が自己をいかに理解し、自己の場所に意味を見出すかという、精神的、社会的アイデンティティ追及の問題へとその関心を広げている。『Mao II』においても、方向感喪失の描写は明らかに単なる空間的位置の問題に留まっていはいない。ビル・グレイは30年前に2作のベストセラーを発表した後に、1989年という現在に至るまで新作を前にして推敲に推敲を重ねるのみで、何一つ出版できない状態にいる。この間、彼は自己の作家としての資質への様々な疑念や焦燥感に苛まれながら、今後の道を模索し続けてきたはずである。しかし、ことは彼の旧式のタイプライターを、文章の修正を容易にするワープロ(パソコン)に転換すれば済むといった単純な問題ではない。2作のベストセラーが書けたビルが、なぜ推敲を重ねるのみの完璧主義者に変身したかは言及されていない。だが、彼があちこちで迷子となることは、時の変化のなかで作家としての自己のアイデンティティを見失いかけていることを暗示しているように思える。時代は、モダニズムからポストモダニズムへと移行し、時代のパラダイムは活字メディアから映像メディアへと転換した。また、時代の背景には、複雑に錯綜した権力闘争が生み出すテロの恐怖社会があり、テロリストがメディアを通して人々に与える恐怖の前に、作家が行使できる影響力は限られたものとなってしまっている。他方では、これまでの長い歴史を通して、文学のテーマ、表現形式、人物像等の新しい試みは使い尽くされてしまい、ジョン・バースの言うように「尽きの文学」(“The Literature of Exhaustion”)に直面している。

ビルもそのことを意識しており、「ベケットは、私たちの考え方やものの見方をかたち作った最後の作家だ。彼の後には、重要な仕事といたら、空中爆破と建物を瓦礫に帰すること。これこそ、新しい悲劇的な物語形式だ」(157)と述べている。こうしたポストモダニズムの時代を反映して、ビルは二重の意味で困難な立場に立たされているのである。この新しい複雑な力学が働く前人未踏の時代に対応するためには、新しい時代に対応した内容や感性が求められる。現在のビルに要求されている役割は、映像メディア時代を反映して、皮肉にも人質となった詩人を返還するためのプロジェクトに参加することなのだ。この状況はまさしく、ジェイムソンの次の文章が示す状態に該当する。

As aesthetic of cognitive mapping—a pedagogical political culture which seeks to endow the individual subject with some new heightened sense of its place in the global system—will necessarily have to respect this enormously complex representational dialectic and invent radically new forms in order to do it justice. This is not then, clearly, a call for a return to some older kind of machinery, some older and more transparent national space, or some more traditional and reassuring perspectival or mimetic enclave: . . .(54)

ビルのとるべき道は、「旧来の種類の機構への復帰、すなわち、昔より透明な国家という空間や、より伝統的で安心できる物事の見方、ないしは模倣的な飛び領土^{エンクレーブ}への復帰を要請するものではない」。ビルがこれまでタブーとしてきた自己の肖像写真撮影を許可し、作品執筆の道を中断してプロジェクトに協力する道を選んだのは、まさに彼が新しい時代の政治空間にそのアイデンティティを移し、その新空間で主体としての方向感を喪失したことを意味しているのではなかろうか。

ジェイムソンが挙げるポストモダニズムの特質には、多国籍資本主義の消費社会もある。これには新しいテクノロジーやマルチ・メディアが利用され、いたるところで映像広告が消費を誘惑している。この点については、すでに言及した「ミタ、ミドリ、キリン等々」の多国籍広告として、本作品で前景化されていた。別の場所では、この広告は、「マグノ、ミノルタ、キリン、ソニー、サントリー」(27)や、「ソニー、ミタ、キリン、マグノ、ミドリ」(148)と名前を変える。ある時は、スウェットシャツに描かれたコーラのビンとなり、ある時は遙か遠いバイルートの街で「コークII」という赤い文字となって壁中を覆いつくしている。この街では、自動車のクラクションが「カリフォルニア・ヒア・アイ・カム」(229)のメロディーをかなで、タヒチの休日の広告が殉教者や聖職者等の肖像と並んで貼られているのだ。

2

こうした映像メディアは、ポストモダニズムのスペクタクル社会とも結びつく。スペクタクルという用語は、狭義では「イメージの大量伝播技術」を指す。すなわち、有名商品や大スターを人々の生き方のモデルとして提示するため、映像メディア媒体を大量に用いたり、権力者やマスメディアが政治的・社会的イベントとして大衆に「見世物」を送るという意味でのスペクタクルである。しかし、本作品に見られる諸々のスペクタクルは、ギー・ドゥポールがその著書『スペクタクルの社会』で述べている現象により近いように思われる。それは本来、表象で支配された現代社会を支える根源的構造原理を指し、その仕組みは政治、経済、生産、消費のみならず、個人の生活や人間関係にも影響を及ぼしている。後期資本主義社会においては、モノとしての商品が経済を牽引する時代は終わり、情報、映像、娯楽、サービスといった形のない商品が主流となっているからだ。そこでは、モノの使用価値から離れた情報・映像がイメージとして独立し、個人の生や政治は、これらのイメージに左右される。しかし、このイメージは、人々の欲望や生き方を表象していても、全体としては統一性をもたない断片的なイメージであり、本来互いに分離しえない人間の総合的な営みが解体されている。だから、スペクタクルとは、このような生の断片化を具現していると言えよう。

本作品においては、スペクタクルが街中に充満している。とりわけ群衆を題材にした見世物的スペクタクルが特異な存在感を帯びている。統一教会によるヤンキー・スタジアムの合同結婚式とそれを見守る関係者の群衆、天安門広場で自由を求めて抗議する群衆と、それを押さえ込もうとする制服の兵士の群れ、ホメイニ師の死を悼み、暴徒化する群衆と、それを阻止しようとする警護隊、シェフィールド・サッカー競技場でネット状の柵に押しつぶされそうになっているフーリガンたち、ニューヨークのトンプキンズ広場に寝泊りするおびたしい浮浪者の群れ——その多くは、作中でテレビ映像となって放映され人々に影響を与えている。また、活字メディアである本小説では、写真という映像メディアとなって作品中に挿入され、異質の媒体として読者の注意を喚起している。これらの場面を描写する表現をみると、渾然一体と化した全体主義的体制、反復性、強烈な影響力が強調されているように思える。統一教会の合同結婚式の場面を一例として見てみよう。「彼らは今や一つの集団、差異のない集合体となっている」(1)。6500組のカップルのうち、「花婿は全く同一の紺の背広、花嫁はレースとサテンのドレスを着ている」(4)。「彼ら(統一教会)は由緒ある行事を行い、何か新しいものがこの世に現われるまで、それを繰り返し、また繰り返し、さらに繰り返すのだ」(4)。「彼らは再び唱和する。今回は一つの言葉を何度も何度も繰り返す」(15)。

They are a nation, . . . founded on the principle of easy belief. A unit fueled by credulousness. . . a set of ready-made terms and empty repetitions. All things, the sum of the knowable, everything true,

it all comes down to a few simple formulas copied and memorized and passed on. And here is the drama of mechanical routine played out with living figures.(7)

「彼らは人間の声の力を感じた。一つの言葉が繰り返され、それが一層深く彼らを揺り動かし、一つに団結させるのだ」(16)等々、こうした描写は、群衆を一つの力に結集させるスペクタクルのもつ強力な影響力を如実に物語っている。しかし、ドゥボールが述べるスペクタクルとは、本来、それを見つめる人々の共同性を奪うもので、統合の状態は幻想に過ぎず、人々は孤立した状態にあるという。事実、これらの場面を上映するテレビの前では、人々はその映像を互いに共有しているが、観客同士は互いに孤立している。また、映像によって人々は、「生の統一性」ではなく、ばらばらに解体されたその断片に接しているに過ぎないのだ。テレビの音を消し、その映像を見ているだけで、全ての状況を理解できる特殊な感性を備えた登場人物のカレンも、理解した内容は彼女の内面だけに留まり、他の誰とも共有されていない。

この統一性を失い断片化された生の実態を象徴的に表しているのは、ビルの家で催された会食の場面であろう。ここでは、作品の主要登場人物の全て、すなわち作家ビル、その秘書兼執事的役割をしているスコットとカレン、写真家ブリタが一堂に会し、食事をしながら談話をしている(67-74)。しかし、彼らの話はどこか噛み合わず、断片的な発言がどこまでも続いている。芸術作品の特性を述べるスコットに対し、食べている羊の肉を話すビル、神を信じる人々の情熱を語るスコットに対して、まだ羊の肉を話題にするビル、スコットと話していた話題を忘れてしまうカレン、中国人民が呼び起こす群衆について話しながら、唐突に乳幼児を断るホテル・チェーンについて話し出すスコット、それに対して、州のオレンジ色の標識の話始めるカレン、それに続くのは、信心している種々の神さまについて話すビル等々——ここでは話題のたがが外れて、皆が勝手に思いつく事柄を口にしている。それは、皆の思考が脈絡もなく断片化していることの表れととれるのである。

3

ここで強調されていた「反復性」のイメージは、映像メディアの反復能力の特性とも結びつく。科学技術の進歩により、電子的複製によるイメージが制覇するようになったポストモダンニズムの時代においては、空間的にも時間的にも実際のコンテキストから引き離された複製が、繰り返しを可能にしている。複製技術の到来が意味するものに関しては、ヴァルター・ベンヤミンの「複製技術時代の芸術」が有名である。ベンヤミンはこのなかで、複製の出現により「どれほど精巧につくられた複製の場合でも、それが『いま』『ここに』しかないという芸術作品特有の一回性は完全に失われてしまっている」(12)ことを指摘している。それ以前の文化的生産システムの顕著な特徴となっていた「一回性」と「永続性」の探求は、今や「一時性」と「反

復可能性」に不可避的に結び付けられるようになったのだ。

本作品の表表紙を飾るアンディー・ウォーホルのシルクスクリーン、毛沢東の'Mao II'や、登場人物スコットが立ち寄るウォーホルの展示会が、この繰り返しのテーマを強調している。本作品に描かれたウォーホルに関してはジェフリー・カーニッキーが既に分析をしているが、ウォーホルはキャンベルのスープ缶、コーク缶等の日常生活に見られる商品、映画スター、大統領といった著名人の肖像を、微妙に陰影を変えながら連続して繰り返す一連の作品を発表している。それに対し、スコットは展示場で次のような印象を受けている。「見に来る人々に対する影響にこれほど無関心な作品はない。周りの壁も驚くほどの単調な眼差しで天を向いている」(21)。毛主席の顔も「もとの写真からほとんど解放されて漂っている。歴史などに無頓着なのである」。

ジェイムソンはポストモダニズムの美学の特質を解説するなかで、モダニズムの画家・ヴィンセント・ヴァン・ゴッホの『一組の編み上げ靴』と、ポストモダニズムの画家・ウォーホルの『ダイヤモンド粉末靴』という同じ靴をテーマとした作品を比較している。ゴッホの油絵は、靴という象徴を通して「農業につきまとう惨めさ、田舎のむき出しの貧困、骨の折れる百姓の苦勞という基本的な全ての人間世界」(7)を描くことで、「根源的な人間の特質に対する究極的なグロテスクの類型」を訴えようとしている。しかし『ダイヤモンド粉末靴』は「私たちに本当に何も全く語りかけない」(8)。それは、後期資本主義時代の商品崇拜を背景としているが、究極的には「新しい種類の平坦さ、深みのなさ、文字通りの新種の無意味さ」(9)を表現しているとジェイムソンは述べている。ジェイムソンの分析はスコットの印象と同じであり、ウォーホルの作品は解釈できるような意味を伝えていないのである。ウォーホル自身、自分の写真の仮面をかぶって仮装舞踏会に出場したときに、「ある批評家は私のことを『無の存在』と称したが、そう言われても私が存在感をもつことの役には立っていない。それにそのとき、存在することそのものは意味の無いことだと私は気がついた」(7)と述べている。作中では「繰り返される車の衝突事故のニュース映像」(20)や、フォトコピーされた毛主席、シルクスクリーンの毛、壁紙に転写された毛、合成ポリマーの毛等、いくらでも再生産可能な、そして複製可能なポストモダニズムの産物が強調されているのみである。そこでは唯一無二の存在としての重みや個性、アウラは問題とならないのだ。

写真家ブリタの行なう写真撮影も、目的とする一枚の写真を撮るために、微妙な差異しか見せない対象を膨大な数にわたり撮影していること、また、それぞれは焼き増しが幾らでも可能であるという意味で反復的性格をもっている。作家ビルの肖像写真のべた焼きは、全部で12枚ある。一枚につき6列あり、各列に6コマあるので、べた焼き一枚で36コマ、12枚分を合すると全てで432コマのビルの肖像が写っていることになる(221)。微妙な差異しかない並列する一連のべた焼き写真のイメージは、一見ウォーホルの作品を思わせ

る。しかし、既述したように、ウォーホルは受け手が映像に意味を読み取ることを拒否しているのに対し、ブリタはそこにある種の意味を与えようとしている。ロラン・バルトが述べているように、写真は「現実の機械的な相似物」(55)であり、その相似の完璧さから客観性を伴うと思わせながら、必ずやそこにはメッセージが作られている。例えば、「報道写真は一方で職業的、美的あるいはイデオロギー的な基準にしたがって選択され、合成され、組み合わせられ、処理されている、手が入ったオブジェ」(57)であるがゆえに、それは単に知覚されて受け入れられるだけでなく、「読み」の作業が伴うのである。写真は客観的であると同時にコードをもったメッセージなのだ。ブリタにとっても、写真はメッセージを送る手段となっている。事実、次の文が示すように、作家ビルを撮るときも、主題を定めて、それに真実味を与えるビルの顔の表情の変化を彼女が追い求めていたことが判る。

Because the frames followed each other in the original order of exposure, they were able to see how Brita had established rhythms and themes, catching a signal, tracking some small business in Bill's face and working to enlarge it or explain it, make it true, make it him. The pictures of Bill were glimpses of Brita thinking, a little anatomy of mind and eye.(221)

このように、自分自身に固有のメッセージを伝えるという意味で、写真家も作家も同じ目的をもっていることが作品で描かれている。しかし、ポストモダニズムの映像メディア優位の時代を反映して、作品では作家ビルよりも写真家ブリタの方が生き生きと精力的に活躍している。伝えようとするメッセージも、ブリタは作家の写真を撮ることが意味をなさなくなったと感じるとすぐにその対象を変え、滅多に取材されない戦争や土埃のなかを走る子供といった興味あふれるテーマを絶えず追い求めている。しかし、作品で描かれた活字メディアに対する映像メディアの優位を象徴する事柄は、なんととっても物語最後でブリタが目撃した暗闇のなかに強烈に白く光るカメラのフラッシュであろう。内戦が続くベイルートの死んだ街を伝える最も強力なメッセージは、現場の映像以外にはないのだ。そのように作品は伝えているのである。

4

イーハブ・ハッサンは、モダニズムとポストモダニズムの相違を明快な言葉で図式化している(123-4)。この図式は、言語学、人類学、哲学、政治学等の多様な領域をまとめているため、文学形式に必ずしもそぐわない部分もあるが、その特質は考慮すべき問題を提示している。この図式の一部をなすモダニズムのヒエラルキー、支配／ロゴス、パラダイム、物語／壮大な歴史という特質と、それとは対照をなすポストモダニズムの無秩序、消尽／沈黙、レトリック、反物語／卑小な歴史という対比も、多少なり本作品にあてはまるように思われる。前者のヒエ

ラルキー、支配／ロゴス、パラダイム、物語／壮大な歴史は、フーコーが指摘する社会的統制の行使のための技術と実践を集大成している知のシステムであり、それを表す言説でもある。それは特定の地域的な文脈で実施されている支配構造と関係している。監獄、精神病院、学校、病院等では、権力構造がヒエラルキー的な体系をとり、編成される場となっている。時によりそれはマックス・ウェーバーの言う抑圧的、官僚主義的合理性の「鉄の檻」となる。その典型は共産主義社会のユートピア的革命理論の必然的な所産であろう。

本作品では、1989年という時代背景を反映して、中国の天安門広場における自由と平等を掲げた人民と政府側との衝突事件が強力な権力構造の一例となっている。ここでは、共産主義の全体主義的体制が壮大な歴史(大きな物語)を表し、一般民衆は反テーゼ的存在をなしている。

他方、ニューヨークの廃屋や安アパート、崩れかけた壁、つぶれた商店にベタベタと張られている紙に書かれた「センデル・ルミノソ」の文字は、逆に資本主義体制に異を唱える共産党毛沢東主義派の存在を誇示している。「農村から都市を包囲する」毛沢東思想を標榜するペルーの武闘派ゲリラ組織センデル・ルミノソは、アメリカのみならず、フランスの60年代の学生運動や、カンボジアの「クメール・ルージュ」、ネパールの共産主義者、日本の赤軍派等々に影響を与え、反資本主義的国家による変革を目指して戦った他者の声を象徴しているのである。

ポストモダニズムにみられる他者の声としてもう一つ考えられるのは、ニューヨークのトンブキンズ広場を中心としてあふれかえる浮浪者や、資本主義社会の落伍者たちである。ショッピングバッグやショッピングカートに全財産を詰め込み、ダンボール箱や差し掛け小屋、音楽堂のステージをねぐらとするホームレスの群れ、松葉杖を使い、ギブスをはめた者、エイズ・ホテルの存在等、登場人物の一人カレンが行く先は、まさに他者の世界を形成している。彼らは、「外部と隔絶されているが、ここでは強烈であり、一連の闘争的なイメージ」(148)がある。また、彼らの使う英語は「多言語的」な響きをもち「一度壊された後に、また作り直された」おもむきがあるのだ。彼らは異質的存在であるが故に、「接触は危険を孕んでいる。接触は、言葉を交わすことでも、体を触れ合うことでもなく、見知らぬ者のあいだに閃く雰囲気のようなもの」(176)である。カレンは彼らの話す言葉を次のように感じている。

She realized she understood almost no one here, no one spoke in ways she'd ever heard before. The whole rest of her life had been one way of hearing and now she needed to learn another. It was a different language completely, unwritable and interior, the rag-speak of shopping carts and plastic bags, the language of soot, ... (180)

カレンがこれまで聞いてきた言葉とは異質のものであるため、別の聴き方を要する言葉——そ

これは「文字で書き表すことが全くできない内なるものである異質の言葉」という表現を彼女は使ってその特徴を述べている。これはフーコーが『狂気の歴史』で述べた、西欧のロゴス偏重の伝統とは隔絶した精神病患者を説明する表現とまさしく同質のものであろう。これら社会の底辺にうごめく人々の存在は、後にデリーロが発表した*Underworld*(1997)のなかで、さらに強烈な大きな存在として前景化されており、*Mao II*ではまだ描かれていなかった彼らの創造的側面も付け加えられている。例えば、ムーマン157のグループは、地下鉄でグラフィティ活動をする一方、廃物を利用して浮浪者仲間に救助の手を差し伸べ、あるいは自転車を利用した発電機でテレビを楽しむ等の創造的活動を行なっているのである。

また、世界制覇をした多国籍資本主義企業や米国的秩序世界に対し、それに異を唱えるアブ・ラシッド等のテロリスト組織は本作品で重要な働きをしているが、彼らも他者の世界の一翼を担っているように思われる。背景となるレバノン紛争では、1975年のイスラム対キリスト教右派の衝突に端を発して、1990年の内乱終結まで、シリア軍、PLO、アラブ軍、イスラエル、国連平和維持軍が複雑に絡み合う内乱状態が続いていた。このため、作品ではいづれが支配者側にあるかは問題とされていない。ただ体制側とその転覆を企てるイスラム側とおぼしき武装テログループという見取り図が提示されているだけである。だが、この見取り図に見られるテロ組織は、表面的な意味ではフーコー的な他者の声を代弁しているが、それは微妙なニュアンスをもっていることに注意したい。作中では、彼らが企てたスイスの詩人・ジャン・クロードの拘束と、著名作家ビルによる詩人の詩の朗読、それを大々的に報道するニュースメディアの活動は、テロリストの主張を世界中に宣伝する格好の場となるはずであった。テロリストの常套手段——人質の拘束や無差別爆破とテロ行為——は、それが呼び起こす恐怖によって、体制側を攻撃し、意義申し立てをする武器となる。この点を、作中でテロリスト側との仲介役をしているジョージ・ハダットは、次のように述べている。

In societies reduced to blur and glut, terror is the only meaningful act. . . . Who do we take seriously? Only the lethal believer, the person who kills and dies for faith. . . . Only the terrorist stands outside. . . . It's confusing when they kill the innocent. But this is precisely the language of being noticed, the only language the West understands.(157)

ものやメッセージや意味が過剰となり、あらゆる事柄の輪郭がぼけてしまった社会では、意味のある行為は見つけにくい。テロリストが行なう自らの死も厭わないテロのみが、人に真剣に受け止めてもらえる。だからこそ、あらゆる形態の啓蒙的理性を掲げる文化のなかで、テロの恐怖は価値をもつのである。しかし、ハダットは続けて、こうも述べている。

It's pure myth, the terrorist as solitary outlaw. These groups are backed by repressive governments. They're perfect little totalitarian states. They carry the old wild-eyed vision, total destruction and total order.(158)

この説明が明らかにしているように、作中のテロリスト・グループは、体制内の「他者の声」として権力言説に異議申し立てをする自立的解放闘争グループの側面を持つ一方で、体制的搾取や抑圧を再現するもう一つの全体主義的組織の一面も兼ね備えているのである。それが証拠に、テロリストのリーダー、アブ・ラシッドは、少年たちをテログループとして育成するにあたり、ラシッド自身の写真を少年たちのシャツに留めさせ、次のように彼らをただ妄信的に服従する個性なき集団に仕立て上げている。

The boys who work near Abu Rashid have no face or speech. Their features are identical. They are his features. They don't need their own features or voices. They are surrendering these things to something powerful and great.(234)

このように見ると、本作品では、テロリストはフォーコー的な他者の声を一面では表してはいるが、他方では、体制側の再現をも表していると解釈しなければならない。

5

以上のごとく、作品ではポストモダニズムの特質がいくつか物語の背景に認められた。それらは、空間的、精神的方向感の喪失、多国籍資本主義の時代とそれを反映した消費社会の広告、スペクタクル社会の到来と生の断片化、活字メディアに対する映像メディアの優位と反復可能なイメージ、新種の深みの無い世界と意味を拒む芸術作品、大きな物語とは対照をなす世界と他者の存在等である。これらポストモダニズムの特質を背景としながら、作品の主要登場人物は従来のモダニズムの伝統的な考え方をしており、それが作品で微妙なずれを起こしているように思えるのだ。

主人公ビルを考え方を眺めてみよう。彼はこの30年の間、ある小説の完成のために推敲を重ねるのみで、出版に漕ぎつけない苦境に立たされている。他方では、テロリストが恐怖を武器に社会に絶大な影響力を与えている時代である。「テロリストが勝ち取っただけ、小説家は失っている。彼らが大衆の意識に影響を与えれば与えるほど、感性や思想の形成者としての私たち作家の影響力は低下する。テロリストが具現している危険性は、私たち作家が危険な存在ではなくなったことを示しているのだ」(157)と、社会への影響力という点で作家が無力であることをビル自身が認めている。それでもなお書き続けることを止めないのは、テロリストが目

指す全体主義的な国家や絶対的政治と違い、各人は互いに異なる考え方をしており、それを描くことが作家の使命だとビルは信じているからだ。それを彼は次のように説明している。

The experience of my own consciousness tells me how autocracy fails, how total control wrecks the spirit, how my characters deny my efforts to own them completely, how I need internal dissent, self-argument, how the world squashes me the minute I think it's mine. . . .Do you know why I believe in the novel? It's a democratic shout. . . . One thing unlike another, one voice unlike the next. Ambiguities, contradictions, whispers, hints.(159)

民衆はそれぞれ異なる個性をもっており、そうした個性の叫びこそがデモクラシーを形作っている。小説を「民主主義的な叫び」と位置づけ、個々の個性や独創性を信じるビルは、まさしく啓蒙主義的モダニストと言えよう。そこにはポスト構造主義に見られる主体の喪失という考え方は微塵も窺えないのである。

人質となった詩人の解放のために、ビルが危険なロンドンの読書会の会場に赴き、そこでテロリストが仕掛けた爆弾の爆風でかすり傷を負いながら、さらに危険が増すペイルートを目指した行為の本当の動機づけに関しては、作家としての挫折感、焦燥感等も考えられ、議論の余地はある。しかし、途中で自動車事故に会い、内臓に深刻な損傷をおったと推測させる兆候がありながら、病院にも寄らずに人質救済を目指してジュニエに向かったときに、彼の心にあったのは次のようなヒューマニズムであることは確かである。

When you inflict punishment on someone who is not guilty, when you fill rooms with innocent victims, you begin to empty the world of meaning and erect a separate mental state, the mind consuming what's outside itself, replacing real things with plots and fictions. . . . His detention drains the world of one more thimble of meaning.(200)

ビルにとって、一人の作家の軟禁はこの世から大切な一つの意味を奪うことを指しており、それを傍観することは決して許さなれないことだったのだ。

ビルの執事兼雑務をこなすスコットに関しては、どのような思想の持ち主かは作品では明確に言及されていない。だが以下のような彼の思いが示すように、彼はビルの作品の絶対的な信奉者である。それはとりもなおさず、ビルと価値観を共有していることを表している。

That book was about me somehow. I had to read slowly to keep from jumping out of my skin. I saw myself. It was my book. Something about the way I think and feel. . . .The way things fit almost

anywhere and nothing gets completely forgotten.(51)

だからこそスコットは、気ままな外国旅行を中止し、隠遁して所在の判らないビルを辛抱強く探し出し、ビルのための雑務——タイプライターの掃除、ファンレターや出版社関係の書類、ビルの原稿の整理、料理等——を行なうことで、その人生をビルのために捧げてきたのである。

カレンの場合はどうであろうか。カレンはあらゆる事物を見るだけで、その真実を理解できる特殊な能力を備えている人物となっている。テレビを見るときも音を消して画面を見るだけで、その全てを理解するだけでなく、共感を寄せられる心の持ち主として描写されている。作品の背景となる1989年に起きた世界的な事件、すなわち民主化を求めてデモを行なう民衆と多数の死傷者を報道する中国の天安門事件、イランの指導者ホメイニ師の死去とそれを悼むイスラム教徒の大群衆、熱狂した多くのフリーガンがフェンスに殺到し、死傷者を出したシェフィールドサッカー競技場の事件——これらの事件の全てはテレビを見るカレンの目を通して描写されている。また、カレンはブリタの部屋の写真集から、世界に存在する多くの人々の苦しみも目撃している。難民キャンプ場に集結する何百人もの子供たち、飢餓、火事、暴動、戦争受刑者等々の写真である。では、なぜ作者デリー一口は他の登場人物を選ばず、カレンにだけ世界の苦悩を目撃したときの印象を語らせているのか。それは、以下の例が示すように、彼女が透明な心で対象のなかに入り込める能力を備えているからであると思われる。

Karen found she could go into the slums of south Teheran, backwards into people's lives, and hear them saying, We have lost our father. . . .Karen went backwards into their lives, into the hovels and unpaved streets, and she watched the pictures on the screen. (189-90)

透明な心で対象を知り、理解し、共感することが、世界に溢れる苦しみの真実を学ぶことに通じる。また、どのような事件にもその核にはゆるぎない真実が存在し、研ぎ澄まされた感性の持ち主であれば、これを知ることができる。こうした考えはモダニズムの啓蒙の教えであり、作者はカレンに啓蒙の教えを具現化させて描いていると思われるのだ。また、彼女は伝統的な信仰心も兼ね備えている。キリスト教徒の信仰心ではなく、統一教会の文師の説く神への信仰心という設定となっているが、神の求める世界の救済のために献身的に働いている点では、宗教の違いを超越している。彼女は、一度は文師に対する妄信というマインド・コントロールを解かれている。しかし、人々の苦しみの真実を学んだことで、トンプキンズ広場にたむろする浮浪者に代表される貧民の救済のために奔走を始めたのである。そこにはヒューマニズムというモダニズムの特質も窺えるのである。

写真家ブリタもまた、その写真術においてきわめてオーソドックスな写真家として描かれて

いる。彼女が肖像を撮るときに目指すのは、分裂症的、多元的な顔をもつポストモダニズム特有の人間像ではない。イーハブ・ハッサンがポストモダニズムの特徴の一つとして挙げた精神分裂症的人間像とは、従来のシニフィアンとシニフィエの結びつきが乖離したために、言葉の意味をつなげる連鎖が断絶した状態を指している。そこでは互いに無関係なシニフィアンが瓦礫の山と化しているため、経験を一連の時間的に単一な流れとして関連づけることが不可能となる。その結果、個人のアイデンティティにおいても、その精神生活の過去、現在、未来を統一することが不可能となり分裂症的状态を呈するのである。では、ブリタの撮る肖像は何を表しているか。既述したように、彼女は作家ビル¹の肖像を撮影するとき、希望する映像をとるため432枚というおびただしい数の写真をとっている。その理由は、彼女が望んでいる写真が、「もくろまれたものでなく、偶然に出会ったような親しみやすい普段目にするビル」(221)の姿であったからだ。そこには「ビルが選んだ人生につきまとうあらゆる神秘性」から彼を解放し、そのことによって「ビルの隠遁生活をぬぐいさり、再びそのようなことが起こらないようにビルを創り直し、私たちがこれまでずっと知ってきた顔を彼に与えるような写真」を撮るという意図があった。そこにあるのは、多様な顔をもつ一人の全人的な人間への認識であって、ポストモダニズムが主張する分裂症的・多元的人間観とは全く異質のものであるといえるであろう。

6

以上のように、主要登場人物は、主体の個性・独創性を信じ、民主主義やヒューマニズムといった啓蒙の価値を実践する伝統的な考えの持ち主であった。デリーロは他の作品においても、同様に伝統的な考え方や生き方をする人物群を描いている。例えば、1997年の大作*Underworld*では、様々なポストモダニズム的技巧を駆使して20世紀後半のアメリカの歴史・体験を描いているが、主人公ニックに従来のリアリズム的世界観をあえて語らせ、小説の枠組みを読者が定める際に強い影響力を及ぼさせてすらいる。ポストモダニズムの時代は、認識できる一つの現実や真実を証明する基盤が否定され、あらゆる事柄は人間が創造した虚構であり、その背後には根源的な虚無があると考えられるようになった。現実世界は一種の遠近法的^{シュミラークル}仮像・擬似像と捉えられているのである。それに対し、ニックは次のように反論している。

I lived responsibly in the real. I didn't accept his business of life as a fiction, or whatever Klara Sax had meant when she said that things had become unreal. History was not a matter of missing minutes on the tape. I did not stand helpless before it. I hewed to the texture of collected knowledge, took faith from the solid and availing stuff of our experience. . . .at least we've known the thing together. A single narrative sweep, not ten thousand wisps of disinformation.(82)

ニックは、「人生が虚構である」という考えを否定し、「集められた知識の本質に従っており、また、私たちの経験の堅固で有益な内容に信頼を置いている」と述べている。また、「真偽の定かでない情報の断片が何万とあるのではなく、たった一つの物語の流れがある」とも述べている。

デリーロの登場人物のなかには、マスメディア、特にテレビやラジオのCMに強く影響を受けて、消費的生活を享受する思考や想像力、行動様式をもつまでに至っている者もいる。例えば、*White Noise*(1985)はその典型的な傾向を誇張し、半ば戯画化して描いている。後期資本主義を背景とするポストモダニズムの時代には、モノの生産より消費の方に主要問題が移行し、人々の理性的な反応を突き崩し、不必要な消費への欲望を駆り立てる言説戦略がメディアに溢れている。そのため、人々は自分が購入した品物が自分の精神だけでなく、自分の帰属社会階層までも表すと考えるようになった。メディアの要求は各人の要求と同一化され、人々はメディアの流す言説を自ら再生産していく。まさに、ハバート・マルキューズの言う「一次元的人間」の特質を示しており、その意味では、デリーロの登場人物のすべてが伝統的モダニズムに帰属する人間とは言いがたい部分もある。

ジェイムソンの次の文章が示すように、ポストモダニズムを生み出した後期資本主義、あるいは多国籍資本主義による新しい経済秩序の出現と、情報を基盤とする「脱工業化」社会の到来は、人々の「感情の構造」を変化させ、社会・文化の支配的理念においてもパラダイムの大きな変化を起こしたといわれる。

The fundamental ideological task of the new concept. . . must remain that of coordinating new forms of practice and social and mental habits (this is finally what I take [Raymond] Williams to have in mind by the notion of a 'structure of feeling') with the new forms of economic production and organization thrown up by the modification of capitalism — the new global division of labor — in recent years.(xiv)

しかし、これまで述べてきたように、デリーロの描くポストモダニズム的要素は、多くの場合、登場人物の「感情の構造」にまで変化を及ぼしてはいない。あくまでも作品の背景に留まっている。それらは、いわば新しい時代の歴史をかたち作り、その歴史を登場人物が体験する道具立てとして機能していると考えの方が納得できるのである。登場人物は本質的にはリアルな、その意味で従来の伝統的なモダニズム的人物に属しているのだ。*White Noise*の登場人物のように「感情の構造」に変化が認められる場合、彼らは戯画の対象とされ、現代が生み出した一種の病人として、ポール・カンターが指摘するように病理学的な原因分析を伴うのである。

ポストモダニズムの文学を特徴づける事柄は多様である。真偽の怪しい歴史、アナクロニ

ズム、歴史と空想の混合といった無秩序な歴史表現、パスティーシュ、伝統的物語に見られる全体性や完結性に抵抗した作品の要素の断片化、創作過程のなかに偶然性を持ち込み、それらを散漫に結合させること、パラノイア的世界観、作者が作品内に登場するなどの語りのレベルの意図的な混在、歴史のなかで実在した人物とフィクションの融合等々、その特質は作家によって異なり、全ての作品が同じ特徴をもつわけではない。デリーロにおいても幾つかのポストモダニズムのスタイルや特徴が複合的に見られる。しかし、デリーロの一番のポストモダニズムの特質は、ポストモダニズムの要素がむしろ作品の背景として主要な機能を果たす一方、従来の伝統的考え方をする登場人物が20世紀後半の新しい歴史の諸問題を体験する媒体となっている点にあると言えるのではないだろうか。

参考文献

- Barth, John, "The Literature of Exhaustion", *The Friday Book*, New York:Perigee Book(1984)
- Barthes, Roland, 蓮實重彦, 杉本紀子訳, 『映像の修辞学』 筑摩書房(2005)
- Benjamin, Walter, *Werke*(Band 2) 佐々木基一編集解説, 『バルター・ベンヤミン著作集 2』 晶文社(1979)
- Cantor, Paul, "Adolf, We Hardly Knew You." *New Essays on White Noise*. Cambridge: Cambridge Univ. Press(1991) pp.39-62.
- Debord, Guy, *La Société du Spectacle*, 木下誠訳, 『スペクタクルの社会』 平凡社(1993)
- DeLillo, Don, *Mao II*, Penguin Books(1991)
- DeLillo, Don, *Underworld*, New York: Scribner, 1997
- DeLillo, Don, *White Noise*, N.Y.:Penguin Books, 1986
- Foucault, Michel, *Madness and Civilization*, 木下俣 『狂気の歴史』 新潮社(1975)
- Hassan, Ihab, 'The culture of Postmodernism', *Theory, Culture and Society*, Vol.12, No.3(1985)
- Jameson, Fredric, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Dorham:Duke Univ. Press(1991)
- Karnicky, Jeffrey, "Wallpaper Mao: Don DeLillo, Andy Warhol, and Seriality", *Critique*, Summer 2001, Vol.42, No.4, pp.339-56.
- Marcuse, Herbert, *One-Dimensional Man*, London:Ark Paperbacks, 1986
- Warhol, Andy, *The Philosophy of Andy Warhol*, New York:Harcourt(1975)