

Don DeLillo の *Great Jones Street*

に見るランガージュの呪縛

小林 史子

I

1971年 *Americana* によってデビューして以来、精力的に作品を発表し続けている Don DeLillo (1936～) は、作品によって程度の差こそあれ、一貫してコトバと人間との関係に関心を示し続けているように思われる。そしてその関心の中には、どうやらホモ・ロクエンスに対する信頼や祝福は含まれていないらしい。

End Zone (72) における語り手はウィトゲンシュタインに言及して次のように言う。「その人の仕事の2つの領分。書かれたものと書かれざるもの。その本人は後者の領分を好んだようだった。」⁽¹⁾

かく言うデリロ自身も書かれざる領分の方を好んでいるようである。デリロは Tom LeClair とのインタビューの中で、幼児の片言や舌たらずを興味深いと言い、「コトバを超えた表現」(“the word beyond speech”) や「語りえぬもの」(“the untellable”) への関心を随所で示し、コトバの限界性を強調している。⁽²⁾

そして実際にデリロは「語りえぬもの」を内に秘めたまま行動する寡黙なる幾人かの人物を描き出している。急に頭を丸刈りにして周囲を驚かせた末に、絶好調にあるにもかかわらず引退宣言をするフットボール選手、同じく人気絶頂期に突如として身を隠すロック歌手、殺されると知りつつ回避せずに死へと赴く秘密組織のエージェント……不可思議な行動に走る彼らの心理や本意については、デリロはできるだけ「語りえぬもの」として、その描写を最少限に留める努力をしているかの感がある。

その努力はまた、その他の饒舌なる人物の心理描写にまで及ぶのだ。饒舌なる人物は確かに多くのコトバを弄するが、だからといって彼らの心理や本意が寡黙なる人物のそれらより明白に伝わってくるとは言い難い。彼らの発話はしばしば文脈から遊離し、唐突であり、一方的で謎めいてさえいる。発話の裏側に彼らもまた「語りえぬもの」を影のようにひきずっているのである。

その結果デリロの描く人物は複雑にあれこれと思惑う心理を備えた伝統的キャラクターとは程遠い存在となる。もちろんそういったキャラクターは、デリロに限らず一部のポストモダニストの作品にも見出しうる。Peter Currie によると、ポストモダニストにあってはキャラクターという概念自体がすでにゆらぎ、“anti-characterization”⁽³⁾への傾斜が見られるのだという。彼らはもはや確固たる性格を有する作中人物の心理描写をすることなく、不安定で不確実な“self”の描出へと、言い換えれば「複数の交差するディスコースの形跡としての、主観性の認知」⁽⁴⁾へと興味を移しているのだというのである。

デリロの作り出す人物たちの特徴に即してそれを別の言い方で置き換えるならば、*Running Dog* (78) を論じた Stuart Johnson の次のようなコメントが適切であろう。「デリロの人物はすべて一貫した行動の場」であり、「デリロの視野には精神状態は位置を占めていないから、『意

志』は意図的行為を通じて顔をのぞかせるだけだ。」⁽⁵⁾ただジョンソンは饒舌なる人物の存在を無視しているのだから（あるいは、「行動」の中に発話も含めているつもりなのか？）、正確を期する為にこのコメントを少々修正しておきたい。デリロの人物は一貫した行動または発話の蟄集する「場」であると。彼らの「意志」は意図的行為または発話を通じて顔をのぞかせるだけであると。

デリロが作中人物を「ディスコースの形跡」であり、「場」であるかのように描出すること自体、彼が人間の心理、本意、意図などというものが、コトバによって読者に正確に伝えられるとは信じていない証左であろう。なぜそこまでコトバに対して不信を抱くのか。いや、それ以前の問題としてデリロはコトバをいかなるものとして捉えているのか。その解答を得るために、真の主人公は、その関係性それ自体ではないかと思わせるほどにコトバと人間との関係を、もっとも根本から追求している作品、*Great Jones Street* (73) をここにとりあげ、考察してみたい。

II

Great Jones Street のプロットはごく単純である。人気絶頂のロック界のスーパーstar、Bucky Wunderlick は、ニューヨークのグレイト・ジョーンズ通りにある女友達 Opel の留守宅に突如として身を隠す。反体制的テロリスト集団 Happy Valley Farm Commune (以下H.V. と略称) は、政府の研究機関から盗み出した薬品をバッキーに預ける。薬品をめぐる人々は欲の絡み合いを展開し、そのとぼっちを受け取ったバッキーは、歌手へと復帰する直前に H.V. によって件の薬品を注射されて、一時的に言語能力を失う。

プロットだけ抜き出してみると、欲望と陰謀の渦巻く大衆的な冒険小説のように思えるが、その割には波瀾万丈に乏しく、主人公バッキーは質素で寒い安アパートにじっとうずくまったままである。バッキーは語り手でもあるから、その分だけ他作品の主人公たちよりは饒舌ではあるが、それでもなお読者にとっては「語りえぬもの」を内に秘めた存在であることには変わらない。例えば、なぜ名声や人気や金がほしいままになるスーパーstarの座を降りたのか、またそれなのになぜ、その後復帰をもくろむのか。通常であれば人間の心のドラマの核心をなすと思われる、このような部分についてでさえ、バッキーはごくあっさりと言っている。隠遁の理由としては、彼は自分のロックがもはや興奮を生まず、聴衆がおとなしくなってしまったことをあげ、「人々の叫び声⁽⁶⁾がなくて最近の僕たちの音楽は意味がないのも同然だ。演奏をやめるしかチョイスはないだろう」と言う。そして復帰の理由もまた簡単だ。寒風の中を身を小さくして歩いている時、彼は思いつく。「時代を愛そうと決めること。僕自身を時代のさもしいデザインの中にステンシルすること」(p. 67)。時代が自分に合わなくなっているのなら、身を小さくして自分を時代に合わせようというのである。これだけである。

それよりも重要なのは、バッキーと彼をめぐる人々およびモノが、いやにコトバに係わる何かを必ずつきまとわせていることである。

まずバッキーであるが、彼は単なる歌手ではなく、いわゆるシンガー・ソングライターである。1968年から71年にかけての、彼の手になる歌詞が作中には挿入されているが、それらの歌詞から、彼が並々ならぬ言語意識の持主であるのが見てとれる。そしてバッキーが隠遁するアパートの上階には、売れない作家 Fenig が毎日部屋中を歩き回って苦吟しながらも、過剰なコトバをタイプに打ちつける。また下の階には、言語能力を含む一切の人間らしい機能を備えない20才の障害児が母親と住んでいる。彼には Micklewhite という姓があるだけで、命名すらされていない。彼はうめき声をあげることしかできない。物語の結末部でバッキーが注射される薬品には人間の言語中枢

を冒す成分が含まれているが、その時のバックキーは、この20才の若者と等しい状態になる。

アパートの上階には過剰なコトバの持主が、下階には一切のコトバを持たぬ者がおり、バックキーは丁度その狭間に置かれているのである。コトバの溢れ出る領域とコトバがゼロである領域。バックキーの住むアパートは、こうしたトポグラフィーの現出する場所である。(だからこそ作品のタイトルにはアパートの在る通りの名前が採られているのだろう。)そしてこのトポグラフィーこそが、バックキーの歌詞作りの変遷ぶりを反映しているのである。つまりバックキーは饒舌から、最少限にコトバをそぎ落とす方向へと向かっていくのである。フェニグのいる領域から、ミックルホワイト家の息子のいる領域へと向かっていくと言い換えてもよいだろう。

作品に挿入されている11篇の歌詞は68年から71年にかけて作られたという設定である。この時期のアメリカがどのような状態であったかは言うまでもない。ベトナム戦争、反戦運動、中産階級的な論理と倫理の見直し、少数派・弱者の権利の主張——68年から70年にかけて作った歌詞4篇は、時代のそのような雰囲気をも充分伝えている。アルバムのタイトルとか曲名——*American War Sutra*, “Cold War Lover,” “Protestant Work Ethic Blues” など——からだけでもそれは明らかであろう。歌詞の調子は全体的に過激でスキャンダラスである。ストーリー性さえ感じさせるものもある。“VC Sweetheart” (特にこれは約10年後に実在することとなった Bruce Springsteen の “Born in the U.S.A.” とよく似ている) においては、スキャンダラスな状況に生まれ育った若者がベトナムに送られ、ベトコンと戦い、ベトコンの少女と恋した結果、不具者となって帰郷する、といった内容を持つ。

ところが71年の “Pee-Pee-Maw-Maw” から歌詞の内容に変化が見える。戦争やアメリカについてはもはや歌われない。歌詞は単純化され、ストーリー性はおろか、整合的な意味を発見するのさえ難しい。以下に出だしの一部分を原文のまま引用する。

Blank mumble blat
Babble song babble song
Foaming at the mouth
Won ton soupie

Spit gargle retch
Easter bunny juke puke
Family zoo me and you
Moo moo moo

The beast is loose
Least is best
Pee-pee-maw-maw (p. 118)

とりわけ「獣、放たれ／最少が最高／ピーピーモーモー」という部分、これはリフレイン部であるのだが、この意味が分かりにくい。バックキーはかつて「ピーピーモーモー」という語の意味をインタヴューに問われて、「子供の時の呪文 (incantation) だよ」(p. 106) と答えている。幼児期にニューヨークの街路で、自分より大きな子供たちがそう言いあっているのを聞いた記憶があるのだ。それは彼のいちばん初期の記憶のひとつであると答え、さらに次のように言う。

その意味や出所は誰も知らないんじゃないかな。多分12世紀のイギリスか、ヴァイキングか、ム

ーア人か。(略) そういうような文句は文明初期までさかのぼれるもんだよ。子供の遊びが何千年も前のインドの子供までさかのぼれるみたいだね。呪文だって同じさ。(pp. 106—7)

バックキーは幼児期の記憶の中に沈んでいた呪文を浮上させたのである。その呪文とは、かつては何かを意味したかもしれぬが、今は指向対象を持たない単なる音の連なりである。その意味では階下の若者のうめき声と大差ない。バックキーは呪文の出所を辿ることで、文明の揺籃期にまで思いを至すが、幼児期と文明の揺籃期とが呪文を介してここで奇妙に重なりあう。それらの時期には、人間はうめき声と大して変わらぬ発話をし、文明という装飾物をまだまとわぬ獣の如き存在であった筈だ。人間の所有するモノは最少限であったことだろう。そうなると「最少が最高」というフレーズは、幼児期や文明の揺籃期への憧憬を表わしていると考えてもよさそうである。バックキーは明らかにこの頃から興味をアメリカの政治的文化的状況から別のものへ——結論から先に言ってしまうと人間とコトバの根源的な関係へと、移し始めたのである。

その変化は業界で“Mountain Tapes”と呼ばれている作品群において明確に表われている。これらの歌は隠遁の14ヶ月前に山荘に引きこもってバックキーがひとりでテープに吹きこんだものである。「全く子供っぽかった」(p.142) うえに、自分でも良し悪しの判断がつかないので、彼はテープの公表やレコード化を放棄していた。これらにはタイトルがなく、ただナンバーが打たれているのみである。つまり命名されていないのだ。ミックルホワイト家の息子にも命名がなされていないのと、これは全く同じ意味を持つだろう。例えば人間は飼犬に命名するが、「それはその犬が自分にとって他の犬とは違った特別な価値を持っているという認識があるからである」⁽⁷⁾と池上嘉彦氏は言う。命名によって「そのものが他でもって代えることのできないものであるという意味づけが完了し、自分との関連が確認されるわけである。」⁽⁸⁾障害児の両親が青天の霹靂のように出現した我が子をもてあまし、自らの生活の中にどう関連づけてよいか分からなかったのと同様、バックキーも創作意欲に身を委ねて一気に仕上げたテープの作品群を、どう自己評価してよいやら判断がつかなかったのである。つまりテープ作品は、自分が何をしているのかについての確固とした意識を持たぬままのバックキーによって作られたのであった。

それにもかかわらずテープ作品はバックキーの言語観を雄弁に物語っている。挿入されている6篇のうち、あるものはスキットやくり返しを含み、あるものは客観的情景描写に終始した俳句や禅の精神を思いおこさせる短い歌詞である。しかし、どれもが余分なコトバをそぎ落とし、簡潔であるという点では共通性があり、「最少が最高」という例のフレーズを体現しているかのようだ。時期的にも内容面からも、「ピーピー……」の延長線上に作られていると考えてよいだろう。

特に注目したいのは作品18のリフレイン部である次の一行だ。“I was born with all languages in my mouth” (p. 204)。ここでは人間は(階下の若者のような障害児を別とすれば)生まれながらにして言語能力——ソシュールの用語を借りて言えばランゲージュ——を備えていることが歌われているのである。ホモ・ロクエンスとしての自覚の歌なのだ。

そしてもうひとつ注目すべきは作品20である。全部を以下に引用してみる。

I know my toes
One to ten
This one's big
This one's no
Big one big

No one no
I know my toes
One to ten

I touch my hand
One touch one
One is touching
One is touched
Touching touching
Hand touch hand
I touch my hand
My hand touch me

I smell my nose
I smell my nose
I know my toes
I touch my hand
I smell my nose
I close my mouth (pp. 206-7)

この歌の前半部は“*This pig went to market:/This pig stayed at home....*”と言いながら足指を数えあげていき、最後に足の裏をくすぐって子供を喜ばせるナーサリイ・ライムを彷彿させる。「子供っぽい」という彼自身の感想は、このあたりからも由来するのかもしれない。それはともかく、「僕」が「足指」の一本一本を実に客観的かつ即物的に見すえていることをこの個所は伝えている。

次に一方の手がもう一方の手に触る行為が述べられているが、ここには無関心のうちにあった肉体の真実が急に意識の上のぼる様が見える。触る手とは同時に触られる手でもあったのだ。そして「鼻の匂いをかぐ」という一行からも同じような肉体の真実の新たなる自覚が読みとれる。我々は単に匂いをかぐとしか思わないものだが、即物的に言い直せば、我々は確かに「鼻の匂い」をかいでいるのに違いない。

要するに作品20とは肉体再発見の歌である。そしてこれはバッキーがバースデイ・パーティーで招待客の女性に触り、次のように述べる部分と呼応している。「僕は身体を傾けて、彼女の腕に触った。故に我あり (Therefore I am.)」(p. 79)。「我思う、故に我あり」ならぬ「我触る、故に我あり」というわけである。触覚によって彼は自己の实在を確かめられるのである。これは哲学的にはフッサールの考え方であるらしい。滝浦静雄氏は次のように言う。

フッサールにとっては身体は何よりも触覚体 (Tastleib) であり、その限りで、それは諸感覚が私に与えられる「原領野」(Urfeld) である。もしそうだとすれば、われわれが「私という所与」(Ichgegebenheit) を語りうるのは、われわれが身体的存在だからであって、例えば身体なしのデカルト的主観には、実は自己反省は不可能であり、そのような主観の「思う」⁽⁹⁾からは「我あり」は帰結しないということになるであろう。

触覚に関してデリロがフッサールからどの程度の影響を受けたのか、現在の筆者には不明であるが、少なくとも以上の滝浦氏の説明から両者間の考え方の類似性は見てとれよう。「思う」という通常は人間らしいとされコトバを介在させて成立する行為ではなく、「触る」という肉体的行為の方をバッキーは優位に置き、确实だと思っているのである。

そして作品20は「僕は僕の口を閉じる」という一行で終わっている。作品18では、口を言語で一杯にして生まれたと歌ったバッキーは、作品20で「口を閉じる」と言うのだ。コトバより肉体の重視を表わす結語である。それは皮肉にも彼の14ヶ月後の姿——突然の隠遁と薬品による言語能力の喪失——を予告し、暗示する結語でもあった。

III

ところで隠遁したバッキーの回りに集る人間は、恐怖におののいているか、欲望にとりつかれている者たちばかりである。

「恐怖 (fear)」という語はキーワードと考えられるほどに作中に頻出し、人々の口の端にのぼる。また「欲望 (desire)」は作品のプロットを押し進める原動力とさえ言える。では、なぜ恐怖と欲望がそのように前景化され、強調されるのか。

「恐怖」といってもその種類は一樣ではない。H. V. によって、彼らに従わなかった罰として沈黙刑に処せられようとする時にバッキーが覚える異常な欠伸や嘔吐感、階下の息子を眼のあたりにした際に彼を感じる異様感——これらは直接原因の迎える恐怖である。だがその他の恐怖の直接的原因はなかなか見出しにくい。

ロック仲間の Azarian は、もっとも激しく「ほとんど説明できない恐怖」(p. 32)を感じる人物だ。彼は言う、「恐怖、不安、懸念、畏怖、恐れ、すくみ、そしてパニックだらけだ。何をこわがってるかなんて聞かないでくれ。すべてがこわいんだと思う」(p. 32)と。

あるいはバッキーのパスデイ・パーティーにおしかけた素姓の知れぬ面妖な人々の話し声の中からは、次のような声ももれてくる。「人々の胃は恐怖で縮みあがってるわ。皆、他人の下着を着る必要があるわ。お布令を出すの、お互いの下着を着ようってね。お互い信じあうというジェスチャーよ。それで恐怖はおしまい」(p. 73)。この声の主はアザリアンよりは少し明確に恐怖を捉えていると言えよう。ジェスチャーとしての連帯を提唱しているのであるから、少なくとも不信感や孤独感を恐怖に関連するものとして考えていることが分かる。

イギリス人ロック歌手 Watney となると、恐怖のよってきたところが理論化されている。彼はイギリス中の病院が回復不能者には、治療を拒否するという状況の中に殺人国家の要素を見出す。「恐怖と恐れ (terror)、恐れと恐怖、これらの要素が人間ドラマの核心にあるのさ。(略) カフカを読めよ。血腥いオーウェルを読んでみる。国家が権力を使って恐怖を作り出すのさ」(p. 155)と彼は言う。言語能力を奪う薬品を開発しているのがアメリカ政府の研究機関である点を考えあわせると、確かに国家は殺人的である。ワトニーは、カフカやオーウェルに言及していることから明らかに、理論的かつ抽象的なレベルで恐怖を捉えているのだ。

他方で国家権力よろしく、意識的に恐怖をまきちらすのがH. V. である。彼らはプライベートシーの尊重を主張し、安寧たる市民生活を究極の目的とするくせに、全く矢印の向きを逆にする暴力を戦術とする皮肉な集団である。彼らのテロリズムもまた恐怖の一因には違いない。

つまるところ、恐怖の原因として暗示または明示されているのは、孤独感、不信感、国家権力、テロリズムといったものであり、アザリアンが「説明しえない」と言うことから推量されるように、

恐らくはそれらの複雑な絡みあいから生じているのであろう。いずれにせよ、抽象的、理論的、人為的な恐怖であって、例えば動物が生命の危機を察知する際に抱く直接的恐怖とは質を異にする。まことに人間的な、それも文明を知った人間でなければ持ちえぬ恐怖であり、今ここでとりあえず、文明のもたらした恐怖と呼んでおきたい。

一方、欲望する人々はバックキーの隠遁を契機として、その姿を顕在化する。ごく無邪気な欲望の持主は、階上に住むフェニグである。彼は作家としての内的衝動から創作するのではなく、出版市場の要求に見合った作品を製作することにより名声を得ようと欲望する。次に H. V. の盗品をめぐる欲望を露わにする人々がいるが、彼らはもはや無邪気とは言い難い。盗品の薬効が判明する以前から、彼らはバックキーに引き合いを出し、さらには私物化を計る者まで現われる。H. V. はその者たちを殺すことさえ辞さない。盗品の薬品をめぐる人々の中には、H. V. のメンバーおよびその顧問的存在たる Dr. Pepper¹⁰⁾、アザリアン、ワトニー、オペル、ロック業界の一員である Hanes がいる。ロック仲間たちは H. V. や他の集団と関係を持ち、ビジネスとして、あるいは運動資金稼ぎとして、以前から麻薬取引に従事していたのである。バックキーは気がついてみたら、人々の欲望のネットワークの中心に位置していた。

テープ作品もまた欲望の対象となる。バックキーのマネージャー Globke はレコード化して利益をあげるために、バックキーの留守中にテープを盗み出す。また H. V. は徹底的にバックキーを黙らせるために、テープのレコード化を妨げ、その抹消を意図する。

ここで注目すべきは欲望の対象たる例の薬品とテープ作品が共に「プロダクト」と称されていることだ。「プロダクト」とは人間の労働や営為の末の産物に他ならない。この他に明言こそされていないが、フェニグの作り出す原稿も、そしてワトニーのさばく麻薬も共に「プロダクト」と呼んでも差し支えないだろう。次に述べるように、それらも「プロダクト」たるための必要条件を満たしているからだ。

「プロダクト」および類似品とは、一様にトランクやバッグといった入れ物の中に収納されるのである。バックキーは H. V. から預かった薬品を部屋の片隅のトランクの中に無造作に入れておく。後にその薬品はオペルを経由してヘインズの手へ渡すが、それと交換にトランクの中に収まるのは、オペルがどこからか探し出してきて、薬品と同一の形状に包装したテープ作品である。グロウブケは盗んだこのテープを航空バッグに入れて運ぶ。フェニグは原稿を自室のトランクの中に保管し、ワトニーは LSD のサンプルを航空バッグの中に入れて世界中へ出掛けて行く。

このように「プロダクト——入れ物」という図式の例が多数散見されると、この図式の意味するところを無視するわけにはいかない。しかしそれは、いわばもの言う「入れ物」であるオペルの言い分を聞くまでは、明らかにはなりにくい。

オペルはタイムレス・ランドと称する遠隔地への旅行（それには当然、麻薬取引も絡む）を好むが、その時の彼女は「荷物 (luggage)」だと自ら言う。「私は 荷物以外の何だって言うの。自分をあげ広げ、とっても高価な品物を入れて、また閉じて、タイムレス・ランドへと運ばれるの。私がモノ (thing) だってこと誰が知ってるか分かる？ 税関よ」 (p. 91)。つまり彼女は「入れ物」であり「モノ」だと言っているのだ。しかしこれを自嘲や自己卑下のコトバととるべきではない。むしろ喜ばしい気持の表われである。というのも、彼女は古い国々への旅行の目的のひとつはモノになることだと言明しているからである。麻薬に耽けるのも、遠国を旅するのもそのためなのだ。¹¹⁾

彼女には歌手の才能も作詞の才能もない。言語的行為をする側にはいないのである。「彼女は音楽のように存在したがっていた。どこにもない、言語の地図を超えたところで生きたかったのだ」 (p. 12) とバックキーは女友達を評している。彼女は他の誰よりも既にミックルホワイト家の息子に

近い存在なのである。彼女はかつて、つややかな苺を見た時のことを「苺がほんとうはどんなものかってこと、私は分かったの。コトバに出しては言えないけど」(p.84, 圏点筆者)と説明する。彼女も「語りえぬもの」の存在を知る人間なのだ。しかし、その彼女も薬品をめぐる欲望の争いの中にいる。望み通り彼女がモノになるには、第11章において(恐らく麻薬の濫用による)死を迎える時まで待たなければならない。

こうしたオペルのありようから、「入れ物」とはコトバとは無縁なモノ自体のことであり、「プロダクト」とは人々の欲望の対象であるが、コトバによって成立するか(歌詞・文学作品)、あるいは言語能力を低めたり、奪ったりする力を持つという意味において、コトバと関わる製品(麻薬類)の謂であると結論づけられよう。

この結論からは次の二点が導かれる。ひとつはモノ対コトバという二項の対立の提示が、ここにはあり、それは即ち非欲望対欲望という対立をそのまま意味するという点。だからこそオペルはモノになりたかったのだらう。そしてもう一点は、コトバによって成立する「プロダクト」が「入れ物」に収まっているというからには、コトバがアプリオリに存在するモノのいわば衣装であるという旧式の言語観⁽⁹⁾が見事に逆転させられている様が見えるということ。コトバが「入れ物」や衣装だと、即ち単なる伝達的手段だと考える言語観は、いわば逆ねじを食わせられているのである。

「入れ物」を持つことが「プロダクト」であるための必要条件であるならば、作詞能力のあるバッキー自身も「プロダクト」であるのかもしれない。彼にはセーターを重ね着する癖があり、インタヴュー記者によって「セーター・フェティッシュ」(p.115)と呼ばれたことがあるからだ。またいかに隠遁してもグロウブケの手中からは逃れえぬバッキーは、グロウブケにとって富を産む、欲望の対象、「プロダクト」だと考えてもよいだらう。そして逆に「プロダクト」に「入れ物」が付きものであるならば、ドクター・ペーパーによって「純粋なプロダクツ」(p.175)と称される街の放浪者やホームレス・ピープルの類——彼らは作品中のあちこちで脈絡のないコトバを吐きちらす様が描写されている——を包みこむ「入れ物」とは、ニューヨークという巨大文明都市に他ならないだらう。

以上を考慮に入れた時、「プロダクト——入れ物」という図式は、コトバと欲望、のみならず、コトバと文明の関連性をも指し示す図式であると言わざるをえなくなる。こうした図式の解明によって、本章の冒頭で発した疑問——なぜ恐怖と欲望がこうまで前景化され、強調されるのか——への答えの間近に、我々はようやく歩み寄ってきた。

IV

だが恐怖、欲望、文明がそれぞれコトバに対して持つ関連性は、もっと明確にされる必要がある。欲望とはそもそも人間が言語能力——ランガージュ——を持ちえた時点から始まったと考えるのは、ソシュールの記号学の解明を行なった丸山圭三郎氏である。氏によると動物には欲望はなく、欲求があるのみである。動物は「身分け構造」、即ち「感覚＝運動的知能による環境世界の分節」⁽⁹⁾の構造しか持ちあわせないから、性欲や食欲などの生理的欲求の充足で事足りる。人間も動物である限り欲求を持つが、加えて「言分け構造」、即ち『シンボル化能力とその活動』という広い意味でのコトバによるゲシュタルト⁽¹⁰⁾をある日突然身につけるようになった。ホモ・ロクエンスの誕生である。すると「自然のプログラムを超えたいという欲望」⁽¹⁰⁾が芽生え、人間は道具を、文明の利器を、核兵器さえも作りたいたいと思うようになる。「ランガージュはそれ自体が一つの過剰であると同時に、過剰なく意味＝現象をもちたいと願う欲望の源でもあるのだ」と氏は言い切る。

言語能力が欲望を生み、欲望が文明を生んだのである。先に筆者は作中に散見する恐怖を仮に文

明のもたらした恐怖と呼んだが、文明が言語能力にその源を持つ以上、この種の恐怖もまた言語能力から生まれ出たと言える。

丸山氏の理論に即してバッキーのいるアパートのトポグラフィを捉え直すならば、彼は恐怖と欲望の現出する領域と、それらからは全く自由な領域の狭間に存在していると言えよう。また幼児期と文明の揺籃期への憧憬を示し、「最少が最高」と歌うようになってしまったバッキーの作詞の変遷ぶりは「言分け構造」という「過剰」なゲシュタルトをそぎ落とし、「身分け構造」へと、肉体へと、それもできるだけモノに近い存在物へと近づこうとするバッキーの無意識の願望を表わすと換言してもよいだろう。「身分け構造」だけで生きられるならば、人間は何よりも恐怖と欲望から解放されるのである。

グロウブケの妻 Michelle は、*Upanishads* の愛読者であるが、彼女は以上のことと大変類似した考え方を述べる。「いったん恐怖と欲望から自由になると我々のどんな行動も、それ以前や以後の行動よりも重要だなんてことなくなるの。(略) 恐怖と欲望から自由になったら我々の真の本質が分かるのよ。善良で神々しいの。悪は付加物 (attachment) にすぎないわ」(p. 237, 圈点筆者)。しかし彼女はどうすればその恐怖と欲望からの自由が得られるかについては言及していない。その自由とは、恐怖と欲望の源である言語能力を断ち切るところしか得られないのである。ミックルホワイト家の息子と言語能力を奪う薬品——これらが作中で果たす機能は、まさにそれを指し示すことにあるのだ。

デリロは言語能力を断たれた階下の若者の内面には入りこまないで(フォークナーが *The Sound and the Fury* において Benjy の内面に入りこんだのとは大きな違いである)、その代わり沈黙刑を課されたバッキーの回想を通じて、ランガージュからの解放の何たるかを示すのである。

エセックス通りのできごと〔薬品を注射されたこと〕の後、僕は深い平安の数週間をすごした。僕は本当の去勢状態にあり、ベッドを見つめるばかりで何に対しても反応できなかった。僕の回りのモノたちに対するコトバを持たないってことは、部屋を横切る時の動きにさえ影響を与えるのだ。僕にとって未知の名を持つあらゆるモノを、あたかも恐れてでもいるかのように、さらにゆっくりと僕は歩いた。(略) 僕はあまりにも幸福で、祝福された状況にあり、自分を一種の生ける聖歌 (chant) だと思った。僕は面白い独創的な音をたてた。窓の外を見ては (略) (静かに) うめいたのだった。(p. 264)

彼はモノには名前があることを忘れ、コトバを忘れ、世界を認識することを忘れる。ただ意味のないうめき声をあげるばかりである。まさにこれは階下の若者と同じ状態だ。しかしそのうめき声とは「深い平安」のうちに、「祝福された状況」のもとに発せられた「生ける聖歌」なのである。ランガージュの呪縛からの解放とは、そうした至福状態への到達であったのだ。

だが至福はすぐに終る。新開発の薬の効力は持続しなかった。皮肉にもバッキーは“mouth”という語を不意に発音し、以後徐々に言語能力をとり戻す。テープ作品18で歌われた「口を言語で一杯にして生まれた」という人間の条件、つまり「言分け構造」から、所詮バッキーは逃れられないのである。

言語回復期にある彼は、河の流れを見て思わず“wod-or”と発音する。「海へと流れこむ緩やかな流れを見て、このダブルサウンドしか僕は作れなかった」(p. 258)。言語能力の獲得と「水」という語——この組み合わせは、いやでも我々にヘレン・ケラーの有名な体験を連想させる。三重苦の少女がある日突然モノとコトバの関係を手に受けた水を通じて理解するに至った、あの体験であ

る。この時彼女は意味するものと意味されるものの総体としての記号=コトバの存在を理解したのであった。

丸山氏に再び登場してもらおうと、ヘレンの体験は「Water という語は手のひらに書かれた触覚イメージだが、このイメージがそれまで存在しなかった〈意味=現象〉となり、現実が分節され、彼女の意識にも言分けられた。それまで身分けられていた水が突然別の網の目に区切られて記号の指向対象としての水となった」と説明される。映画や伝記においては、獣の如く生きていたヘレンが人間として生きられる契機となった、感動的かつ肯定的エピソードとして描かれた体験だが、バックキーにとっての同様の体験は全く逆の意味を持つ。「身分け」から「言分け」への移行とは、至福状態から再び恐怖と欲望の渦巻く文明世界への呪わしく否定的な逆行に他ならないのである。

だからこそバックキーは言語能力の回復を誰にも告げたくないのである。「そのニュースを告げる理由など僕には分からない」(p. 265)と彼は言う。誰にも告げず、街を徘徊する放浪者の1人として生き、至福状態を擬似的にせよ、一刻でも延ばそうというのだ。しかし永久にそうしているつもりでもないのである。「潮時が来たら、何処へでも出ていくつもりだ。それはただ、どんなサウンドが作れるのか、またはでっちあげられるかの問題なのだ」(p. 265, 圏点筆者)。ただしこの「サウンド」とはロックミュージックの新作の意味なのか、それともデリロがインタビューの中で言及していた従来のコトバを超えた何か新しい表現、“the word beyond speech”のことなのか。そしてその潮時とは、本当にやってくるのか——そのあたりはすべて曖昧にされたままで、作品は終る。もちろん、この曖昧性は意図的なものであり、結論しえぬ問題であるからこそ、デリロは飽くことなく人間とコトバとの関係を探究し続けているのだらう。

以上のようにデリロの言語観を探ってみると、結果としてインタビューでの彼自身の発言にあったコトバに対する不信感や限界性の認知などという生易しい段階を実際には彼はとうに通りすぎていることが判明するのである。彼にとってコトバの力=ランゲージュとは、ミシェル言うところの「付加物」たる悪なのである。恐怖と欲望を生んだ諸悪の根源とも言えよう。ミックルホワイト家の若者のように神から僥倖を与えられぬ限り、または人間の言語中枢を徹底的に破壊する薬品を入手しない限り、人間はランゲージュの呪縛から解放されえないのだ。そうであるならばデリロが「語りえぬもの」を内包する片言や舌たらずに興味を抱き、幼児期や文明の揺籃期を憧憬するのも無理からぬ話である。それらは人間がランゲージュの呪縛から解放された際味わえる至福状態の、いわば擬態であるからである。

注

- (1) Don DeLillo, *End Zone* (Penguin Books, 1986), P. 233.
- (2) Tom LeClair and Larry McCaffery, eds., *Anything Can Happen*(Urbana: Univ. of Illinois Press, 1983), pp. 79—90参照。
- (3) Peter Currie, “The Eccentric Self: Anti-Characterization and the Problem of the Subject in American Postmodern Fiction,” in *Contemporary American Fiction*, ed. Malcolm Bradbury and Sigmund Ro (London: Edward Arnold, 1987), pp. 53—69参照。
- (4) *Ibid.*, p. 64.
- (5) Stuart Johnson, “Extraphilosophical Instigations in Don DeLillo’s *Running Dog*,” *Contemporary Literature*, 26, No.1 (1985), 79.
- (6) Don DeLillo, *Great Jones Street* (New York: Vintage Books, 1983), p. 2.
以下、この版からの引用は本文中の引用文の後の()内に頁数を示す。
- (7) 池上嘉彦『記号論への招待』(岩波新書, 1984), p. 6.

- (8) *Ibid.*, p. 6.
- (9) 滝浦静雄『ワイトゲンシュタイン』(岩波書店, 1983), p. 204.
- (10) ドクター・ペパーは、神出鬼没の変装・偽装の名人である。その点では、John Barth の描くプロテウスの人物たちとよく似ている。しかしペパーの荒唐無稽な人物たちは、陰謀者として機能するだけでなく世界の多様性や流動性をも体现しているのに対し、ペパーには隠然たる歴史を動かす陰謀者としてのみ役割が与えられているようだ。
- (11) *Great Jones Street*, p. 62 と p. 71 参照。
- (12) 丸山圭三郎『ソシュールを読む』(岩波書店, 1983)によると、西欧の伝統的思考であるロゴス中心主義、あるいは「ポール・ロワイヤル文法的」言語観とは「ア・プリオリな純粋観念とか、純粋概念というものの存在から出発して、コトバをそれを表す記号である、もしくは外被である、と考える言語衣装観」(p. 40) だとのことだ。
- (13) 『ソシュールを読む』, p. 247.
- (14) 丸山圭三郎『文化のフェティシズム』(勁草書房, 1984), p. 74.
- (15) *Ibid.*, p. 116.
- (16) *Ibid.*, p. 117.
- (17) *Ibid.*, p. 136.