

コジンスキーは、メディアに支配された現代アメリカのポストモダン社会の中で、無垢な人間が、策略によって全体主義的たくらみに利用されること、そして痴愚に過ぎないチャンスのような人物同様に、アメリカ現代人の多くが自我の核を欠いてしまっていることを寓話的に提示し、そういう現代アメリカのポストモダン社会に警鐘を鳴らしたのであった。

引用/参考文献

- Aldridge, John W. "The Fabrication of a Cultural Hero." Lupack. *Critical Essays on Jerzy Kosinski*. 70-74.
- Auster, Paul. *The New York Trilogy*. Harmondsworth: Penguin Books, 1990.
- Cheever, John. *The Stories of John Cheever*. New York: Alfred Knopf, 1978.
- Cronin, Gloria L. and Blaine H. Hall. *Jerzy Kosinski: An Annotated Bibliography*. New York: Greenwood Press, 1991.
- DeLillo, Don. *White Noise*. Harmondsworth: Penguin Books, 1984. rpt. 1986.
- Heller, Joseph. *Catch-22*. New York: Dell Publishing, 1961. rpt. 1990.
- Kennedy, William. "Jerzy Kosinski: On Still Being There." Lupack. *Critical Essays on Jerzy Kosinski*. 66-69.
- Lavers, Norman. *Jerzy Kosinski*. Boston: Twayne Publishers, 1982.
- Lilly, Jr., Paul R. *Words in Search of Victims: The Achievement of Jerzy Kosinski*. Kent: Kent State University Press, 1988.
- Lupack, Barbara Tapa. *Insanity as Redemption in Contemporary American Fiction*. Gainesville: University Press of Florida, 1995.
- ed. *Critical Essays on Jerzy Kosinski*. Boston: G.K. Hall, 1998.
- Sherwin, Byron L. *Jerzy Kosinski: Literary Alarmclock*. Chicago: Cabala, 1981.
- Teicholz, Tom. ed. *Conversations with Jerzy Kosinski*. Jackson: University Press of Mississippi, 1993.

かし、今はもはや存在しない庭の世界に安らぎただけである。これまで何度も述べたように、彼には文明社会の軽薄さや謀略や悪を見抜くだけの知力はないのである。こうして忽然と文明社会から姿を消すチャンスは、キャピトル・ヒルの庭の中でまどろむ。

Taut branches laden with fresh shoots, slender stems with tiny sprouting buds shot upward. The garden lay calm, still sunk in repose. Wisps of clouds floated by and left the moon polished. Now and then, boughs rustled and gently shook off their drops of water. A breeze fell upon the foliage and nestled under the cover of its moist leaves. *Not a thought lifted itself from Chance's brain. Peace filled his chest.* (117-118) [イタリック体は筆者]

かつてのオールド・マンの屋敷の庭とよく似た、首都ワシントンのキャピトル・ヒルの幻想の庭にまどろむチャンスには、その「頭の中には何の思考も湧き上がることはなく」、「平和が彼の胸を満たした」と描かれる。チャンスは、何の＜思考＞も必要としない、平和なエデンのようなく幻想の庭＞に、＜植物＞と同じように自閉して安らぐのである。

バーバラ・ティーパ・ルーパックは、チャンスはイディオ・サヴァン (*idiot savant*)、つまり、聖なる痴愚 (*devine idiot*) であると評する。そして更に、チャンスは、かつて住んだ原初の自然の庭に帰ろうとするのだけれども、テレビという文明の利器やその他のメディアに対する「意味深い選択肢」(Lupack, *Insanity as Redemption* 153) を提供すると論じる。たしかに、チャンスには社会変革への意思はないけれども、自然な形でメディア表層文化に異議申し立てをおこなっているのである。彼の非在の自我が「鏡」となって、同じく非在の自我を持つアメリカ現代社会の人間のうつろな姿を浮き彫りにしたのである。それゆえに、チャンスが再び文明社会に現れたとしても、彼は再び浮遊する「空白のページ」として文明社会の犠牲者になり、そのイメージは社会によって粉々に碎かれるだけであろう。作者コジンスキーは、あるインタビューで次のように述べている。「えたいの知れない社会の様々な力が支配する世界にあって、チャンスはその無名性を剥奪され、チョーンシィ・ガーディナーとして再びテレビ画面の前に引き出され、全国民にその顔をさらすことになるでしょう。そのチョーンシィ・ガーディナーは、私たちすべての合成画以外の何ものでもないかもしれません。」(Teicholz 14) チャンスは国民の願望から作り出されて、イメージ合成された文明社会の犠牲者に過ぎないのである。

査しても、チャンスに関する記録は何ら発見できない。彼らが奔走してみても何もデータは出てこないし、彼のテレビでの話し方をコンピュータにかけても彼の国籍を推測することも出来ない。チャンスはテレビで聞いた言葉をコピーしているだけであり、様々な話し方の特徴が均等に交じり合っているからである。彼は何の個性もない、まさに「空白のページ」なのである。現代においては、記録文書が存在証明になる重要な資料であるのだが、これまでの副大統領は、その記録文書が多すぎるためにその職を追われたのである。しかし、チャンスにはそれが全くないために候補に推薦されるという皮肉な状況が生まれている。しかしながら、チャンスは痴愚であるから、このような外部の政治的な動きは全く理解できてはいない。テレビでカリスマ的人物にされていることにも全く関心はなく、ただテレビに映されることが楽しいと思っているだけである。

作品最後の首都ワシントンの場面で、チャンスは、E Eとともに楽しんでいるダンス・パーティで、E Eが自由を得て、ある将軍と楽しく踊っている情景を見たあと、カメラのフラッシュの中を通り抜けていく。E Eは、チャンスその他者を「見つめる」(94) 眼によって自己の「存在」に自信を持つようになり、暗い過去から解放されて楽しく自由にダンスしているのである。チャンスがカメラのフラッシュの中を通り抜けると、「彼が庭の外の世界で見たすべてのもののイメージは消え失せる」(117) のである。

Chance was bewildered. He reflected and saw *the withered image* of Chauncey Gardiner: it was cut by the stroke of a stick through a stagnant pool of rain water. His own image was gone as well. (117) [イタリック体は筆者]

そして、チョーンシー・ガーディナーとして文明社会で消費されてしまった彼の「萎びたイメージ」も消え失せる。「淀んだ雨水の水溜り」に映った彼の最後のイメージは、ステッキの軽い一突きで壊れてしまう。そして、「彼自身のイメージも消えてしまった」と描かれる。社会的存在であるチョーンシー・ガーディナーとしてのイメージも、チャンスとしてのイメージも、両方ともに消えてしまうのであるから、チャンスは、もはや文明社会に＜存在＞する＜人間＞ではない。こうして文明社会から彼は完全に姿を消し、現実と幻想を仕切る「重いガラス製のドア」(117) を越えて、＜幻想の庭＞に入っていくのだが、彼のこの行為は、文明社会を彼の自由意志によって拒否しているというのではない。居心地の悪い文明社会から逃れて、いつも郷愁を感じていた、し

撮影所内の聴衆たちの声に混じって、「ブーイング」（55）や「いつも離れたところから聞こえる不満の声」（56）が書き留められていることを読者は見逃してはならない。楽観的なチャンスの言葉が、不況には決して有効ではないことを認識している人々が沢山いるのである。しかし、そのような不満の声は、現代のメディアからは消し去られてしまう運命にある。こうして、テレビは全体主義的アメリカの指導者たちが国民を操る格好の武器となるのである。

次に、テレビによって消費されるイメージについて考えておかねばならない。チャンスが出演したテレビ撮影所の場面を見てみよう。

Television reflected only people's surfaces; *it also kept peeling their images from their bodies until they were sucked into the caverns of their viewer's eyes, forever beyond retrieval, to disappear.* Facing the cameras with their unsensing triple lenses pointed at him like snouts, Chance became only an image for millions of real people. *They would never know how real he was, since his thinking could not be televised.* And to him, the viewers existed only as projections of his own thought, as images. He would never know how real they were, since he had never met them and did not know what they thought. (54) [イタリック体は筆者]

テレビは映した人物からイメージを剥ぎ取りつづけ、そのイメージは視聴者の目の中に修復できないまでに吸い込まれる。そこに映された人物の思考はテレビでは決して伝わらない。チャンスは、その思考ではなく、表層イメージだけが剥ぎ取られて、現代のカリスマ的人物にされるのである。一方、視聴者たちは、彼らに主体的自我が欠如しているために、テレビに映った人物に勝手に自分たちの願望充足のためのイメージを投影していく。チャンスと視聴者はともにイメージを交換し合っているのである。そして、そのイメージはテレビに映されたものであるから、当然、虚像に過ぎない。虚像を交換しつつ「ナルキッソスのように」（Lupack, *Insanity as Redemption* 145）自己愛に陥っている現代アメリカ人の生活の実相を鋭く指摘しているのが作者コジンスキーなのである。

メディアによってカリスマ的人物とされたチャンスは、政府の幹部によって副大統領候補に祭り上げられることになる。スキャンダルによって現在の副大統領が選挙に出馬することができなくなったからである。チャンスが選ばれた理由は、彼に素性を示す記録文書や民族的系譜などの「背景（background）」（106）が全くないからである。各国の諜報機関やアメリカのFBIがいくら調

つまり、クインは、「言葉が世界全体の一部であり、また、石や湖や花のようにリアルで具体的である」ような言語の理想的状態、言葉が宇宙の中に溶け込むような状態に希望をかけている。言葉と世界の乖離こそが現代の大きな問題であり、クインはこの問題を解決する方法として、世界と一体化する言語の獲得に夢を託していると言えよう。これはチャンスの話す庭の原初的言語と通じるものであろう。作家オースターの中にも現代の言語の腐敗、ロゴス中心主義の弊害が強く意識されていたのである。しかし、ここで注意が必要なのは、オースターもコジンスキーも、このような原初的言語が現代社会において充分効果的に機能するとは考えていないという点である。それゆえに、クインもチャンスも作品の最後には、現代社会から忽然と姿を消している。

『ビーイング・ゼア』においては、このような庭の原初的言語が、現代の言語に活力を与える可能性があることが強調されていることは間違いないが、作者コジンスキーが更に強調したかったことは、このような言語の活力化が政治家によって恣意的に利用され、全体主義的アメリカ国家構築に利用される可能性が高いことであった。テレビに映し出される大統領の閲兵式の場面を見てみよう。

Below, in the open field, never-ending columns of soldiers marched, their faces riveted upon their leader, who waved his hand. *The President's eyes were veiled with distant thought. He watched the thousands in their ranks, who were reduced by the TV screen to mere mounds of lifeless leaves swept forward by a driving wind.* (43) [イタリック体は筆者]

大統領の目に映る兵士たちの姿は、吹きすさぶ風に翻弄される「生命のない木の葉の山」と表現され、兵士たちは戦争で使うことのできる兵力に過ぎないのである。全体主義化を強めるアメリカは、国民を利用し、個人の人格を奪い去るのである。また、チャンスも兵士たちと同じように、国家権力の格好の犠牲者として狙われる。チャンスの＜自然の原初的言語＞は、メタファーとして＜文明の言語＞に変換されていき、テレビや新聞や雑誌に取り上げられ理想化されることになり、彼はアメリカの救世主としてカリスマ的に崇拝される。国家の指導者たちは、経済不況に対する自分たちの解決策を提示することができない無能さをカムフラージュするために、自然の植物の再生と同じく、経済不況も基礎さえしっかりしていれば、何時かは新しい芽を吹き出すというチャンスの言葉を利用する。テレビに出演して植物の生と死と再生のサイクルを説くチャンスと、それを賞賛するテレビキャスターと、その言葉に感銘を受ける

これは、植物の根が切り取られていない限り、再び新芽が春には出ると言うチャンスの庭で知った事実であるが、大統領はこれを、メタファーと受け取り、不況にあるアメリカ経済が芽をふきかえす希望を表わすと理解する。＜庭の言語＞は、メタファーによって＜文明の言語＞に変換されて、チャンスの英知を表わすものと解釈される。この庭の言語を、リリー・ジュニアは聞き手を捉え込む「完璧な言語」（Lilly, Jr. 60）と表現しているが、筆者は＜自然の原初的言語＞と呼びたい。つまり、チャンスが話す言葉は原初的エデンの言語であるからである。エデンでは、物とそれを表わす言葉が一对一の関係で成り立っているからである。しかし、文明の言語は、モノの複雑化によって、シニフェとシニファンが一致しなくなった言語である。原初的言語はその簡潔さによって、現代の＜文明の言語＞に生命を与えるのである。これは、言い換えれば、複雑化した現代社会の持つ言語偏重の姿勢、つまり、ロゴス中心主義に対する作者コジンスキーの批判でもある。

ちなみに、80年代作家ポール・オースター（Paul Auster）は、『ニュー・ヨーク三部作』（*The New York Trilogy*）の中の『シティ・オブ・グラス』（*City of Glass*, 1985年）において、コジンスキーと同様に、原初的言語を獲得しようとする人物を描き出している。現代アメリカの言語の腐敗を嘆き、「エデン転落以前の言語（prelapsarian language）」（Auster, *The New York Trilogy* 57）を探求するために、息子が生まれるとすぐに部屋に幽閉し、エデンの原初的言語獲得の実験のために言葉を教えなかったピーター・スティルマン・シニア（Peter Stillman, Sr.）の行方を追う小説家兼探偵ダニエル・クイン（Daniel Quinn）の探求の旅を描いているのである。その探索の旅の果てに、クインはスティルマン・シニアを探偵するという委託された仕事からそれてしまい、彼自らが「エデン転落以前の言語」を探り求めていることに気づく。最終的に彼は次のような認識にいたる。

Quinn no longer had any interest in himself. He wrote about the stars, the earth, his hopes for mankind. He felt that his words had been severed from him, that now *they were a part of the world at large, as real and specific as a stone, or a lake, or a flower*. They no longer had anything to do with him. He remembered the moment of his birth and how he had been pulled gently from his mother's womb. He remembered the infinite kindnesses of the world and all the people he had ever loved. Nothing mattered now but the beauty of all this. (Auster, *The New York Trilogy* 156) [イタリック体は筆者]

Gardiner)」(26)と聞き違えられて新しい名前を与えられた彼は、この名前によって文明社会の一員となることができ、社会からランド氏の後継者と見られることになる。

アメリカ成功物語の主人公たちと同じく、彼はとんとん拍子に副大統領候補にまで祭り上げられることになるのだが、彼自身にそれにふさわしい人格と政治力が備わっているわけでは決してない。彼はかつての庭での存在の形から何ら変化していない。非在の自我である「空白のページ」に、外部社会が意味や、願望充足のための理想のイメージを付与していくだけである。それでは、彼は何故それほどまでに他者に信頼されるようになるのだろうか。彼は他者をじっと見つめて、相手の言葉を繰り返して相槌を打つか、テレビから焼き付けられた記憶の奥からその場にふさわしい所作や言葉をコピーして繰り返すのであるが、それによって他者は彼の信頼を得ていると感じ、また、その行為が他者を安心させもするのである。

チャンスが成功の梯子を登りはじめる端緒となる出来事は、ランド氏が問う経済不況の脱出策についての彼の答えである。

“It is not easy, sir,” he said, “to obtain a suitable place, a garden, in which one can work without interference and grow with the seasons. There can’t be too many opportunities left any more. On TV...” he faltered. It dawned on him. “I’ve never seen a garden. I’ve seen forests and jungles and sometimes a tree or two. But a garden in which I can work and watch the things I’ve planted in it grow....” He felt sad. (33)

植物が育つ様子を見ることのできる静かな庭で働くことを望むチャンスは、ランド氏によって勤勉で生産的なビジネスマンの理想像と受け取られる。ランド氏はチャンスの素朴な言葉を「すばらしいメタファー」(34)として読み取るのである。また、ランド氏の手引きで大統領に会い、大統領からアメリカの経済不況からの脱出の方法を聞かれた時には、チャンスは次のように答えている。

Finally, he spoke: “In a garden,” he said, “growth has its season. There are spring and summer, but there are also fall and winter. And then spring and summer again. As long as the roots are not severed, all is well and all will be well.” (45)

うど、ジョーゼフ・ヘラー (Joseph Heller) の1961年作『キャッチ=22』(*Catch-22*) において、戦闘に出撃した際に、兵士が搭乗名簿に名前を記録し忘れたために軍当局から存在しない人間にされてしまい、「神出鬼没の亡霊のように、むなしく物陰をのそのそと歩き回る」(Heller 346) ことになったように。存在証明がないチャンスは、それゆえに、屋敷の庭、エデン的平和な世界を追放されることになる。しかし、庭を出ることに関して、彼は「以前には決して見られることのなかった人々に見られることになる」(12) と喜ぶ。人は他者に「見られる」ことによって存在し、「見られない」ことはその人の存在が曖昧になり、消失することを意味するからである。ここでもまた注意しておかねばならないのは、チャンスの他者に「見られる」ことによる「存在」は、ただ単に「存在する」ということに過ぎず、決して自己確認による高い意味での存在ではないことである。

II. 浮遊する自我の行方

庭仕事と植物の生長に関するわずかな知識を持ち、テレビの映像と音声によって、彼の「損なわれた」脳に外部社会に関する知識を刷り込まれたコピー人間であるチャンスは、自意識がないゆえに「空白のページ」である。このタブラ・ラサのページは、現代社会の人々から彼らの潜在的願望を様々に読み込まれる格好のページとなる。その結果、彼は決して真の意味で「存在」しているのではないにもかかわらず、他者から崇高な「存在」と見なされるのである。

エデン的庭を追放されたチャンスは、ポストモダン・アメリカ社会に乗り出すのだが、社会で見る人々や事物の「イメージは、すでに彼の記憶の中に焼き付けられていた」(24) もので、テレビのイメージよりも「大きい、ゆっくりしており、単純で、邪魔くさい」(24) ものであった。社会に出るとすぐに自動車事故に遭い、その車の所有者であるアメリカ銀行協会の重鎮ベンジャミン・ランド氏 (Benjamin Rand) とその年若い妻 E E (Elizabeth Eve) の邸宅で傷の治療をすることになる。もちろん、この妻の E E はエデンの園の<無垢なるアダム>を誘惑する<イヴ>と重ねられていて、知的に障害があるだけでなく性的にも不能のチャンスを性的に誘惑しようとする女性である。ここでのランド氏との出会いは、チャンスをアメリカ政治界の中枢部へと導く大きなきっかけとなる。大統領とも友人であるランド氏は、アメリカ経済界に大きな影響力を持ち、失業とインフレに悩むアメリカ経済の救世主と目されているからだ。しかし、彼には不治の病があり、死期が近い。「庭師、チャンス (Chance, the gardener)」という自己紹介の言葉を「チョーンシー・ガーディナー (Chauncey

活の様々な局面を経験できる。テレビに出演する人々と同じように、彼自身もスクリーンの中に伸び広げることができる。つまり、他者を彼の目の中に映像として取り込めるのである。ここで分かることは、チャンスがテレビの映像の中に自己を投影し、他者に成りきることである。つまり、彼の自我の〈空白面〉をテレビの映像で埋めて、彼なりの自己存在の形を作っているのである。このような傾向はチャンスだけに限られるものではなく、アメリカの視聴者一般もチャンスと同じように「空白のページ」に近い存在であり、テレビの映像に影響されて、映像に自己投入し、その映像に支配されがちなのである。そして、「彼を存在させているのは、ほかの誰でもなく彼自身、チャンスであった」と説明される。しかし、彼のこの「存在」は、他者を見て自己省察し、自己を確認するという意味の真の「存在」ではないことに注意する必要がある。批評家ウィリアム・ケネディは、「チャンスは、テレビから生き延びる真理を直観的に悟る」(Kennedy 67)と主張するが、彼の〈生き延び方〉には彼自身の精神的生長が伴っていない。彼はテレビの映像に同化し、それを単に映像として取り込んでいるだけであり、それを十分理解していくだけの知力はない。映像と音声を模倣しているだけのコピー人間に過ぎない。そして、このチャンスの「存在」の形は、痴愚である彼のみに特徴的なのではなく、現代アメリカ人一般の「存在」の形もまたこれに近いことを作者はアイロニカルに示唆している。

庭に閉じ込められて庭仕事だけおこない、自足して平穏に暮らしていたチャンスも、老齡のオールド・マンが死ぬと屋敷を出て行かねばならない時がくる。ここでのチャンスのオールド・マンの死に対する反応は、注意しておく必要があらう。死んだオールド・マンの眼を見て、彼は「しばしば庭に横たわっていた死んだ鳥の眼のようだ」と感じ、死者に対する何の哀悼の気持ちも抱かずに、単に「さようなら」(8)と言って、すぐにテレビの映像に見入っている。彼にとって、人間の死は、自然の中の動物や植物の死と同じ意味しか持っていない。そして、その生と死のサイクルは、輪廻のように永遠に繰り返されるものであるから、彼にとっては悲しむべきものとは映らないのである。

老人の死後、この屋敷の財産管理を委託されていたトマス・フランクリン(Thomas Franklin)は、チャンスがこの屋敷に住んでいたという「記録文書」(16)が全くないために、彼に様々な質問をする。チャンスは、「私はここにあります。これ以上のどんな証拠が必要なのですか」(18)と答えるが、現代社会は言葉による記録がなければその人間の存在さえ認めない。〈存在〉はそれを規定する〈言葉(ロゴス)〉に先行するのだが、文明社会はそれを許さない。ここには近代のロゴス中心主義に対する作者のアイロニーが認められる。ちょ

And yet, with all its life, even at the peak of its bloom, the garden was its own graveyard. Under every tree and bush lay rotten trunks and disintegrated and decomposing roots. It was hard to know which was more important: the garden's surface or the graveyard from which it grew and into which it was constantly lapsing. (4)

ここに描かれる庭の世界は、植物が生長と死を永遠に繰り返す調和のとれた自然の世界である。地表の「生」と地下の墓地のような「死」は、同じ価値を持つものとして捉えられる、枯葉となった植物の死から新たな生が芽生えてくるからである。このような不変の自然のサイクルの中でチャンスは、ほとんど植物の生活と同化して毎日を送っている。

作者は、チャンスの生活をエデン的な庭の生活として描いているが、外部の文明社会からは隔離されていても、やはり、ポストモダン・アメリカに生きる人間である彼には、完全に文明生活から離れた生活は送れない。文明の利器テレビが彼の部屋には据え付けられているのである。そして、テレビの映像は彼に好奇心を抱かせるために、絶えずテレビを見て毎日をすごしている。このテレビは彼にとってどういう意味を持つのであろうか。テレビには「それ自体の時間」(5)があると描かれる。これは<自然の時間>とは異なる<文明の時間>である。そして、庭の自然にあった「重力の法則」(5)は、テレビの世界には存在せず、その映像は混乱して画面を浮遊するだけである。それゆえに、そういう混乱したイメージの世界では、重力に支配された庭での庭仕事は、文明社会に生きていくための「盲人の白い杖」(5)としてチャンスを支えるのである。しかし、その「白い杖」によってチャンスが自己確認をし、生長するかといえば、決してそうではない。テレビとチャンスの関係は次のように描かれる。

By changing the channel he could change himself. He could go through phases, as garden plants went through phases, but he could change as rapidly as he wished by twisting the dial backward and forward. In some cases he could spread out into the screen without stopping, just as on TV people spread out into the screen. By turning the dial, Chance could bring others inside his eyelids. Thus he came to believe that it was he, Chance, and no one else, who made himself be. (5)

チャンネルを変えることで彼は変幻自在に自分自身を変えることができ、生

は歴史的時間の支配する世界ではない。この世界で、庭の植物の世話だけを仕事とする彼の描写は、まさに聖書のエデンに住んだく無垢なるアダム>のイメージに溢れているのだが、唯一、エデン的調和の世界を乱しているのが、文明の利器であるテレビである。これはポストモダンのメディア文化がエデンの「蛇」のように侵入して、彼を<文明の世界>に誘っていることを示している。つまり、現代のアダムともいえるチャンスには、エデン的調和の世界に何時までも自足して安らいでいることはできないのである。

次に、このエデン的な庭の世界に住むチャンスを通して、作者コジンスキーが提示している人間と植物の生き方の違い、テレビが持つ特徴について明らかにしておかなければならない。作者は植物と人間の違いを次のように規定している。

Yet plants were different from people. No plant is able to think about itself or able to know itself; there is no mirror in which the plant can recognize its face; no plant can do anything intentionally: *it cannot help growing, and its growth has no meaning, since a plant cannot reason or dream.* (3) [イタリック体は筆者]

つまり、植物は人間のように自己を考え、認識する力を持たない。自己の顔を認識する「鏡」を持たない。植物は推論したり、夢を見たりすることが不可能であるので、ただ生長するだけであり、そのような生長には意味がないと言うのである。それでは、人間であるチャンスには自己確認が充分可能であるかということ、これまたそうは言えない。確かに彼は、「鏡」に映った自己の姿を見ることはできるが、痴愚であるために、それによって自己を省察し、物事を推論するだけの知的能力までは備わっていない。彼の能力は彼の世話する植物たちよりわずかに優っていると言うに過ぎないのである。では、彼は「鏡」によって何を見ているのかと言うと、ただ自分の姿と他者の姿をコピーしているだけであり、それによって自己省察し、精神的に生長するということはほとんどないのである。彼は「好奇心もなく、反省もなく、ほとんど植物同然の」(Lavers 79) 存在であり、「生長する植物たちと同じく彼自身の時間の中を動いて」(4) いるだけである。ここで「彼自身の時間の中を動く」とは、歴史的社会的時間とは切り離された、ほとんど庭の植物と変わらない<自然の時間>の中で生きていると言うことである。次に、このような庭の植物の世界とはどのような世界であろうか。

作者コジンスキーがこのようなテレビというメディアの力を描いて意図しているのは、ただ単に実像と虚像の逆転現象を明らかにすることではなく、虚像を実像と錯覚して平凡な人物をカリスマ的な英雄と信じてしまう視聴者の愚かさを暴露することなのである。さらに、コジンスキーは、祖国ポーランドでナチズムという全体主義の恐怖を経験していたために、メディアの提供する虚像に翻弄される、自我の核を失ったアメリカ国民を利用して、指導者たちが全体主義的な国家の構築をたくらむ危険性に警鐘を鳴らそうとしたのである。全体主義的世界の中で、カリスマとして利用される素朴な主人公チャンスは、痴愚であるがゆえに、かれの「空白のページ (a blank page)」(Kosinski, *Being There* 106) に他者から様々な夢・理想を読み込まれ、人々から表層イメージを剥ぎ取られつづけて、最後には浮遊する自我として幻想の庭に消えていかざるを得ない。

この論文では、Ⅰ. エデン追放、Ⅱ. 浮遊する自我の行方 の順で、チャンスの現代アメリカのメディア社会における運命を詳細に跡付けたい。

Ⅰ. エデン追放

作品冒頭で主人公チャンスは、ある人物、名前は明かされず、ただオールド・マン (Old Man) と呼ばれている老人の屋敷の庭で庭木や植物の手入れをしている。チャンスは、「偶然に (by chance) 生まれた」(7) ためにチャンスという名前をつけられていると作者は説明するが、彼の母親は、「とても綺麗だったが、彼女の精神は彼の精神と同じく損なわれていた」(7) と説明されていて、母親もチャンスと同じく痴愚であったことが書き留められている。おそらく、批評家ポール・リリー・ジュニアが推測するように、チャンスは屋敷の主人であるオールド・マンとメイドであった母親との間の私生児であったのであろう (Lilly, Jr. 64)。それゆえに、オールド・マンは罪の意識からか、あるいは社会的保身のためか、もし屋敷から出れば「特別な精神病院に閉じ込められる」(7) といさめて、チャンスを外の社会とは隔絶した屋敷の「庭」の世界に幽閉している。チャンスの幽閉されたこの「庭」(garden) には、当然、聖書の〈エデンの園〉へのアナロジーがある。チャンスの物語が日曜日に始まっていることは神の天地創造と重ねられている。聖書のアダムのように、彼は「庭の中では心配はなく安全で」(3)、「高く赤いレンガの壁で」(3) 外界から守られている。ここでチャンスは、ちょうどアダムがエデンの園を歩いたように、歴史的直線的時間から解放されてエデン的な無時間とも言える世界を「前進しているのか後退しているのかも決して分からずに」(4) 歩いている。彼の生きている世界

うに侵入してきて夫婦を誘惑し、平和な夫婦生活を乱す様子を描いていた。ラジオの電波障害で漏れ聞こえてくる近所の人々の悩みを抱えた生活の様子を盗み聞きした主婦アイリーン (Irene) が、自分たちの生活は平和で安全であると安心していると、そのうちに自分たちの穏やかな生活も実は偽りの平和に過ぎなかったことに気づくという物語である (Cheever, *The Stories of John Cheever* 33-41)。このようにラジオがメディアの中心であった50年代から、60年代に移ると、今度はテレビ・メディアによる表層文化が登場することになった。音声に加えて映像を提供するテレビは、人々の意識にラジオより大きな影響を及ぼす。つまり、人々の現実感覚を大きく狂わせていくのである。まず、映像イメージの受け手である視聴者は、彼らの意思に関係なく無尽蔵にイメージを意識の中に送り込まれる。テレビが送り込むイメージは、現実のものとは異なる虚像に過ぎないのではあるが、視聴者は<虚像>を<実像>として取り込み、虚像が実像のように記憶の中に刷り込まれてしまう。ここに実像と虚像の奇妙な逆転現象が生まれることになる。80年代メディア表層文化を背景として、主人公ジャック・グランドニー (Jack Gladney) の死への不安とそれからの脱却を描き出した小説『ホワイト・ノイズ』(White Noise, 1985年)において、作者ドン・デリーロ (Don DeLillo, 1936-) は、テレビをはじめとするメディアが人々の意識に刷り込むイメージの強さを、有名な観光地を例にとって見事に描写している。ジャックは、友人のマレー・シスキンド (Murray Siskind) に連れられて 'The Most Photographed Barn in America' と宣伝されている果樹園の近くの納屋を訪れるが、「一度その納屋の看板を見てしまうと、もうその納屋を見ることは不可能になる」(DeLillo 12) とマレーは述べる。写真やテレビや宣伝看板 (sign) によって人々の意識に刷り込まれたその納屋のイメージは、現前するリアルな納屋の姿よりもより鮮明な像として意識に焼き付けられている。その結果、人々は初めて納屋を見るにもかかわらず、その納屋にリアルなイメージをもはや持てないのである。つまり、ここには、客観的な現実よりもイメージや記号という現実のコピーの方がリアリティを持つようになり、実像と虚像が完全に逆転したポストモダン社会の特徴が現れている。『ビーイング・ゼア』に登場するチャンスや視聴者がテレビから受け取るイメージもこれと同じ効果をもっており、実像と虚像が皮肉にも逆転するのである。人物の姿がテレビに映し出されて視聴者にイメージが送られる場合には、その人物の思考ではなく、人物の表層イメージだけがテレビによって剥ぎ取られて視聴者に渡される。視聴者はそのイメージこそが人物の実像であると錯覚してしまい、実は、虚像でしかないその人物のイメージを意識の中で次第に膨らませ、実物以上の英雄に仕立て上げていくのである。

ジャージー・コジンスキー 『ビーイング・ゼア』(1971) 論 — 浮遊する「空白のページ」

馬 場 弘 利

序 論

ポーランドを亡命して渡米した作家ジャージー・コジンスキー (Jerzy Kosinski, 1933-1991) の第三作『ビーイング・ゼア』(*Being There*) は、タイトルが示すとおり、現代において「存在する」とは如何なることかを探った「哲学的作品」(Aldridge 71) である。しかし、哲学的とは言っても決して難解な哲学理論を振り回している小説ではなく、むしろ、きわめてシンプルな言葉で、テレビやコンピュータやテレックスといったメディアに支配された、60年代から70年代初頭のポストモダン・アメリカ社会における人間の存在状況を描き出した小説である。主人公チャンス (Chance) は、読み書きの能力のない、自己省察の不可能な痴愚で、西欧哲学が追求してきた明確な自我の概念にあたるものを持たない青年であり、いわば非在の自我である。しかし、そのような非在の自我を取り巻く現代ポストモダン社会を構成する大多数の人々もまた主体的自我を欠いている。作者はチャンスの非在の自我を「鏡」(mirror) として、現代人の浮遊する自我を批判的に照らし出しているのである。

それでは、この批判的に映し出されるポストモダン・アメリカ社会は、どういう特徴を持つと作者に考えられているのだろうか。60年代アメリカの家庭において、もっとも大きな影響力を持ったメディアは、かつてのラジオの音声に取って代わったテレビの映像と音声であった。

50年代アメリカの家庭生活を描き続けたジョン・チーヴァー (John Cheever) は、1953年出版の短編小説「巨大なラジオ」(“The Enormous Radio”) において、聖域であり、エデンでもある個人の家庭に、ラジオが「蛇」(snake) のよ