

物語へのまなざし

—デヴィッド・リンゼイ＝アペアーの *Rabbit Hole*—

森 瑞 樹

はじめに

「現実と物語の境界の不可分性」や「現実の物語化」といった言説が文芸作品と哲学との関係において思弁の俎上にあげられるようになって久しく、それは今や現代文化を形容するひとつのクリシェともなっている。ハイパー・リアリティへと不可避的に繋がってゆくこの現象を念頭に置いた上で、ジャン・ボードリヤール (Jean Baudrillard) は次のようにシナリオ化された映画的現実の有様を鋭く射抜く。

The real is now merely the asymptotic horizon of the Virtual.

And it isn't just the reality of the real that's at the issue in all this, but the reality of cinema. It's a little like Disneyland: the theme parks are now merely an alibi—masking the fact that the whole context of life has been Disneyland.

It's the same with the cinema: the films produced today are merely the visible allegory of the Cinematic form that has taken over everything—social and political life, the landscape, war, etc.—the form of life totally scripted for the screen. This is no doubt why cinema is disappearing: because it has passed into reality. Reality is disappearing at the hands of the cinema and cinema is disappearing at the hand of reality. A lethal transfusion in which each loses its specificity.

(Baudrillard 1692/2828)

ボードリヤールがここで言う「致命的な輸血の操作」とは、映画のナラティブが現実を構成し、その現実が再度映画のナラティブに還元されるシミュラクル的事象の際限ない反復であり、それはヴァーチャル性に惹起されて現実とフィクションが限りなく近接した状態にある漸近線的地平を生み出してゆくことになる。

そして、昨今における視覚表現テクノロジーの驚くべき発展は、この漸近線的な地平をこれまで以上に近接させている。かつて映画評論家のアンドレ・バザン（André Bazin）は、トータル・シネマ¹⁾という、人が思い描く幻想を余すことなく表現する映画のひとつの理想形を思い描いた。このトータル・シネマが完遂された時こそ、逆説的に映画というメディア自体は消滅してしまう。これを念頭に置いた上で、J. ホーバーマン（J. Hoberman）は、現代のメディア産業の一角をなす CGI の技術的躍進が、従来の映画が持っていた指標性、つまり被写体やそれと不可分な撮影機器などの、映画において現実世界を暗に定義付けていた存在を消滅させたと論じる（Hoberman 126/5768）。これはいわば、ハイパー・リアリティのさらなる拡充を示す文化的兆候に他ならず、改めて現実と物語の不可分性を意識させるものとなっている。

今世紀に足を踏み入れ、アメリカの文壇には例えば映画と演劇といったように、ジャンルを問わず活動する作家が現れ始めている。その中の一人にデヴィッド・リンゼイ＝アベアー（David Lindsay-Abaire）を数えることができる。映画と演劇さらにはミュージカルと、ジャンルをまたぎ精神的な活動を続けるリンゼイ＝アベアーの映画脚本における顕著な特徴は、CGI を駆使したファンタジー、それも異世界との邂逅というテーマを好んで扱うことである。代表作 *Oz: The Great and Powerful* (2013) は言うまでもなく、*Inkheart*, (2008) でも、物語内の世界が現実には飛び出してきて、現実世界を手中に収めようとするダーク・ヒーローが大立ち回りを演じる。ここからも読み取れるように、物語と現実というひとつのテーマへの問題意識が作家リンゼイ＝アベアーのアイデンティティの中核をなしているよ

うだ。キャサリン・ベルシー (Catherine Belsey) は、異世界との邂逅をテーマとする作品は、「現実と幻想との境界の不確実性の含意に対する不安を示す文化的兆候」(Belsey 33) だとし、このような作品をポストモダンのメタフィクションとして捉える。さらにまた彼女は、物語と現実との差異を認識しようとする際、もはやその遂行能力は信頼に足るものではない、とまで断言する (Belsey 33)。

だとすれば、現代において物語とは何ものであり、物語ることとは何か、さらには作家とは何か、という疑問が必然的に浮かび上がってくる。物語は、物語であるにもかかわらず物語として存在することを許されないというアイロニーに埋もれてゆきだけなのか。そこで本稿では、リンゼイ＝アペアーにピューリッツァー賞をもたらした演劇作品 *Rabbit Hole* (2006) で語られる明示的なものから修辭的なものまでの多様なレベルの物語を読み解くことで、この問題に対するリンゼイ＝アペアーの作家としての応答を明らかにする。幼子を失った悲哀をいかに受け入れるのかというテーマのもとで綴られる *Rabbit Hole* では、そこに至る過程での物語の役割が前景化される。このようにメタ的であるがゆえに同時に自己言及的でもあるこの *Rabbit Hole* は、リンゼイ＝アペアーの物語へのまなざしを浮き彫りにしてくれるだろう。

物語のイノセンスを超えて

「現実と物語の不可分性」というタームに思考を巡らせると、おのずと物語において現実が他者化されるという結論に至る。つまり、先述の「致命的な輸血の操作」とは、現実の参照項を物語内において求めることであり、同時にそこで求められる参照項が既に存在しているという点において、現実には既に客体化され語られるものであることを含意するようになる。言い換えれば、現実の一切を物語に内在化してもらうために、自ら進んで物語世界にそれらを投げ込んでいるようなものだ。すなわち、物語を読むという行為は、既にそこにおいて語られている現実や自己を確認する作業で

しかない。

しかし、リンゼイ＝アペアーが *Rabbit Hole* において提示する物語を読むという行為のあらましのひとつは、これとは位相を異にしている。例えば、息子を失ったことが近所で周知されていると言う主人公ベッカは、自身のことをまた息子を失ったことを誰も知らない地方で開かれている生涯学習の講座に参加することで、一時の安らぎを得ている。そして、そこに通う主婦たちの目的を次のように話し始める。

Becca: Did Izzy tell you I was talking a continuing ed. class? We're reading *Bleak House*. Isn't that hilarious? He handed out the syllabus and I just laughed. *Bleak House*. Of course no one knew what I was laughing at, which was great. (*Nat looks up at her*) It's in Bronxville so no one knows me. I'm normal there. That's what I like best about it. I don't get "the face" every time someone looks at me. (*Rabbit Hole* 118, 119)

Becca: Sure, and they're just so happy to be talking about Dickens instead of what's for dinner. "Yay, we're reading literature." It's like they're in college again. Who'd *wanna* talk about their families? I know I don't. (*Beat*) Anyway, I like it. I like that I'm just a lady talking a class. And next week we start *Madame Bovary*. That ought get the ol' girls goin' huh? (*Rabbit Hole* 119, 120)

彼女によると、受講生の主婦たちは純粋に物語の内容を楽しむのではなく、物語を読むという行為が与えてくれる現実逃避の愉悅に浸っている。これは、「何のために物語を読むのか」という疑問を突き付けられた際のあからさまに陳腐な応答だが、ここで注意を喚起しておきたい点は、現実逃避であるがゆえに間テクスト的に現実を意識して、さらにはそれを語ら

ざるをえなくなるというアイロニーである。つまりここで提示されていることは、現実と物語の同時共存性という既に所与のものとなっている概念を反復させながら、その行為によってその概念の内部で、この二項の定点を揺るがす可能性である。ここにおいて物語を読むという行為は自己の投影ではなく別の現実を喚起させる行為へと読み替えられる。

ただ、先に述べたことは解釈者側の一方的な身振りから生まれる他の現実には他ならず、そこからは表象メディアとしての物語の役割は消されてしまっている。そうだとすれば、表象と解釈の間をつなぐ有効な手立てはないのか、という新たな疑問が浮上してくる。ここでひとつの推論を立てるとすれば、それは自己がイデオロギー等の観念的なものに語られるのではなく、自身でそのイデオロギーを語ることで遂行されるものである。そしてこの根拠は、またもやベッカの物語に対する意識を通して作品内でメタ的に提示されてゆく。

Nat: I wish someone had sat me down when Arthur died. I wish someone gave me a little advicee.

Becca: You know what I wish? I wish you would stop comparing Danny to Arthur! *Danny* was a four-year-old boy who chased his dog into the street! *Arthur* was a thirty-year-old heroin addict who hung himself! Frankly I resent how you keep lumping them together.

(*Rabbit Hole* 75)

このように、ベッカ同様に息子を失った経験を持つ母ナットが、息子の死というひとつの物語の枠においてその経験を物語ることに、ベッカは嫌悪を隠しきれない。いわばベッカは、個別の経験をひとつの物語に当てはめて語ることに抵抗を示している。またベッカは、夫ハウイーが足繁く通う、彼女ら同様に幼子を失った親達が集うグループで繰り返される会話を口悪く揶揄する。なぜならば、ここで矛先を向けられるグループのメン

バーが共有している神の計画という物語は、ベッカの耳にはイデオロギーにまみれたものとして聞こえるからである。かつてニーチェ（Friedrich Nietzsche）は、次のように「原因と結果の物象化」、つまり因果への執着には目的論や観念論に全てを還元しようとしてしまう危険性が潜んでいることを指摘した。

One should not wrongly MATERIALIZE “cause” and “effect,” as the natural philosophers do (and whoever like them naturalize in thinking at present), according to the prevailing mechanical doltishness which makes the cause press and push until it “effect” its end; one should use ‘cause’ and effect only as pure CONCEPTIONS, that is to say, as conventional fictions for the purpose of designation and mutual understanding, —NOT for explanation. In “being-in-itself” there is nothing of “causal-connection,” of “necessity,” or of “psychological non-freedom”; there the effect does NOT follow the cause, there “law” does not obtain. It is We alone who have devised cause, sequence, reciprocity, relativity, constraint, number, law, freedom, motive, and purpose; and when we interpret and intermix this symbol-world, as “being-in-itself,” with things, we act once more as we have always acted—MYTHOLOGICALLY. (Nietzsche 17)

どれだけ遡っても行き着く先が見えることのない因果の鎖を、目的論にすり替えてしまえば安らぎを得られることもあるだろう。これはまさにニーチェ自身が批判したキリスト教的教義のひとつの手法に他ならないが、さらにこのような観念論や目的論は「語りの対象」を巧妙にすり替えてしまう。*Rabbit Hole*における失った子供を語るための集会で繰り返される語りは、子供を語るがゆえにその語りは神を語るものでなくてはならず、そこにおいて失われた子供の存在は姿を消してゆき、子供は二重の意味で

死を与えられることとなる。つまり語る主体も語りの対象も全てを観念論は回収するのであって、ベッカはこのような物語に抵抗を示しているのである。

テリー・イーグルトン (Terry Eaglton) は、物語が不可避免的にイデオロギーを取り込んでしまうこと、またその解釈にもイデオロギーが反映されること、つまり物語に期待されるイノセンスはもはや幻想であることを指摘している²⁾。あまりにも的を射た指摘ではあるものの、物語にたいするこのような期待は今もなお作家や批評家に取り憑いて離れない。それは「芸術とは何か」という問への興味が尽きることがないのと同様である。そして *Rabbit Hole* においても、このような物語の純粋性に対する憧憬が描かれている。例えば、ダニーの事故の悲劇的な加害者となってしまった高校生ジェイソンは、パラレル・ユニバースを題材にした小説をダニーに捧げる。そこにベッカは様々なものを読み込んでしまうが、それらは全てジェイソンに否定されてしまう。作品内におけるキャラクター造形とも相まって、ジェイソンの物語とそしてそのような物語に共感を覚えるベッカの姿は、リンゼイ＝アペアーが抱いている物語のイノセンスへの憧れを映し出すものとなっている。ただ、物語のイノセンスがもはや叶わぬものである以上、これはリンゼイ＝アペアーにとってもアイロニーとして取り付いていることだろう。語ることで自己も語る対象も何らかのイデオロギーに取り込まれてしまうというアイロニーは、いわば「現実と物語の境界の不可分性」へと敷衍している。しかし、ベッカの言動を通して描かれているように、リンゼイ＝アペアーの物語へのまなざしは、自己という現実を回復させることへと向けられている。では、これはどのようにして可能となるのか。

語る／語られるアンビバレンス

この問題に目を向ける前に、物語にイデオロギーを読み込んでしまうメカニズムを明確にしておかなければならない。バルト的な神話作用が巧み

に説明しているように、イデオロギーとはその反復によって形作られてゆくことに異論を挟む余地はない。このイデオロギーの反復、言い換えれば物語の反復という事象は、*Rabbit Hole*でも同様に展開される。例えば、ベッカは、妊娠した妹イジーに母親としてのあるべき姿を説き、理想的な母親という物語に固執する。一方、夫のハウイーは理想の家族像という物語にこだわり、両者ともそのイデオロギー性を作品内において強く印象付けている。このようなイデオロギーの反復は、間主観的に遂行されるものである。個人の幻想が他者からの承認欲求に拠ったものであることを指摘するスラヴォイ・ジジェク (Slavoj Žižek) は、自己を他者の欲望の対象にすること、言い換えれば語られる客体として自らの物語を他者に開示することを間主観性の核として捉えている³⁾。そうだとするならば、イデオロギーの反復とは対話的なものに他ならない。つまり、例えばベッカが、母としての理想を語り、それをイジーが承認する限りにおいて、その理想像は存続することを許されるようになる。また、この対話という行為は、ホミ・バーバ (Homi K. Bhabha) が『ナラティブの権利』において主張した“in-between”，言い換えれば「隙間から語る」(バーバ22)という概念を想起させる。バーバの思弁によると、ナラティブの権利が鑑みられていない社会とは、「言葉が聞こえない沈黙の社会なのであって、その中において人々は個性をうしなっていく」(バーバ7)。つまり、ナラティブの権利が保証された上で、物語と物語が互いに交渉する場から生じるアンビバレンスが、イデオロギー的己の物語を解体し更新していく契機となる。

ただ、*Rabbit Hole*において興味深い点は、このような対話性が別の意味を生成してしまうところにある。そしてその際、劇中におけるイジーの造形がひととき重要な役割を果たすことになってゆく。まずひとつめに、意味の二重性を炙り出してゆくパフォーマンスティビティがあげられる。例えば、“squash”という言葉を目にした際、私たちはたいていスポーツを思い浮かべることだろう。しかし、ベッカの発話の直後のイジーの笑いとそれに続く冷蔵庫の中を覗き込む彼女の行為により、“squash”のもう一つの意

味である「ウリ科の植物」のイメージがここで浮上してくることで、同時に彼女の笑いの意味も決定づけられる。ふたつめは、表層を強調する点である。イジーは、妊娠したことを打ち明ける際に、ベッカに次のように懇願する。

Izzy: Look, I'm sure this is really hard for you, for a bunch of reason, but can I just say...? I don't need any advice right now. Or any lectures or whatever it is you're composing inside your head at the moment. I just need you to pretend to be happy for me. Okay? Even if you don't feel that right now. I'd like you to pretend that you do. All right?

(Pause)

Becca: Well...of *course* I'm happy for you. I was just taken aback. If you think a baby is gonna...fulfill you, or give you clarity or whatever, then, obviously it's a wonderful thing. I *am* happy for you. I don't need to *pretend*. Jesus, Izzy, gimme some credit. (*Rabbit Hole* 23)

ここで使用される“pretend”という動詞は、まさに何らかの意味を表面上で演じることであって、その際、演じている身体にもはや奥行きは見取れない。これらふたつの特徴は、一見矛盾しているように感じられるが、その矛盾は次のように解釈されるべきものである。例えば、イジーは過去の自分でしか評価をしてくれないベッカとハウイーに苦言を呈す。確かに、イジーの素行の悪さの話から始まる *Rabbit Hole* なので、この台詞はベッカとハウイーのみならず観客にとっても疑念を抱かせるものとなっている。ただここで重要なことは、イジーが意味生成と表象の関係をここにおいて体現している点である。意味生成とは、変化と停滞の同時共存的プロセスであり、いわば脱時間化された運動である。つまり、過去と現在という二重性を常に帯びているものになる。ただ、ここで問われているものは、過

去と現在のどちらを選び解釈するのか、という解釈側の問題ではなく、どのようにすれば変化後の現在を表層に浮びあがらせることができるのか、という表現者側の問題である。

この問題に取り組む際に目を向けてみたいものは、作品における「食べること」のメタファーである。劇中、イジーは誰かと言葉をかわす際、常にベッカお手製のスイーツに舌鼓を打っている。舞台上で展開されるこの行動の意義をいかに捉えればよいのだろうか。ジル・ドゥルーズ (Gilles Deleuze) によると、「食べること、食べられることは、物体の操作のモデル、つまり、深層での物体の混在、物体の能動と受動、物体相互の共存様式のタイプ」(ドゥルーズ 54) である。そして「話すことは、表面の運動、理念的属性や非物体的出来事の運動」である。そして、言葉を食べることとは、「物体の操作を言葉の表面へ上昇させ、物体を古くからの深層から取り上げて表面に登らせる」(ドゥルーズ 55) こととする。これに倣うとすれば、イジーの、話を聞きながら物を食べるという行為は、他者の物語を取り込み、それを語りによって反復し表層に浮びあがらせる対話的なメタファーに他ならない。このような行為を通して、イジーはベッカの「母という物語」を取り込み、表現することで変化後である現在の自己を前景化してゆく。つまり、ベッカの間主観的なイデオロギーは、今やイジーに転移し、彼女によって表象されていることになる。

この対話による間主観的なイデオロギーの転移は、必然的にベッカにひとつのアイロニーを引き起こすことになる。イジーに母親としての理想像を語り、イジーがそれを承認したとしても、もはやその理想像が自分と同一化させられることはなく、ベッカは「母ではない自分」の姿に対峙せざるをえなくなるからだ。言わば、ベッカの間主観的なイデオロギーの反復は、彼女がそのイデオロギーから遠ざかってゆくことを浮き彫りにするのであって、実際、開幕当初の「良き母ベッカ」と「奔放なイジー」という構図は、物語が展開するに従いしだいに逆転してゆくことになる。これは例えば、作品冒頭で語られるイジーがバーで見知らぬ女性を殴ったという

話題が、後の場面でベッカがスーパーで見知らぬ女性を殴ったという話題として反転して反復的に語られていることに目を向ければ良いだろう。この意味において、ベッカがひとつの理想として物語を反復することは、その行為のうちに必然的に多重の意味を生成することとなり、イジーへと転移したその物語を解釈する側にベッカが位相転換したことをも明らかにする。つまり、物語る側は今や解釈される客体でありながらも、解釈する主体へと変貌を遂げているのであって、表層から深層までのレベルで自己を客体化しながらも主体的に語るという決定不可能なスタンスでイデオロギーの内部において揺らぎを見せ始める。そうするうちに、舞台上で展開している出来事は同様にイデオロギーを持つ観客へと転移してゆく。なぜならば、観劇とは舞台上と観客の対話的行為に他ならないからだ。そしてその結果、観客自身もそのアンビバレンスの分節化を生きた経験として体験することになるだろう。

語り部の責任

ここまで *Rabbit Hole* という物語の中で起こる出来事を、物語と現実、特に自己との関係の中において、主体性の回復を描くアレゴリーとして読み解いてきたが、物語内における主体性の回復の契機を論じただけでは未だ不十分である。次に目を向けなければならないのは、語ることのアイロニーである。なぜならば、語るという事象自体が既にイデオロギー的であるのならば、語りの中に登場する者にそのイデオロギーを付与してしまうことに他ならないからであり、ホミ・バーバも言うように、「ナラティブを語る立場を取る以上、審美的・倫理的解釈の責任を自らの両肩に背負う覚悟を必要とする」(バーバ6,7) からである。

では、語る対象への倫理的責任は *Rabbit Hole* においてどのように提示されているのだろうか。それには、ベッカとハウイーが、失った息子ダニーをいかに語るのか、というプロセスに光を当ててみる必要がある。4歳だったダニーは、偶然の交通事故でその命を失ってしまう。この後、ダ

ニーの遺品を巡って、ベッカとハウイーの感情は互いにすれ違ってゆくことになる。例えば、ハウイーはダニーの遺品の全てを身近に置いておくことを主張し、一方のベッカはその全てを自分の目の届かないところへ隠そうとし、さらには家の売却まで考え始める。まず、このようなハウイーの身振りは、彼が集会に通っていることに重ね合わせて捉えるべきである。つまり、集会での会話が「神の意志」という目的論的なものであるように、語られる対象としてのダニー、言い換えれば二度も死を与えられたダニーを既に受け入れた結果であり、自らもその目的論の中で安寧を得ようとする身振りである。しかし、ベッカの場合、このアイロニーを受け入れることができない。ただ、彼女にとって一層悲劇的なのは、ハウイーにならなくても、また現状を維持しても二重のアイロニーに苛まれてしまうことである。作品開幕冒頭からしばらく、ダニーの件は一切語られない。なぜベッカが子供服をたたんでいるのか、指示対象のない“him”は誰なのか、といった疑問を抱えながら観客は、物語を見てゆくことになる。つまり、ベッカの行為も“him”といった代名詞も空虚なシニフィアンとして舞台上にあげられていることから推測するならば、ダニーはベッカに語られないことにより、別の意味での二重の死を与えられているのである。しかしここで興味深い点は、ダニーの死が舞台上で明かされた後、ダニーはその姿を舞台上に現前させることはなくとも、どれほど遺品を目の届かないところへやったとしても、ベッカはその姿に至るところに見定めてしまう点、言い換えれば、ダニーの過去がベッカに取り憑き語ることを強いてくる点である。アリス・レイナー (Alice Rayner) は演劇における亡霊性を、語られざる過去や秘密を語らせるために回帰する二重性を持ったものとして捉えている (レイナー 71/3290)。この論に従うのであれば、ダニーとは今やベッカに語られることを待つ演劇的亡霊に他ならない。そしてここで問われるべき問題は、この亡霊との交渉の仕方、つまりいかに語るのかということになる。

ここで今一度、目的論的、観念論的物語へと向けられたリンゼイ＝アベ

アーマのまなざしに立ち戻る必要がある。先に述べたように *Rabbit Hole* においてベッカは、これらの物語に抵抗を示している。そうであるのならば、これらの物語に対する彼のまなざしを反転させることで、リンゼイ＝アーマ自身が求める語ることへの倫理的責任がおのずと立ち現れてくるだろう。終わることのない因果の鎖を遡ることを諦め、目的論を受け入れた瞬間、過去へと向けられていた切望は失われ、その代わりに人は未来の記憶を持つようになる。なぜならば、目的論や観念論は運命という名において未来を規定してしまうからである。そこにおいては、語られる対象の未来も既に客体化されている。このような物語は、宗教的なものにとどまるものではない。物語としてのイデオロギーにも当てはまる。例えばジェイソンが語る話に耳を傾けるうちに、ベッカの目には涙が浮かぶ。つまりベッカは、ジェイソンを通して、未来の記憶を、つまりダニーの約束されていた未来を見ているのであって、その目に浮かぶ涙は、その未来にはダニーも、そしてベッカでさえも、もはや存在していないことへの悲しみに向けられたものに他ならない。その意味において、語ることは語る対象そして解釈者側双方の未来に対しての責任を負うものとなるのだが、興味深い点は、ここにおいてダニーが自律性を持ちながらも同時に規定された存在としてのアンビバレンスを前景化させることにある。そしてこのアンビバレンスは、語る者の責任とともに解消されてゆく。

目的論的な物語に対して、ベッカが共感を覚えるのは、次にあげる母親ナットが語る「悲しみの重さ」の物語である。

Becca: […]

Does it go away?

Nat: What.

Becca: This feeling. Does it ever go away?

(*Beat.*)

Nat: No. I don't think it does. Not for me it hasn't. And that's goin' on

eleven years.

(*Beat.*)

It changes though.

Becca: How?

Nat: I don't know. The weight of it, I guess. At some point it becomes bearable. It turns into something you can crawl out from under. And carry around—like a brick in your pocket. And you forget it everyone once in a while, but then you reach in for whatever reason and there it is: “Oh right. *That.*” Which can be awful. But not all the time. Sometimes it's kinda… Not that you *like* it exactly, but it's what you have instead of your son, so you don't wanna let go of it either. So you can carry it around. And it doesn't go away, which is…

Becca: What.

Nat: Fine… actually. (*Rabbit Hole* 129, 130)

この話の中では、悲しみはポケットの中のレンガのかけらのようなものに例えられ、時々でその存在の大きさを変えるものとして寓話化される。ただ、この話では、一見してわかるようにダニーへの言及がないばかりか、その語りの目的は自らの悲哀を慰めるものとなっている。そして、「悲しみの重さ」はナット個人の経験を寓話化したものであるが、このような自己の内にもありながらも混沌とした感情を言語化した物語は示唆に富んだものである。なぜなら、このような個人的で抽象的な概念を扱う物語は、外部との関連性においてその意味が決定されてゆくからであって、その解釈の可能性は個々人の経験に委ねられるという点において開かれたものであるからだ。つまり、ナットにとっては息子アーサーとの関係において、ベッカにとってはダニーとの関係において、その物語の解釈はいかようにも変化することを許される共時性を持つことになる。それは、イデオロギーという枠を反復させ、そこに未来の記憶を読み込むのではなく、亡霊

性を受け入れるようなもので、自ら語りながらも、二重の死を与えることを回避し、同時に亡霊性のアンビバレンスを解体する行為に他ならない。言い換えれば、語らないという選択をすることにより、逆説的に語りの体系中でその存在は「内にある外部」として姿を表すことになり、そしてその意味において、このような物語は語る対象への倫理的責任を果たすことになる。

おわりに

最後にここで、*Rabbit Hole* が、なぜ執拗に間テキスト性を前面に押しだしているのか理解できるようになる。例えばこの作品には、このタイトルが不可避免的に想起させる *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) はもちろんのこと、オルフェウスの神話など、各所で様々なテキストへの言及がなされる。物語を描く以上、先行するテキストの影響を被らずにはいられない。遙か遡れば古代ギリシャのディテュランボスから、既存の物語は先行するテキストとして続く物語の解釈の仕方までも規定してきた。いわば、物語の未来の記憶を構成してきたのである。そしてこの意味において、それら物語は言及せずとも常に語りかけてくる亡霊的なものに他ならない。それらの物語に反復的に取り込まれるのか、その存在を忘却するのか、というアイロニーに陥ることなく、先行テキストへの倫理的責任を果たすとすれば、それは内なる外部として物語内での自律性を確保させ、物語解釈の有機的側面、共時的側面を前景化させなければならない。

But while the television images have gradually faded, the repercussions of the event have shown that the scar goes deeper. We watch disaster movies from choice, and admire them as a display of American cinematic skill. By contrast, 9/11 impugned the sovereignty of America's defenses and the reliability of Western intelligence. More than this, however, it also called into question the West's whole world picture, our sense of our own

ability to write the script. These planes were not represented fragment of our own psyche but, on the contrary, a violent material intrusion from outside. Idealism could not accommodate them. (Belsey 60)

キャサリン・ベルシーはこのように、9.11というカタストロフが、観念論的、目的論的なアメリカとその不全性を表出させた、と論じている。アメリカがイデオロギー的未来の記憶と自己を同一化させていたことに、今更異論を挟む余地はない。ただ、このようなパラダイム・シフトを経験した現在、アメリカはその不確実な未来に対して恐怖を覚えることだろう。これはつまり、*Rabbit Hole* のラスト・シーンで、未来を想像したベッカとハウイーが不意に感じる恐怖と同様のものだ。リチャード・グレイ (Richard Gray) は、9.11以降のアメリカにおいて、役者に対するセラピー効果を狙った演劇が盛んにおこなわれていることを論じている (Gray 145)。もしこのような実践が、功を奏すとすれば、そこに求められている物語は、アメリカを未来の記憶に縛るものではなく、過去との関係において共時的に変わってゆくものでなければならぬはずだ。そうであるとなれば、*Rabbit Hole* は物語として、アメリカ社会の中においてその意義を持ち、同時にその役割を果たすことになるだろう。*Alice's Adventures in Wonderland* のアリスは、ウサギの穴を通して、異世界を巡った。しかしそれはその場への同化を示すものではなく、逆にその体験によりアリスは現実世界において常に変わっていくことを強いられる。リンゼイ＝アペアの *Rabbit Hole* とは、まさにこの意味において、物語を経験することによる、淀みない自己生成のパラダイムに、観客やさらには演じ手を招き入れる穴となる。

注

- 1) トータル・シネマに関しては、André Bazin の *What Is Cinema? Vol. 1.* (1967) を参照のこと。

- 2) この点に関しては、Terry Eagleton の *Literary Theory: An Introduction* (1996) を参照のこと。
- 3) この点に関しては、Slavoj Žižek の *The Plague of Fantasies* (1997) を参照のこと。

参 考 文 献

- Bazin, André. *What Is Cinema? Vol. 1*. Trans. Hugh Gray. California: U of California P, 1967.
- Baudrillard, Jean. *The Intelligence of Evil: Or The lucidity Pact*. Trans. Chris Turner. New York: Bloomsbury, 2005. Kindle.
- Belsey, Catherine. *Culture and the Real*. New York: Routledge, 2005.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Second Edition. Oxford: Blackwell, 1996.
- Gray, Richard. *After the Fall: American Literature Since 9/11*. Chichster: Willy-Blackwell, 2011.
- Hoberman J. *Film After Film: Or, What Became of 21st Century Cinema?*. New York: Verso, 2012. Web. Kindle. 10 Aug. 2014. Kindle.
- Lindsay-Abaire, David. *Rabbit Hole*. New York: TCG, 2006.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Beyond Good and Evil*. Trans. Helen Zimmern. New York: Courier Dover Publications, 1997.
- Rayner, Alice. *Ghosts: Death's Double and the Phenomena of Theatre*. Minneapolis: The U of Minnesota P, 2006. Kindle.
- Žižek, Slavoj. *The Plague of Fantasies*. London: Verso, 1997.
- ジル・ドゥルーズ 『意味の倫理学 上・下』 小泉義之訳、河出文庫、2007年。
- ホミ・K・バーバ 『ナラティブの権利』 磯前順一、ダニエル・ガリモア訳、みすず書房、2009年。