

# Thomas Pynchon の *Vineland* における 映像メディアとパラノイア、幽体離脱

高野 忍

ほぼ完全にプライベートを隠蔽し、エッセイ等の小説以外の文章もあまり書かない Thomas Pynchon に関する 2000 年代初頭の数少ないニュースに、アニメ番組 *The Simpsons* への声の出演と（2004 年 1 月に紙袋を頭にかぶり、Pynchon と書かれたプラカードを持った人物として登場）、Penguin 版 George Orwell の *Nineteen Eighty-Four* の新装版<sup>1)</sup>に彼が書いた序文が添えられたことがある。全米で人気の TV 番組と管理社会 SF というこの二つの組み合わせは、否が応でも 1984 年のレーガン政権下、映像メディアに支配されるアメリカを描いた彼の第四長編 *Vineland*<sup>2)</sup> を思い起こさせる。

この序文が書かれる前から、*Vineland* へのディストピア文学の古典とも言うべき Orwell の小説の影響は指摘されてきた。M. Keith Booker が書いているように<sup>3)</sup> 1984 年という年代設定と同様にあからさまなアリュージョンは、TV 中毒の麻薬取締官 Hector が深夜 TV 映画が軍の機密映像の混線によって中断されたときに感じる “As if the Tube were suddenly to stop showing pictures and instead announce, ‘From now on, I’m watching you’” (340) という感覚だろう。もちろんこれは Orwell の小説に登場する視聴者を監視する TV, telescreen と、独裁者のポスターに書かれたスローガン “BIG BROTHER IS WATCHING YOU” (3) を連想させる。

だが *Vineland* で描かれる 1984 年には、21 世紀の現代では小型の CCD カメラとしていたるところに設置されている監視カメラは一般的でなく、また密かにその映像を遠方の監視者の元に送る回線が張りめぐらされていたとは想像しがたい。では Hector の妄想は、単なる Orwell の作品へのア

リュージョンに過ぎないのだろうか。

また作中で Hector と同様に TV と密接な関係にあるのは、Thanatoid と呼ばれる TV 中毒者のゾンビたちだろう。彼らは過去に受けた非道に対する公正な裁きを待つ犠牲者であると同時に、映像メディアの中毒になった現代人の戯画でもある。彼らの相談役であるカルマ矯正師 Takeshi Fumimota は TV が生と死の境界をあいまいにしたと考えるが (218)、彼らの “like death, only different” (170) という状態、および主要登場人物が経験することの多い幽体離脱的体験と映像メディアには関係があるのだろうか。本論では一見無関係なこれらの問題を、共に作品に頻出する「死者のまなざし」、または「生命なきまなざし」のモチーフと関連させて考察する。

## I

*Vineland* の交錯するプロットの中で、過去を扱うものの一つは政治とドラッグの時代、60年代のロサンゼルス近郊での学園紛争を、主人公の少女 Prairie の母親で映像ゲリラ集団 24 fps の一員である Frenesi Gates を中心に描いたものである。彼女は大学生たちがキャンパスで設立したミニ国家、“The People’s Republic of Rock and Roll” (209、以後 PR<sup>3</sup> と略) の崩壊の際に、愛人でもある連邦検察官 Brock Vond の手によって山奥にある彼の政治犯収容所、“Political Re-Education Program, or PREP” (268) に連れ去られてしまう。彼女の同志である女忍者 DL と 24 fps の残党は、Frenesi を奪還するために、もともと核戦争時の疎開地として建設された PREPに通じる極秘扱いの政府専用フリーウェイを4輪駆動車で走破するが、運転中に道路わきに奇妙なモニュメントが設置されているのを発見する。

Every hundred feet or so, just off the shoulder, was a slender pole holding a medallion about the size of a party-size pizza, with a face on it, not something generalized to represent, say, the

Ordinary American, but a particular human face . . . (251)

あるモニュメントの銘文には、その顔は“American Martyr in the Crusade Against Communism” (251) のものであることと彼の物語が書かれていることから、それらはアメリカの愛国的な戦死者たちを記念するものであると推測できる。これらの顔はドライバーたちを“a strangely personal expression, as if just about to speak” (251) を浮かべて見つめるだけでなく、目の部分に以下のような精巧な仕掛けが埋め込まれている。

As they [DL and her comrades] discovered when they got moving and one by one new stone-colored medallions appeared through the rain, in their headlight beams, each of these folks' images had given eyes designed to follow whoever was driving past, so the Nomad [their car]'s progress was observed, perhaps appraised, by silent miles of oversize faces . . . (252)

この Big Brother の巨大なポスターの目、“the eyes [which] follow you about when you move” (3) によく似た「追いかける目」は監視用の装置とは考えにくい。そのような装置にこういった特徴的な外見を与えることは、ひそかに観察するという本来の目的と矛盾しているからだ。おそらく目はただの飾りで、道路脇に赤外線センサー等を設置して通行する車の位置と速度を計測し、目の動きをコントロールしているのだろう。だがいったいなぜこのフリーウェイの建設者は、こういった手の込んだ不可解なモニュメントを設置したのか？ 語り手も我々読者と同様に不気味に思い、疎開地への避難民を楽しませ勇気づけるためか、または渋滞に巻き込まれた子供たちの気を紛らわすためではないかと推測をめぐらす (252)。この疑問は小説の中で解消されることはないが、これらのような不気味なまなざしのモチーフについて考察することは有意義であると思われる。

視力を持たないが、人々に自分たちは監視されているという印象を与え

る生命なき目、というモチーフは作品中に頻出している。たとえば PR<sup>3</sup> が設立された College of the Surf の学生たちは保守的で従順であり、“a haircut and dress code that Nixon himself confessed to finding a little stodgy” (204-205) を守っていたが、そのキャンパスはまさにその “a quizical look” (205) を浮かべた巨大な大理石の Nixon 像によって見つめられている。そしてこのような目は単にモチーフというだけでなく、この小説の重要な 2 つのテーマ、メディアとパラノイアと結びつくことによって、作品のプロットにかかわってくる。

Frenesi のもう一人の愛人である数学者の Weed Atman が彼女との密会のために高速道路を飛ばしている際に、彼はバックミラーに写る “stridently hypnotic, often incoherent radio and TV commercials” (226) を放送しているいかかわしい歯医者、Dr. Elasmó の顔を見る。(後に彼は Brock による Weed の洗脳工作に加担していたことが明らかにされる。) Weed はすぐに、彼の “a deep glittering sideswung gaze” (226)、“that stare, chilling in its certainty that *it knew who Weed was*” (227) の虜になり、その結果以下のようなパラノイアに陥り、Elasmó のオフィスへの呼び出しに応じてしまう。

Soon, in beach-town bars and country saloons ... anyplace inside a hundred-mile radius that Weed and Frenesi tried to slip away for a quiet minute, there at some nearby table would be the silent, staring Dr. Larry Elasmó, or a person wearing, like a coverall and veil, his ubiquitous screen image, grainy, flickering at the edges .... (227)

ここで注目すべきことは、“grainy, flickering” というノイズが強調するように Weed を追いかける Dr. Elasmó の姿は彼が少なくとも一度は目撃した本人ではなく、TV コマーシャルによって刷り込まれた画面上のイメージに置き換わっていることである。この Elasmó の遍在性は、ちょうど彼の不気

味なイメージが、TV という映像メディアを通じて California 中に浸透していることと対応している。よって現実での Elasmó との遭遇は、Weed にとってすでに脳裏に焼きついている映像イメージを喚起するための刺激に過ぎなかったと考えられる。また Elasmó のオフィスのある廃墟のような世界が、現実と “an entirely different order of things” (228) が支配する異界として描かれていること、そこで行われる「治療」も現実感をまったく欠いた悪夢を思わせることにも注目したい。そしてそのオフィスのあるビルが “a gutted former public, perhaps federal, building” (227) であることは、Elasmó が仕える国家権力の世界が、市民にとって死者の世界のように、またその幽霊のようにどこにでも入りこみメディア（もしくは medium 「霊媒」）を通じて監視する視線が死者のもののように感じられることを示しているのではないだろうか。

国家権力の抑圧装置としての警官が、Elasmó の例と同様に生身の人間というより映像メディア上のイメージとして知覚される例もある。転向したかつての過激派として FBI の “Witness Protection” (27) のもとに置かれている Frenesi は制服姿の警官に性的興奮を感じる性癖があるが、彼女が刑事もののドラマの再放送を見ていたときに “large, handsome U. S. marshal” (84) が彼女を訪れるという “the Primal Tubefreak miracle” (84) が起こる。だが彼女にはその警官がさっきまで見ていたドラマと同様に “broken up into little dots like pixels of a video image, only squarer” (84) というように、スクリーン上の解像度の低い映像のように見え、その直後彼女は、訪ねてきた友人がひそかに体制側と通じているのではないかと考えるようになる。Pynchon は Orwell の序文の中で “televized ‘crime dramas’” (xiv) を “forms of social control” (xiv) とみなしているが、確かにこれらのドラマは視聴者に絶えず権力による管理を意識させるという意味で、彼らをコントロールしていると言える。

これらの例を考えると、Pynchon が描いた 1984 年は、Orwell の小説のディストピアを超えてしまっていると言えるのではないか。確かにこの時代

の社会情勢や技術を考えると *Nineteen Eighty-Four* の telescreen のような監視装置は存在し得ない。しかし David Thoreen が “people who are watching do not need to be watched” と指摘するように<sup>4)</sup>、国民全員が映像メディアの中毒といえるアメリカではもはや telescreen が必要ない段階に達してしまったのではないだろうか。死せる兵士、Nixon の巨像、Dr. Elasmó の視線に共通するのは、見つめる者を困惑させるような不気味さである。視聴者は遍在する、実体なき詮索する目のイメージに取り囲まれ、実際には根拠がないにもかかわらず、常に監視されているというパラノイアを抱くようになっている。

パラノイアは探求と並んで Pynchon の作品の多くを特徴付ける重要な要素であるが、*Vineland* とそれ以前の 3 作品の間ではその扱いが大きく異なっている。David Cowart はそれを形而上的なパラノイアから政治的、ローカルなものへの変化であると論じている<sup>5)</sup>。つまり *V.*, *The Crying of Lot 49*, *Gravity's Rainbow* においてパラノイアは主人公の探求と対を成すものであり、歴史や彼らの行動を支配する不可視の力を幻視するものであったが、*Vineland* ではその力はすでに Brock Vond が体現する国家権力であることが分かっている。その結果として「何が」支配しているかではなく彼が体現する国家権力が「どうやって」市民を支配しているかのほうがパラノイアの対象になっていると言える。さらにそのパラノイアは探求を行う主人公だけではなく、合衆国の全市民に及んでいる。

*Vineland* においてパラノイアは、市民を動揺させ、管理しやすくするための手段として圧制者に利用されている。それは我々の現状を正しく把握する能力を奪い、疑心暗鬼に陥らせるからだ。Brock は PR<sup>3</sup> を崩壊させる際に、リーダーの Weed Atman が “an FBI plant” (234) であるという偽の情報を流し、ほかのメンバーを政府の資金を使って買収する。その結果は以下のとおりである。

... betrayal became routine, government procedures for it so

simple and greased that no one, Frenesi was finding out, ... could be considered safely above it ... with money from the CIA, FBI, and others circulating everywhere, leaving the merciless spores of paranoia wherever it flowed, fungoid reminders of its passage. (239)

Brock の陰謀は功を奏し、PR<sup>3</sup> は内部から崩壊し始める。学生たちが、友人が同志なのか裏切り者かどうか判別できない、“total paranoia” (239) に陥ったからだ。

Brock はまた、ひそかに監視されているという印象を与える事によって、人々を恐怖させ、管理することの達人でもある。Frenesi と一緒にモートルの部屋にいるとき、狸寝入りをした彼は「密かなまなざし」によって彼女を死ぬほどおびえさせる。

... she leaned in to whisper to him her heart's overflow, and saw in the half-light that what she'd thought were closed eyelids had been open all the time. He'd been watching her. (217)

また Prairie, DL と 24 fps の残党の一人 Ditzah が Frenesi についてのフィルムを観ているときにも同じことが起きる。かつての同志 Mirage から警告の電話を受けた彼女たちは、電話が Brock によって盗聴されている可能性を考える。DL は FM ラジオを使ってすぐに盗聴器を発見するが、それは “the unit, clunky even by 1984 standards, definitely low-end, wires showing and so forth” (264) という代物であった。このぞんざいな仕事に驚き、“the realist wing of 24 fps” (198) である DL でさえも次のように動揺し Ditzah に “We're probably just being paranoid” (264) と言わせてしまう。

“Typical Brock Vond, f' sure-pure contempt. But this was still too easy to find. They've been using more up around 457, 467

megahertz. So either we were meant to find this, or I don't even like to say it, they've suddenly started developing so many bugs they ran out of 'em, had to start using the cheap stuff.” (264)

たった一つの旧式の盗聴器がもたらした効果は大きく、彼女たちはその背後に Frenesi が感じたような Brock の「密かなまなざし」を感じ恐怖する。監視のための装置は、たとえ役に立たなくても威圧と言う別の目的のために十分に機能するのである。

Dr. Elasmó の例でも見たように、パラノイアによる支配は映像メディアと結びつくことによってより強力なものとなる。合衆国政府の作戦である CAMP (Campaign Against Marijuana Production) は、マリファナの産地である Vineland 郡の住民の抵抗を、メディアを利用してその力を誇示し、パラノイアを誘発することによって弱体化する。その士官たちを率いるのはかつての軍服で正装した “the notorious Karl Bopp, former Nazi *Luftwaffe* officer and subsequently useful American citizen” (221) という telegenic な人物であり、またそのスポークスマン役の保安官は、マリファナの干草を焼き払う火炎放射器を構えた勇姿が、夕方のニュースで季節の風物詩になっている (220-221)。住民たちは彼らの威圧におびえ、混乱し、その結果 “Mental-health clinics all over the country reported waiting lists. Seasonal speculation arose as to who might be secretly on the CAMP payroll this year” (222) と、崩壊前の PR<sup>3</sup> とまったく同じような状況になってしまう。

これまでに論じてきた事から、この章の冒頭で提起した戦死者たちのモニュメントについての疑問について推測することができるだろう。疎開地の集合住宅や政治収容所という閉鎖された苛酷な環境の中で、何ヶ月にもわたり絶望的な生活を送らざるを得ない入所者たちの支配、管理を容易にするために、政府側の人間が「遍在する目による監視」という幻想をあらかじめ植え付けておこうとしていたのではないか。そして 80 年代に入ると、こう

いった手段はテクノロジーの発展に伴いより巧妙に、効率的に進化した。木原善彦氏が密告者 Flash の “Anytime you use a credit card you’re tellin’ the Man more than you meant to.” (74) という言葉をその例として論じているような<sup>6)</sup>、人々がデータの集積として権力にコンピューターで管理されている “Info Revolution” (74) の時代では、パラノイアを誘発するのに、もはや冒頭で引用した死者の追いかける目のような露骨な装置は必要とされない。潜在的にはだれでも監視の対象になっている時代では、全米にくまなく浸透した映像メディアの力を利用し、少し刺激を与えるだけで人々は容易にパラノイアに陥る。だからこそ Hector はまったく根拠がないにもかかわらず、ふとしたきっかけで TV に監視されているように感じるのではないだろうか。

## II

小説で描かれる 60 年代はドラッグや瞑想によって alternative reality を体験することが珍しくなかったことは、Frenesi が自分が人生の道を踏み外したことを “as if on some unfamiliar drug, she was walking around next to herself, haunting herself, attending a movie of it all” (237) とたとえていることから分かる。主要登場人物の何人かは、このような肉体と精神の分離、いわゆる幽体離脱やそれに類するものを（特に Zoyd は何度も）経験している。Frenesi の裏切りにより暗殺された Weed が死後 Thanatoid となって彼女に取り付くように（365、この場面では彼はゾンビと言うよりむしろ亡霊として描かれている）、Zoyd もまた彼を捨てて Brock の元に走った元の妻である Frenesi を求めて何度も “the astral night flights” (59) を繰り返す。

Now and then, when moon, tides, and planetary magnetism were all in tune, he went venturing out, straight up through the third

eye in his forehead, into an extraordinary system of transport whereby he could go gliding right to wherever she was, and incompletely unseen, sensed just enough to be troublesome, he then would haunt her, for as long as he could, enjoying every squeezed-out minute. (39-40)

しかしその体験でも、Frenesiの姿にもやがかかっていたり(60)、居場所を突き止めようと住所を示す標識を見てもそれが読めなかったりと(40)彼女の現在の姿を見ることはできない。だがこういった体験が単なる妄想に過ぎなくても、それが生まれた背景を考察することで、80年代アメリカのもう一つの「死者のまなざし」の例が浮かび上がってくるだろう。

Zoydは彼の幽体離脱体験をPrairieに説明するとき、SFドラマ*Star Trek*の“beaming up”(345)、すなわち「転送」(物質を瞬時に指定した場所へ送ること)を引き合いに出して、“It’s like Mr. Sulu laying in coordinates, only different”(40)と説明している。このことは幽体離脱体験が“the third eye in his forehead”が示唆するような60年代に流行した東洋思想だけでなく、80年代の映像メディアテクノロジーの発展の影響を受けていることを示しているかもしれない。なぜならその時代になって先進国の人々は、「転送」のように肉体は無理であるが、自分のイメージや視界を瞬時にあらゆるところへ送ることができる(様な錯覚を与える)技術を手に入れたからである。

*Vineland*をマルチメディア時代の文学として論じている上岡伸雄氏は、この作品と1984年に出版されたサイバーパンク小説の元祖、William Gibsonの*Neuromancer*とのいくつかの類似点を指摘している<sup>7)</sup>。たとえばPrairieは母親についての情報を得るためにDLの所属する“the Sisterhood of Kunoichi Attentives”(107)の道場のコンピューターにアクセスするが、その体験は単にスクリーン上の情報を閲覧するのではなく、以下のようにサイバーパンク用語でいう“jack in”、コンピューターの仮想空間に没入する

ことのように描かれている。

So into it [Frenesi's file] and then on Prairie followed, a girl in a haunted mansion, led room to room, sheet to sheet, by the peripheral whiteness, the earnest whisper, of her mother's ghost. (114)

だがコンピューターのような当時はまだ一般人にとって珍しいテクノロジーに頼らなくても、もっと身近な装置で人々は“jack in”のような一種の幽体離脱、肉体と精神の分離を経験しているのではないか。上岡氏はまた、TV中毒のゾンビ Thanatoid がサイバースペース上の「ROM 構造物」（コンピューター上で脳のデータとして生き続ける人格）を連想させ、彼らは「八〇年代の情報ネットワークがあってこそ存在するもののようにも思われてくる」と指摘しているが<sup>8)</sup>、*Neuromancer* のコンピューターと情報ネットワークによる肉体の喪失や抑圧は、*Vineland* では TV と放送のネットワークがもたらしているようにも思える。

Zoyd は古い友人の Van Meter と再会した時、自分にそっくりな彼を見て動揺し、“Thought I was having a out-of-body experience for a second.” (316) と言っているが、自分のイメージが一人歩きするのを見る、ドッペルゲンガー的体験も一種の幽体離脱と考えることができる。24 fps のモットー、“A camera is a gun. An image taken is a death performed” (197) が示すとおりに、カメラはその被写体を実体のないイメージに変えてしまうことによって、ある意味で殺すことになる。そのもっとも顕著な例は、Zoyd が毎年行う “transfenestration” (7)、つまり「窓破り」の儀式だろう。彼の行為は待ち構える何台もの TV カメラによって記録され、晩のニュースでスローモーション再生され、物理学者や心理学者といった専門家たちによって分析される。本人の記憶にすらない彼のイメージ、あるいは「幽霊」は彼自身から引き離されて、娯楽として即座に消費される商品と化す。

Zoyd の肉体を離れた魂になってでも Frenesi のもとにたどり着きたいという執念は、彼が TV のネットワークを通じていたるところに出没するイメージになるという妄想に発展する。元ミュージシャンである彼は、深夜の TV ショッピングで “some outrageous full-color tux” (36) を着てオールディーズの失恋ソングから成る彼のアルバム、“an anthology of torch songs for male vocalist, called *Not Too Mean to Cry*” (36) を宣伝することを夢に見る。

... he'd take advertising space, late at night on the Tube, with a toll-free number flashing over little five-second samples of each tune, not only to sell records but also on the chance that Frenesi, up late some 3 : 00 A. M. out of some warm Mr. Wonderful's bed, would happen to pop the Tube on, may be to chase the ghosts away, and there'd be Zoyd .... (36)

TV のネットワークの力を借りることの代償として、かつてはサーフバンドで演奏し、ドラッグや暴走族とも大いに関わりのある元ヒッピーの彼が、皮肉にも中高年の感傷を刺激する過去の名曲アンソロジーを売りつけるという、利益重視の音楽産業の仕事に従事している。たとえ第 I 章で論じた「追いかける目」として Frenesi に付きまとうことができても、彼はゆがめられた実体のないイメージになるだけでなく、それが嫌悪する商業主義のために利用されるという点で、二重の意味で「殺される」ことになる。

カメラだけでなく、TV やスクリーンも視聴者の身体性を抑圧し、幽体離脱のような体験をさせることによって、彼らを象徴的に殺すことになる。Vineland 郡で “the Tubal entrepreneurs” (319) が地域を “Cable Zones” (319) に分割しようと小競り合いを繰り広げたエピソードから分かるおりに、この時代はケーブル TV の発展によって視聴者が多くのチャンネルの選択肢を手にした時代である。これと TV のリモコンの出現により、視聴者は zapping、すなわち Takeshi がホテルの部屋で “hit the Search

button on the remote, and lay watching the channels crank by, two seconds apiece” (160) としているように、リモコンで自動的に、あるいは気まぐれに無数のチャンネルを渡り歩くことができるようになった。Pynchon は 1993 年に発表された怠惰についてのエッセイ “Nearer, My Couch, to Thee” の中で、カウチポテト（ソファーに座ってポテトチップスなどを食べながら TV やビデオを見ること）について論じ、リモコンとビデオの登場により視聴者が “the illusion, the effect, of controlling, reversing, slowing, speeding, and repeating time—even imagining that we can escape it” を見出したと書いている<sup>9)</sup>。これと同じことが空間感覚についても言えるのではないだろうか。視聴者は zapping 中に、肉体はソファーの上に横たえたまま、目だけを無数のチャンネルを通じて世界のいたるところに飛ばすことができる。だが zapping という擬似的な幽体離脱に没入することは、我々の身体感覚を抑圧し、Thanatoid のような存在に変えてしまう危険がある。彼らは先述のエッセイに出てくるカウチポテト・キングのように一日の大部分を TV を見ることに費やし、もはやそれに管理されてしまっている。また “food within the Thanatoid community never bein’ that big a priority” (170)、 “Housing’s modular and pretty underfurnished” (170) というように、現実の生活には無関心である。さらには Prairie が握った Weed の手の軽さに驚くように (366)、肉体を失いかけている。これを考えると DL の暗殺技によって Thanatoid のような living dead になってしまった Takeshi が、zapping 中に Zoyd のように TV の中に別れた妻の姿を見るのも幽体離脱の一つのバリエーションではないだろうか。

Frenesi を求める Prairie もまた、Zoyd と同じように映像メディアによって幽体離脱のような体験をする。母の撮ったフィルムを観ているときに、彼女はその映像に没入することによってまるで幽霊にでもなったように Frenesi に取り付こうとする。

At some point Prairie understood that the person behind the camera most of the time really was her mother, and that if she kept her mind empty she could absorb, conditionally become Frenesi, share her eyes, feel, when the frame shook with fatigue or fear or nausea, Frenesi's whole body there, as much as her mind choosing the frame, her will to go out there, load the roll, get the shot. Prairie floated, ghostly light of head, as if Frenesi were dead but in a special way, a minimum-security arrangement, where limited visits, mediated by projector and screen, were possible. (199)

しかしこの体験中 Prairie は思い焦がれる Frenesi に「なり」、彼女の肉体感覚を共有しているようにさえ思うが、Zoyd と同様にその姿を見ることはできない。Frenesi のカメラが彼女の姿を記録した唯一の瞬間は、彼女が仲間にカメラを任せて照明を担当した Weed 暗殺の場面であるが、その姿は彼女自身が注ぐ強い照明にさえぎられている (247)。また Prairie はここで母親と強い一体感を感じたにもかかわらず、物語の終盤での二人の再会はほとんど会話もないまますれ違うように終わり、物心ついてから初めて会った母に対する Prairie の感想は “Oh ... it's like meeting a celebrity.” (375) というようにまるで他人事のようなものである。映画という映像メディアを通じて、彼女は自分の母親をシミュレートすることはできたのだが、それは他者として現実の母親に向き合うことにはつながらなかったのである。それどころか現実の再開の前に彼女についての映像を主体とした情報を吸収しすぎたことは、母親を celebrity、メディアによって作られた虚像と感じさせることにより、かえって二人の距離を広げてしまったのである。

「死者の目を通して見る」事と、それに伴う肉体からの精神の分離というモチーフがもっとも深刻な結果を生じさせるのは DL と Takeshi の出会いの場面だろう。東京の売春宿で Brock 暗殺のために Frenesi に変装してい

たDLの元に、その情報を察知した Brock は彼とそっくりな Takeshi を事情を知らせずに送り込む。DL は変装のためにつけていた、度数の合わない借り物の青い目のコンタクトレンズのために Takeshi を Brock と思い込み、相手に一年後に死をもたらす暗殺術“the Vibrating Palm, or Ninja Death Touch” (131) をかけてしまう。ここでこれまでの議論にとって重要なことは、DL がコンタクトレンズの持ち主を、組織に殺された売春婦、“a hooker” (152) として想像することである。

She never found out for sure, but had come to believe that the lenses had been taken from the eyes of a dead person. That furthermore she had been intended to witness her own act of murder through the correction to *just this person's eyesight*. (152)

José Liste Noya は、変装はDLをFrenesiの「幽霊」すなわちシミュレーションに変え、このコンタクトレンズはもう一人のシミュレーション Takeshi を Brock と誤解させるものであると指摘している<sup>10)</sup>が、その議論はこれまで論じてきた映像メディアによる幽体離脱に展開できる。DL が Brock を売春宿の部屋で待っていたときに、彼女は現実感覚を失い、自分が本当は精神病院の患者で今の状況を妄想しているのではないかと考える (141)。さらに後に Takeshi がからかうように (382)、彼女は暗殺の奥義に集中するあまりにセックスから感じるはずの性的快楽を意識から遠ざけていた。つまり、彼女は身体的感覚を抑圧し、死者の目を通して Frenesi と Brock のセックスを非現実の行為として覗き見していたのである。まるでこの後に自分の犯した過失にショックを受けた彼女が、現実逃避のために道場の“the Regression Room” (153) にもぐりこみ朝まで延々とTVの深夜映画を見ていたように。

ここまでの議論から、メディア社会の住民のスクリーンを見つめる視線はもう一つの「死者のまなざし」ということができるのではないだろうか。多チャンネル化やビデオデッキの発達とともに、TVに代表される映像メディ

アに没入することで、視聴者は時間や空間を超越し自分の望むものを見ることができるよう感覚を持つことが可能になった。これが Zoyd や Weed が幽体離脱して、第 I 章で論じた「追いかける目」として Frenesi に付きまとい監視するような感覚を持つようになった理由ではないだろうか。だがそれは虚構の体験と引き換えに、私たちに身体性を放棄し Thanatoid に近づく事を要求する。Takeshi が TV について “If mediated lives, he figured, why not mediated deaths?” (218) と考えるように、そのスクリーンから見つめる監視の視線も、スクリーンを見つめる視聴者の視線も共に死の影を帯びることは避けられないようである。

本論では Orwell の “The two-way telescreen” (xiv) に対して受信しかできない 80 年代の TV や映画などの映像メディアが、パラノイアを誘発し身体性を奪うことで市民の抑圧装置として利用されてきた事を考察してきた。だがこの考察も現在のメディアと支配に関する諸問題に対して、どれほどの効力をもつだろうか。Vineland が出版された 1990 年から Orwell の序文が書かれた 2003 年までの 13 年間で、メディアをめぐる状況は激変したからだ。パソコンの急速な普及による、一方的に情報を受け取るだけでなく個人が望む情報を選択し自ら発信もできる新しいメディア、インターネットの出現である。

かつて 1984 年に Pynchon がエッセイ、“Is It OK to Be a Luddite?”<sup>11)</sup> で人々の解放のための道具となりえると希望を抱いていた新しいテクノロジーであるコンピューターが、現在 TV がかつて占めていた地位を奪いつつある。だがそれは場合によっては映像メディアによる支配からの開放をもたらすどころか、その逆の結果すら招きかねない。Orwell の序文の中で Pynchon はインターネットを “a development that promises social control on a scale those quaint old twentieth-century tyrants with their goofy moustaches could only dream about” (xv) とみなしているように、それは TV より強力な管理の手段となりえるからだ。

現にインターネットを通じての個人情報の流出は毎日のように報道され、たとえば Google Earth のような驚異的なリアリティを持った仮想現実は、zapping をはるかに超えた没入感をもたらし中毒者を生み出しているようである。こういった現代の状況から判断すると *Gravity's Rainbow* でのロケット、*Vineland* での TV に続くテクノロジー、コンピューターもすでに「彼ら」の手に落ちてしまったかもしれない。マスメディアから徹底的に距離をとり、その結果幽霊ならぬ透明人間になったかに見える Pynchon は、*The Simpsons* で被っていた紙袋に開けられた穴を通してこの “Info Revolution” 後の世界に何を見ているのだろうか。

#### 註

- 1) George Orwell, *Nineteen Eighty-Four* (1949; London: Penguin Books, 2003). 以後この作品の引用はすべてこの版より、ページ数は括弧に入れて本文中に示す。なおローマ数字は Pynchon の序文のページ数。
- 2) Thomas Pynchon, *Vineland* (1990; London: Minerva, 1991). 以後この作品の引用はすべてこの版より、ページ数は括弧に入れて本文中に示す。
- 3) M. Keith Booker, “*Vineland* and Dystopian Fiction,” *Pynchon Notes* 30–31 (Spring–Fall 1992): 14.
- 4) David Thoreen, “The Economy of Consumption: The Entropy of Leisure in Pynchon’s *Vineland*,” *Pynchon Notes* 30–31 (Spring–Fall 1992): 60.
- 5) David Cowart, “Continuity and Growth,” Rev. of *Vineland*, *Kenyon Review* 12 (1990): 178.
- 6) 木原善彦、『UFO とポストモダン』平凡社、2006: 104–106.
- 7) 上岡伸雄、『ヴァーチャル・フィクション—マルチメディア時代のアメリカ文学』国書刊行会、1998: 141–142.
- 8) 上岡伸雄、149–150.
- 9) このエッセイは Thomas Pynchon et al, *Deadly Sins*. (New York: Morrow, 1993) に “Sloth” として収録された。引用は p. 21 より。
- 10) José Liste Noya, “‘Ghostbusters’: Fantasy and Postmodern Death in Thomas Pynchon’s *Vineland*,” *The Journal of Narrative Technique* 27 (2) (1997 Spring): 160
- 11) Thomas Pynchon, “Is It OK to Be a Luddite?,” *The New York Times Book Review*, 28 October 1984, 1, 40–41.