OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	映画的ミメーシス : Gravity’s Rainbowにおける現実の表象
Author(s)	石割, 隆喜
Citation	大阪大学大学院文学研究科紀要. 2019, 59, p. 201-219
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/72102
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

映画的ミメーシス
——*Gravity's Rainbow*における現実の表象

石割　隆喜

Thomas Pynchon の *Gravity's Rainbow* の読者は、小説の最終ページで、これまで読み進めてきた第二次世界大戦時のヨーロッパを舞台に展開する V2 ロケットをめぐるこの長大な探求譚が、実は映画であったことを明かされる。『重力の虹』は小説ではなく映画であり、読者は観客として、本作を読むのではなく「観て」いたのである。"The rhythmic clapping resonates inside these walls, which are hard and glossy as coal: Come-*on! Start*-the-*show!* Come-*on! Start*-the-*show!* The screen is a dim page spread before us, white and silent. The film has broken, or a projector bulb has burned out" (Pynchon, *Gravity's Rainbow* 760). フィルムが破れたか、あるいは映写機の電球が切れたため上映が中断し、手拍子とともに再開を催促する観客の姿が目に浮かぶと同時に、読者は自分もその一人であったことに気づく。スクリーンがあからさまにページに喩えられていることからもこれは明らかである。加えて、この直前の部分で、テクストには実際に不具合が生じてもいる。"[I]t is *so white that* CATCH the dog was a red setter . . . *oh I didn't want to lose that night* CATCH a wave between houses, across a street . . ." (Pynchon, *Gravity's Rainbow* 759). このように大文字の "CATCH" という語がところどころランダムに挿入されるのだが、ここでの "catch" は「引っかかる」とか「からまる」という意味であり、つまりここでフィルムが引っかかり始め、正常な上映が困難になってきていることが表されているのである（音の類似という点からも "catch" でフィルムの引っかかり音を表すことは適切であろう）。そして案の定、直後に上映は中断し、最初の引用場面へとつながってゆく。やはり読者はこの小説を「観て」いるのである。

『重力の虹』研究のごく初期から注目されてきた、映画としての小説という作品のこの仕掛けを論じる一つの方法は、これをミメーシスの問題と捉えることである。"[M]aking little concession to criteria of mimesis" (Clerc 133) と評されるように、『重力の虹』は基本的には反ミメティックな小説と捉えられているが、これは逆に言えば、この小説は現実ではなく映画のミメーシスを行っているということを意味する。

> [Cinematic discourse] can also be read as the sign of a narrative level interposed between the text and the "real." By this reading, texts such as *Gravity's Rainbow* . . . do not directly represent a reality, but rather represent a *movie* which in turn represents a reality. This reading is clearly justified in *Gravity's Rainbow*, where the presence of the interposed level of the film is revealed on the last page. (McHale, *Postmodernist Fiction* 129)

ここで問題となっているのはテクストが "represent" しているものが "reality" であるか否か、現実なのか映画なのかということであるが、これがミメーシスの問題であることは、Erich Auerbach のリアリズム論の古典である *Mimesis* の副題に "The Representation of Reality" とあることを思い出すまでもなく明らかであろう。重要なのは、『重力の虹』のミメーシスが現実ではなく映画のミメーシスであるとされている点である。Hanjo Berressem も同様の認識に基づきながら次のように述べる。"*Gravity's Rainbow* is a mimesis of media events rather than reality. . . . In *Gravity's Rainbow* reality is always a 'media event,' and mimesis a 'media mimesis'" (161). このように、映画としての『重力の虹』は、現実ではなくメディアのミメーシスを行っていると読まれてきた。ピンチョンがポストモダニストとされる理由の一つがここにあることは言うまでもないだろう。

しかし、こうした見方に問題がないわけではない。現実のミメーシスか、それとも現実のミメーシスを行う映画というメディアの言わばメタミメーシスか、という捉え方は二項対立を形成している。だが言うまでもなく、ピンチョンは前作 *The Crying of Lot 49* で "excluded middles" (Pynchon, *Crying* 181) を避けるアメリカを嘆く主人公を登場させているのであり、これだけでもピンチョンと「あれかこれか」との結びつきに警戒する十分な理由であろう。そして事実、『重力の虹』における映画をミメーシスという観点から子細に見るなら、この二項対立がはらむ問題が露わとなる。なぜなら本作は、従来考えられていた以上に現実のミメーシスを行うリアリズムの系譜を引いており、それゆえに（にもかかわらず、ではなく）ポストモダンな、すなわちモダニズムとの差異と連続性の両方に特徴づけられるという意味での「モダニズム後」の小説となっているように思われるからである。

1

映画としての『重力の虹』をミメーシスという観点から分析するための一つの有効な切り口が語りであることに異論はないだろう。具体的な一節を取り上げてこの小説の語りの特徴を見てゆきたい。次の引用は、英国特殊作戦実行部隊の大尉 Geoffrey ("Pirate") Prentice が

共同で借りているチェルシーのメゾネットでのある冬の朝の出来事を描写した物語冒頭の場面からのものである。別の共同借家人であるTeddy Bloatが寝起きのパイレットの頭上から降ってくるというコミカルな一コマである。

> Just above him [Capt. Geoffrey (“Pirate”) Prentice], twelve feet overhead, Teddy Bloat is about to fall out of the minstrels’ gallery, having chosen to collapse just at the spot where somebody in a grandiose fit, weeks before, had kicked out two of the ebony balusters. Now, in his stupor, Bloat has been inching through the opening, head, arms, and torso, until all that’s keeping him up there is an empty champagne split in his hip pocket, that’s got hooked somehow—
>
> By now Pirate has managed to sit up on his narrow bachelor bed, and blink about. How awful. How bloody awful . . . above him, he hears cloth rip. The Special Operations Executive has trained him to fast responses. He leaps off of the cot and kicks it rolling on its casters in Bloat’s direction. Bloat, plummeting, hits square amidships with a great strum of bedsprings. One of the legs collapses. “Good morning,” notes Pirate. (Pynchon, *Gravity’s Rainbow* 5; ellipsis in original)

この語りの特徴として一番に挙げるべきは、語られている出来事がまさに今、目の前で展開中であるかのような印象を読者に与えることである。読者の目には、ロフトの手すりから今にも落ちそうになりながら酔いつぶれて眠っているブロートの姿が浮かぶ。彼の手すりからの抜け落ちは、生中継されているかのように、ゆっくりとではあるものの、現在着実に進行中である。そしてズボンが破れる音とともに、読者は彼の落下とパイレットによる部隊仕込みのアクロバティックな救出劇をリアルタイムで目撃する。映像的とも言えるこのような効果は、この引用箇所に限らず小説全般に一貫して認められるものであるが、この効果の原因は、一見して明らかなように、語りの時制が現在時制であることにある。そしてこの現在時制は、この小説が映画であることと関係している。映画の時制が本質的に現在時制であるとの見方は一般的である。たとえばKeith Cohenは、Roland Barthesの写真と映画の時制の違いについての議論を参照しながら次のように述べる。

> Each shot in a movie seems to be given in the present tense: in spite of the effects of flashbacks and jumps forward in time, it is inscribed in a here and now that seems capable of being brought back at a moment’s notice. Unlike the photographic image, which seems to say, “That was a fine ship,” the most static of filmic equivalents would

always have to be, “That is a fine ship,”. . . . (66)

『重力の虹』をめぐる議論においても、現在時制の語りと映画との関係については、すでにたとえばDavid Cowartによる次のような簡潔な指摘がある。“[The] chronological sequence [of] the action of the novel . . . is . . . subverted by adherence throughout to narration in the present tense, as if all were taking place in the perpetual present of the mind’s private movie theatre” (61). われわれ読者は『重力の虹』という映画を観ている。すなわち、物語内の出来事があたかも目の前で展開中であるかのように感じられるならば、それは、それら出来事が、スクリーン上のイメージとして実際にわれわれの目の前で展開中であるからである。小説の結末部、中断した物語が「まっ白で無音」のスクリーンに見立てられていたが（さらにそのスクリーンは目の前に広げられたページであると、実際に目の前にページを開いているわれわれに告げられるのだが）、語り手はスクリーンになりきり、スクリーンの真似をしているのである。用いる媒体は言葉でありながら、スクリーン上に現れるイメージをイメージとして提示し、列挙しようとしているのである。スクリーン上に生起するイメージの流れをそのまま模倣し、再現しようとするとき、語りから過去時制が退けられるのは当然のことと言えるだろう[1)]。

スクリーンを模したこの語りについて論じる際に、Plato のミメーシス論を抜きにすることはできない。『重力の虹』は映画を模倣しているという指摘は一般的であるものの、プラトンのミメーシス論を踏まえてそう指摘されたことはこれまでなかったように見受けられる。プラトンは *The Republic* 第3巻での国の守護者の教育についての議論のなかで「いかに語るべきか」を説明しながら、叙述を “simple narrative” と “representation” に分ける (Plato, *Republic* 86)。前者の「単純な叙述」とは、たとえばHomer の叙事詩において、詩人ホメロスが自分自身の言葉で語っているいわゆる地の文、対する後者の「〈真似〉を通じて行なわれる叙述」（プラトン 214）とは、詩人が別人になりきってその人物の言葉を語っているところ、すなわち作中人物の台詞の部分にあたる。プラトンはこの「〈真似〉を通じた叙述」に対してきわめて厳しい姿勢をとる。一人の人間は一つのことしかうまくこなすことができないばかりか、真似をすると真似をしている当のものの性質がうつってしまう、だから男は、とプラトンは言うのだが、女の真似をしてはいけないし、奴隷の真似もしてはいけない、酔って汚い言葉を吐く男や正気でない人間、悪人の真似もしてはいけない。したがって、叙述を行う場合にはそのような真似が少なければ少ないほどいいのだが、そうではない、真似をふんだんに交えた叙述を行う語り手（“other types of man”）について、プラトンは次のように述べる。

> They will seriously try to represent in public all the things we were talking about. We shall have the noises of thunder and wind and hail, and of axles and wheels, the notes of trumpets, pipes, flutes, and every possible instrument, the barking of dogs, the baaing of sheep, and twittering of birds. And so this style of expression will depend largely on representation by sound and gesture, and narrative will play but a small part. (Plato, *Republic* 91)

『重力の虹』の語り手は、すでにここに予言されていたと言ってもいいだろう。映画スクリーンの真似が、「雷鳴だとか、風や雹や車軸や滑車の音だとか、また喇叭や笛や牧笛やあらゆる楽器の音だとか、さらには犬や羊や鳥の声」（プラトン 227）の真似の延長線上にあることは明らかだからである。語り手がスクリーンになりきろうとするとき、提示されるのは今まさに目の前に現れては消えるイメージの流れの言葉による代替物であり、自身の言葉による「単純な」叙述ではない。このような語り手は、プラトンの国家から追放された “amusing” な詩人――“someone who has the skill to transform himself into all sorts of characters and represent all sorts of things” (Plato, *Republic* 92–93)――と同類なのである。

ただし、この小説の語り手は、スクリーンの真似を通じた映像的な語りのみを行っているわけではない点にもふれておかなければならない。「単純な」語りもまた本作のディスコースにおいて重要な役割をはたしているのである。ここで関係してくるのは、この小説の語りを映画ではなく、語り手ないしは作者本人の声という観点から捉える見方である。

> And always above and beside and behind everything else, but frequently forcing everything else aside, there is the rhetorical overvoice we can call Pynchon's own — for once again what we are *told* is far more important than what we *see*. Pynchon is a lyric poet, and it reveals a good deal about *Gravity's Rainbow* to notice that the novel would not make a successful film. The voice that describes and evaluates the action, personalities, and code-chains of symbolic value could not be translated into cinematic energy. . . . (Fowler 44)

これまでの議論を踏まえるならば、『重力の虹』の視覚性、すなわちその映画的側面に積極的な価値を見いださないこのような読みが提出されること自体、驚くべきことだと言わなければならない。しかしながら、その根拠となっている語り手本人の声の重要性の指摘自体は十分に理解できるものである。事実、作中で、語り手は頻繁に顔を出す。“Perhaps you know that dream too. Perhaps It has warned you never to speak Its name. If so, you

know about how Slothrop'll be feeling now" (Pynchon, *Gravity's Rainbow* 287). この部分で語り手は、"you" という二人称代名詞を畳みかけるように用いて直接読者に語りかけている[2)]。従来のピンチョン批評は、本作の映画的側面ならびに語り手の声の問題を取り上げる場合、両者を一体のものとして同時に議論の俎上に載せることはせず、どちらか一方のみとなる傾向があった。しかし本作の語り手をプラトンにならい「〈真似〉を通じた叙述」を行う語り手と捉えるならば、映画と声は「あれかこれか」の排他的関係にはないことが明らかとなる。語り手はスクリーンを模倣しながら、時にそれを中断し、自身の声を直接かつ「単純」に響かせているのである。

2

スクリーンを模した『重力の虹』の語りは、プラトン的真似としてのミメーシスのみならず、現実の表象としてのミメーシスとも関係している。もちろん従来のピンチョン批評は、冒頭でも触れたとおり、この意味でのミメーシスに対するアンチテーゼとしてこの小説を読み、現実ではなくメディアのミメーシスを行っているとして、それ以前の小説とは異なる新しい価値を本作に見いだしてきた。しかしこの「現実のミメーシスではなくメディアのミメーシス」という捉え方もまた「あれかこれか」である。メディアのミメーシスを行っているとされるテクストを前に、現実のミメーシスという観点は有効性を失わなければならないのだろうか。この点をあらためて検証するために、現実の表象という観点からのミメーシス論の今なお基準点であるアウエルバッハの『ミメーシス』に立ち返りたい。

まず、同書のタイトルともなっているミメーシスという概念が、副題にあるように "the representation of reality" すなわち「現実の表象」であるとはどういうことかを確認する必要がある。これは、"representation" の訳語がなぜ今の場合「表象」となるのかということと関係する。アウエルバッハの『ミメーシス』の副題 "The Representation of Reality in Western Literature" は *Oxford English Dictionary* の "representation" の 9. a. に用例として採られている。意味は次のとおりである。"The action or process of presenting to the mind or imagination; an instance of this; (also) the result of this process; an image or picture presented to the mind or imagination in this way" ("Representation," def. 9. a.). 要約すれば、心ないし想像力に提示すること、また具体的に提示されたイメージ。一言で言えば、心的現前である。すなわち、現実の "representation" としての文学的ミメーシスは、読み手の心のなかに現前する現実に関係しているのである。これは、身体を含む物質的な媒体を用いて現実の空間のなかに似姿を創作する絵画、彫刻、演劇、写真そして映画といった他の芸術的 representation とは異なるものである（*OED* もこの意味での representation には別の定義を当てている）。それら言語を用いない諸芸術においては "the sign for a table

is a table" (Cohen 76) であるのに対し、文学において、"the word represents but does not look like the thing represented" (Michaels 100)。このことは、並置された 2 枚のキャンバス——一方には空が描かれ、もう一方にはフランス語で空を意味する "ciel" という語が描かれている——を描いた René Magritte の絵画作品 *The Palace of Curtains, III* が端的に示すとおりである。では、この心的現前としての "representation" がなぜ「表象」となるのかということだが、*OED* の直後の定義 9. b. を見れば、9. a. の "representation" が哲学用語としての同語と関係があることがわかる。その意味は、"An image, concept, or thought in the mind" ならびに "the formation or possession of images, concepts, or thoughts in the mind" ("Representation," def. 9. b.) である。ここで注目したいのは、9. b. の用例の初出として採られている John Locke の *An Essay Concerning Human Understanding* からの一節である。そこに含まれる、心のなかに浮かぶ外的対象の像としての "representation" には「表象」という訳語が当てられている（ロック 25）。このように、*OED* が示すとおり、アウエルバッハが用いる "representation" は哲学用語としての同語と意味的に関連しており、ここから、アウエルバッハの "representation" にもやはり「表象」という訳語を当てることが適当であると考えられる。すなわち、ミメーシスとは現実の「表象」、読者の心のなかで起こる現前なのである。こうした点を踏まえて、アウエルバッハの具体的なテクスト分析を見てゆきたい。

『ミメーシス』最終章 "The Brown Stocking" で、アウエルバッハは Virginia Woolf の *To the Lighthouse* を取り上げる。アウエルバッハが具体的に分析の対象とするのは小説の第 1 部第 5 章、明日は天気がよくないから灯台行きは無理だろうという父親の言葉に機嫌をそこねた末の息子 James を相手に、Mrs. Ramsay が贈り物用の靴下の長さを測っている場面である。場所はヘブリディーズ諸島の別荘。息子ジェイムズの足に靴下を当てながらふと顔を上げ、部屋に目を移したラムジー夫人が、家のなかのさまざまな気になる点について思いをめぐらす部分である。アウエルバッハはこの章全体を引用し、分析の対象としているが、一部だけを取り出すことにする。

> She looked up — what demon possessed him, her youngest, her cherished? — and saw the room, saw the chairs, thought them fearfully shabby. Their entrails, as Andrew said the other day, were all over the floor. . . . Mats, camp beds, crazy ghosts of chairs and tables whose London life of service was done — they did well enough here. . . . The mat was fading; the wall-paper was flapping. You couldn't tell any more that those were roses on it. Still, if every door in a house is left perpetually open, and no lockmaker in the whole of Scotland can mend a bolt, things must spoil. . . . But it was the doors that annoyed her; every door was left open. She listened. The drawing-

> room door was open; the hall door was open; it sounded as if the bedroom doors were open. . . . (Auerbach 525–26; Woolf 31–32)

この部分についてのアウエルバッハの分析は次のとおりである。

> The writer as narrator of objective facts has almost completely vanished; almost everything stated appears by way of reflection in the consciousness of the dramatis personae. When it is a question of the house, for example, . . . we are not given the objective information which Virginia Woolf possesses regarding these objects of her creative imagination but what Mrs. Ramsay thinks or feels about them at a particular moment. (Auerbach 534)

ほぼすべてが、登場人物の意識に映じるかたちで現れる。家の場合でも、さまざまなモノの客観的情報ではなく、それらについてラムジー夫人が瞬間瞬間に考え、感じたことが読者に届けられる。アウエルバッハが分析するように、「内臓」が飛び出たぼろぼろの椅子や色あせたマット、模様も判別不可能なめくれた壁紙、そして家中で開けっぱなしになっているドア等、ラムジー夫人の外的現実を構成するさまざまなモノは、自由間接話法を用いた思考の流れを通して、夫人の意識上に生起する印象として、間接的に立ち現れる。

ウルフにおける、意識に映じる、印象としての現実の表象というアウエルバッハのこの指摘は、ほぼそのままピンチョンに当てはまる。唯一の違いは、ピンチョンにおいて、ウルフの意識の機能を果たしているものがスクリーン（語り手が真似るスクリーン）へと置き換わっている点である。すなわち、“by way of reflection in consciousness” から “by way of projection on the screen” へ、である。『灯台へ』において現実が意識に映じる像として現れるのと同じように、『重力の虹』において現実は、スクリーンに映るイメージとして現れているのである。意識を介した現実の表象か、スクリーンを介したそれか。違いはこれだけである（ピンチョン自身の言葉遣いを真似て、“It’s the same, only different” と言い表すのが適切であるかもしれない）[3)]。ここで意識の流れの基本に立ち返ってみてもいいかもしれない。小説技法ではない純粋の意識の流れはそもそも言葉の流れとは限らず、ゆえに小説技法としての意識の流れはその言語以前の意識の流れの言語のみによる近似的なもっともらしい再現にすぎない。アウエルバッハはウルフの意識の表象を分析するにあたり、時間の問題に注目する。“[I]t is only the representation of it [what goes on in Mrs. Ramsay’s mind while she measures the stocking] which takes a greater number of seconds and even minutes than the measuring — the reason being that the road taken by consciousness is

sometimes traversed far more quickly than language is able to render it . . .” (Auerbach 537). この言語による意識の表象には時間がかかるということが、ウルフにより小説として言語的に再現されたラムジー夫人の意識の流れが夫人の言わばなまの意識の流れとは異なるものであることを示している。ここで生じているのは、なまの意識の流れの言語への翻訳である。だとすれば、意識の流れの言語への翻訳を介したウルフの間接的な現実表象と、スクリーン上のイメージの同じく言語への翻訳を介したピンチョンのやはり間接的な現実表象との間には、ますます違いがなくなることになる。加えて、ラムジー夫人の意識の流れは自由間接話法により基本的に過去時制で語られているが、その本来の時制は現在時制であることもそうした見方を後押しするだろう（現に引用文中数箇所に、“if every door . . . is left perpetually open” のように現在時制が残っている）。

であるならば、ここでさらに、ピンチョンから逆にウルフを読み直す可能性も見えてくる。すなわち、『重力の虹』の現実が「メディアイベント」であるならば、ウルフの現実は「意識のイベント」であるということである。ここに見て取れるのは、スクリーンとしての意識、言いかえれば、意識はどこまで映画と似ているのかという問題である。『重力の虹』における映画の重要性について論じながらMark Richard Siegelがすでに70年代後半に注目を促していたように、たとえばHenri Bergsonは思考の特徴であり同時に限界を、生成の外部にとどまらざるをえないその「映画的メカニズム」に見ている。“Instead of attaching ourselves to the inner becoming of things, we place ourselves outside them in order to recompose their becoming artificially. . . . [T]he *mechanism of our ordinary knowledge is of a cinematographical kind*” (Bergson 332; Siegel 29). やはり映画的テクストとして『重力の虹』を論じながら、Lovorka Gruic GrmusaとKiene Brillenburg Wurthもまたベルクソンの同じ指摘に言及しつつ、特に映画的思考に備わる “montage” 形式に注目する (186)。実際、意識と映画の類似性は、意識の流れのモンタージュ的性格という観点を一つの中心として論じられてきたと言えるだろう。モンタージュを理論と実践の両面で探究したソ連の映画監督Sergei Eisensteinは、そもそもモンタージュという形式の淵源を思考のプロセスを支配する法則のうちに見ている（“[T]he montage form, as structure, is a reconstruction of the laws of the thought process” [*Film Form* 106]）。ここから、映画こそが “the inner monologue” を表現するのにもっとも適した手段であるとの彼の信念が生まれるのだが、事実エイゼンシュテインは、Theodore Dreiserが*An American Tragedy*において “primitive” なレトリックのゆえに十全に描出することのできなかった（とエイゼンシュテインが考える）ボートによるRobertaの「事故死」直前の主人公Clyde Griffithsの “the feverish *race of thoughts*” (Eisenstein, *Film Form* 103)――“Kill — kill!” と “Don’t — don’t kill!” の内なる葛藤 (Eisenstein, *Film Sense* 238)――を、モンタージュを用いて音声付きで映像化すること

を試みようとする[4)]。意識の流れのモンタージュ的性格はまた、言うまでもなく、モダニズム小説の論者たちによっても指摘されてきた。Robert Humphrey は意識の流れの小説が用いる "'cinematic' devices" を説明するにあたり、まず "A basic device for the cinema is that of montage" (49) であることを確認し、また Alan Spiegel は James Joyce の *A Portrait of the Artist as a Young Man* におけるモンタージュを分析しながら、心的過程のモンタージュ的特質を指摘する（"It is the montage component in any given film . . . that always reminds us of the associational structures of a rapid mental process" [166]）。キース・コーエンは意識の流れのモンタージュ性を問題としてより明確化し、ジョイス、ウルフ、そして Marcel Proust による想起を含む意識の流れの扱いを論じたセクションに "Montage of Consciousness" というタイトルを与えている（Cohen 192–206）。

だが、意識と映画の類似性がモダニズム小説に特有の問題としてではなく、モダニズム小説（『灯台へ』）とポストモダニズム小説（『重力の虹』）との関係に関わる問題として現れる場合、それも後者のポストモダニズム小説が現実のミメーシスを行う映画のさらなるミメーシスを企図したメタミメティックな小説と見なされてきた場合、その類似性を探る鍵となるのは必ずしもモンタージュではない（もちろん「映画」である以上、意識の流れの小説同様、『重力の虹』をモンタージュという観点から分析することは十分に可能である。たとえば先のメゾネットの場面はモンタージュ――ロフトから落ちかけて眠るブロート、シャンペンの小瓶、ベッドで身を起こすパイレット、破れるブロートのズボン、ベッドから飛び降りるパイレット――により構成されている）。より鍵となると考えられるのは、心の哲学が「心的表象」（mental representation）と呼ぶものである。現代の心の哲学における基本的な考え方の一つは、人間の心が表象を行っているというものである。

> What sorts of things can be representations? I have already mentioned words and pictures. . . . The data structures in a computer can represent text or numbers or images. . . . A flag can represent a nation. . . . A piece of music can represent a mood of unbearable melancholy. . . . A glance or a facial expression can represent irritation. And, as we shall see, a state of mind — a belief, a hope, a desire or a wish — can represent almost anything at all. (Crane 9)

言葉や絵が何かを表象するように、コンピュータ内のデータ構造がテキストや数やイメージを表象するように、また表情が感情を表象するように、心も表象する。心が表象するという考え方は、コンピュータもまた表象を扱う（"*a computer is a device which processes representations in a systematic way*" [Crane 59]）ところから、心とコンピュータの間に類似

性を見いだそうとする見方にとっても重要な意味をもつ（ただし、痛みといった身体的感覚のように、表象的ではない特性すなわち “qualia” をもつ心的状態もあるとする立場もある[Crane 92]）。では具体的に、心が何かを表象するとはどういうことなのか。

> How can the mind represent anything? How can thoughts, experiences, desires, intentions and all the other mental states come to represent other things? My belief, for example, that President Nixon visited China is about Nixon and China — but how can a state of my mind be “about” Nixon or China? How can my state of mind direct itself on Nixon and China? What is it for a mind to represent anything at all? (Crane 1)

心が表象するとは、ある一つの心的状態が何かに「ついて」のものであるということ、何か対象に向かっているということを意味する。これは志向性 (intentionality) の問題として知られている。すなわち、心とは何かに「ついて」の心なのである。（志向性の概念に注目したドイツの哲学者 Franz Brentano は、心的現象はすべて、また心的現象だけが志向性をもつと唱えたが、この考え方は彼の名を借りて「ブレンターノ・テーゼ」―― “intentionality is the ‘mark of the mental’” (Crane 23)――と呼ばれている。現象学の創始者 Edmund Husserl は彼の影響を強く受けている。）たとえば何かを「信じる」という場合なら、その信念が向けられた対象（たとえば「ニクソンと中国」）は、インプットされた情報がコンピュータ内でデータ構造として表されるように、あるいはより単純に、鏡に映る鏡像のように、心に表象されているのである。

このように心を表象という観点から捉えるなら、ウルフの意識の流れをやはり表象という観点から読み解くことが可能となる（意識は無意識とともに心を構成する部分である）。すなわちラムジー夫人の意識の流れを心的表象として捉え直すということ、言い換えれば、意識の流れを、表象する心の具体的プロセス（意識的な具体的プロセス）として捉え直すということである。大きく捉えるなら、引用した部分では、夫人の心は考えるという状態にあり、その思考という心的状態は家についてのもの、すなわち家を表象している。より具体的には、彼女の心はぼろぼろの椅子や色あせたマットについて嘆くという心的状態にあり、このときの彼女の心は、やはり椅子が傷んでおり、マットが色あせているという状況を表象している（このときのラムジー夫人の心的状態は、Bertrand Russell が唱えた命題的態度（a propositional attitude）として記述できる。すなわち夫人は「椅子がぼろぼろである」という命題に対し、「嘆く」という態度をとっているのである）。このように、意識の流れはそれ自体すでに、心という場（の意識的な部分）で起こる表象であると言える。そしてこのすでに表象であるという点で、意識の流れは映画と似ている（同時に、表象する他の数多のも

のとも似ている）。意識の流れとは、認識、思考、そして想起といった内的表象経験すなわち「意識のイベント」の流れだと言えるのである。だとすれば、意識の流れを心的表象という観点から読み解くことが可能であるならば、意識の流れを表象することは、映画というメディアの表象と同じく表象の表象であることになる。アウエルバッハの印象を通じての間接的表象という指摘はこのことを意味していると理解されねばならない。『重力の虹』の表象が “not the direct representation of a world, but a mediated, *second-order* representation, the representation *of a representation* of the world” (McHale, *Constructing Postmodernism* 110) であるならば、『灯台へ』の表象もすでにしてそうなのである。こうしてピンチョンからウルフを読み直すことが可能であるならば、ここでも、ピンチョンの表象とウルフのそれとの間にはそれほど大きな違いはなくなることになる。意識の流れの描出がすでに表象の表象である以上、『重力の虹』を現実ではなくメディアの表象すなわち表象の表象として読むだけでは不十分であり、そこには、意識からスクリーンへという、現実を直接映し出す媒体の変化に対する洞察、言い換えれば認知とメディアの接点に対する洞察が含まれていなければならないのである（ここに見られるヒトとモノとの間の境界線の揺らぎはもちろん作家の第一長編 *V.* のテーマである）[5]。

3

意識越しに提示されはするものの、そのリアリティには疑いを差し挟む余地のないウルフの現実とは異なり、パラノイアに覆われたピンチョンのスクリーン上の現実は、一見本当らしさを放棄しているかのようであることは確かである[6]。主人公がナンパに成功した場所が、あたかも予言であるかのようにその後の V2 ロケットの落下地点と一致する、それというのも、主人公が幼少時にある化学物質により性的に条件付けされていたから、という作品の基本的なプロット自体は、ハリウッド映画にはなりそうであったとしても、現実にはまったく起こりそうにないのである。しかし、物語の冒頭には “it’s all theatre” (Pynchon, *Gravity’s Rainbow* 3) とある。ここには、第二次世界大戦の真実に対する強い関心が見て取れる。「芝居、見せかけ」の裏の真相を追い求める認識論的意志（とはすなわち探偵的意志）と言いかえてもいい。しかし、歴史的事実、a historical reality としての同大戦の真実は「見たまま」にはない、現実はもはや茶番劇である。であるならば、真の〈現実〉へと至る道はパラノイア的投影しかない。このような認識のもと、作品は、第二次世界大戦を戦った両陣営が実は多国籍企業を通じて結託しており、共に破壊的テクノロジーの発展のために尽くしている、「戦争」はそのための名目にすぎないというパラノイア的ヴィジョンを真の〈現実〉として提示する。このパラノイアの投影は、言うまでもなく前作から受け継いだものである。しかし、前作においては “*Shall I project a world*?” (Pynchon, *Crying* 82) と問い、その行為を行

うのは作中の主人公 Oedipa Maas であったのに対し、本作において「世界を一つ、投影してやろうか」と言っているのは作者本人である。そればかりか、その作者は、投影すなわちプロジェクションを文字どおり具現化すべく、プロジェクターにより映写される小説、すなわち映画としての小説という体裁を本作に与えている。

このように、本作の成り立ちは、現実がどのようなものと感じられるか、どのような現実なら現実らしいかということと関係していると言える。そして本作の現実の捉え方、すなわち現実がもはや信じられず、現実イコール「芝居、見せかけ」であるならば、真の〈現実〉を目にするためにはパラノイア的プロジェクションすなわち投影であり映写に訴えるほかはないという現実観、要するに、現実に到達するためには映画によるしかないという本作の現実観は、これまで見てきたとおり、現実の表象の問題――スクリーンを介した〈現実〉の表象――にほかならないのである。アウエルバッハは『ミメーシス』の構想の出発点としてプラトンの『国家』第 10 巻でのミメーシス論を挙げるが (Auerbach 554)、そこでの “a mirror” (Plato, *Republic* 337) を用いてあらゆるものを作りだす職人についての議論は、確かに文学がどのように現実を写し出すかという著者の問題意識と符合している。しかし、アウエルバッハのミメーシスという概念は、プラトンが *Phaedrus* で論じる “probability” (Plato, *Phaedrus* 65) すなわち現実「らしさ」という問題とも分かち難く結びついていると考えられる。すなわちミメーシスとは、現実を鏡に映すように忠実に写し出すことだけではなく、写し出された現実のもっともらしさとも関係しているのである。Stendhal にとって、七月革命直前という同時代的歴史状況を舞台として下層の人間の悲劇を描かなければ現実を描いたとは感じられないのと同様（『ミメーシス』第 18 章）、また Émile Zola にとって炭鉱労働者のいない現実にリアリティが感じられないのと同様（同書第 19 章）、ウルフにとって、印象を介して描かれなければ現実の現実感は消失してしまうのである。この意味で、現実の表象は広義の現象学（現実の「現れ」）と関係している。『重力の虹』がリアリズムの系譜を引いている（同作を扱う章を「茶色の靴下」の後に来る章として想像できるほどまでに）とは、この現実「らしさ」――より現実らしいのは第二次世界大戦を戦った両陣営が結託したスクリーン上の〈現実〉の方――に関わるものとしての現実の表象すなわちミメーシスというアプローチが有効であるという意味においてなのである。

* 本稿は、日本英文学会関西支部第 11 回大会（2016 年 12 月 17 日、於神戸市外国語大学）において発表した原稿に基づいている。本研究は JSPS 科研費 JP17K02545 の助成を受けたものである。

註

1）『重力の虹』の現在時制の語りについてユニークな論を展開しているのは Armen Avanessian と Anke Hennig である。二人によれば、超音速で飛来する V2 ロケットをモチーフとするがゆえに、本作の現在時制は “asynchronous present tense” となっている。端的な例は、飛んできた音が聞こえたときにはすでにロケットは爆発していることを語る作品冒頭の “It is too late” という一文であるが、これは著者たちによれば “a present that is contemporaneous with its past” (69) を示しているとされる。『重力の虹』の現在時制が現在と過去を同時に指し示すがゆえに「自らと同時ではない現在」を表す時制となっているとのこの指摘は、しかしながら、作品内容としての V2 ロケットに拘泥するあまり、作品が映画という体裁をとっていること、そしてその語りがスクリーンの模倣となっていることという、本作のディスコースのレベルに対する認識を欠いている。

2）本作における二人称代名詞 “you” についての詳細な分析は Brian McHale, *Constructing Postmodernism* の第 4 章 “‘You Used to Know What These Words Mean’: Misreading *Gravity’s Rainbow* (1985)” を参照。『重力の虹』における二人称代名詞をすべて読者＝観客と解釈することに反対する立場から、マクヘイルは本作を “the imitation of a movie” とする読みに対しても懐疑的である。その理由は、読者は物語中のエピソードを間接的にではなく直接理解するのであり、物語を媒介する映画という枠は意識されない（“the movie frame fading from the reader’s awareness” [111]）というものである。しかし、映画という枠は現在時制の語りというかたちで絶えず読者の目の前にあるのである。マクヘイルはのちに、本作は映画の模倣であると説明することになる (“the end of [*Gravity’s Rainbow*], when the entire world [of the same novel] is revealed retrospectively to be a movie which we — ‘old fans who’ve always been at the movies’ — have been watching” [Dalsgaard et al. 106])。

3）“[W]e encounter the same Snowvian Disjunction, only different, between the human and the technological” (Pynchon, “Is” 41). *King Kong* 結末部、飛行機ではなく美女が野獣を殺したとの台詞のやり取りに C. P. Snow の「二つの文化」論と同じ二項対立が姿を現している――ただしかたちを変えて――点を指摘する際、ピンチョンはこのように述べる。

4）前後の部分を含むこの場面全体のスクリプトは “A Sequence from *An American Tragedy*” (Eisenstein, *Film Sense* 236–42) を参照。スクリプト全文は Montagu (207–341) に収録されている。

5）ウルフの意識とピンチョンのスクリーンの機能的類似性に関連して、認知科学者 Daniel C. Dennett の “the Cartesian Theater” 批判について付言しておきたい。デネットは、脳は情報を脳内のさまざまな場所で分散的かつ非直線的に処理するのであり、情報を一本のフィルムにまとめ上げ、それをそのまま “the *actual* stream of consciousness” (113) として上映する “a central (but material) Theater” (107) のような部分など脳内にはないとし、そのような「デカルト劇場」を想定した意識へのアプローチを批判する。これを踏まえるなら、“the Orpheus Theatre” (Pynchon,

Gravity's Rainbow 754) で「上映」されていると考えられる『重力の虹』は、もし小説全編を貫くイメージの流れが意識の流れであったならば、「デカルト劇場」そのものの小説化であったことになる（『重力の虹』全体を作者＝語り手自身の意識の流れと見る読みとして、拙論 "Rainbow's Light: Or, 'Illuminations' in Thomas Pynchon's *Gravity's Rainbow*" を参照されたい）。エイゼンシュテインによるクライドの内的独白の映画化は、「デカルト劇場」の具現化の試みにほかならない。「脳のなかの映画」という観点を中心に据えて意識について論じているのは神経科学者 Antonio Damasio である。ただしダマシオの "a 'movie-in-the-brain'" は視覚と聴覚のみならず "taste . . . olfaction, touch, inner senses, and so on" にも訴えかけてくるものである（Damasio 9）。Gilles Deleuze もまた脳と映画の関係に注目する。ただしドゥルーズは映画を "represent[ation]" ではなく "image" と捉えているがゆえ (Deleuze 371)、彼の映画論はデネットのように映画を「劇場」として捉える見方とは根本的に相容れないと言える。"The brain is the screen. . . . Cinema isn't theater; rather, it makes bodies out of grains" (Deleuze 366). *Tristram Shandy* 第 3 巻第 18 章で主人公の父が "every sound man's head" のなかに次々と生起する観念を "just like the images in the inside of a lanthorn turned round by the heat of a candle" (Sterne 139) と喩えるが、この頭のなかの「幻灯機」も意識を映画と関係づける見方に連なると言えるだろう。

6）この『重力の虹』のスクリーン上の現実が「シュールリアリスティック」であり、それゆえに「驚き」をもって受け止められるものである点については、拙論「シュールリアリスティックな資本主義――*Gravity's Rainbow*、あるいは Pynchon の「ポスト・ノヴェル」」を参照されたい。

引用文献

Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Translated by Willard R. Trask, introduction by Edward W. Said, fiftieth-anniversary ed., Princeton UP, 2003.

Avanessian, Armen, and Anke Hennig. *Present Tense: A Poetics*. Translated by Nils F. Schott and Daniel Hendrickson, Bloomsbury, 2015.

Bergson, Henri. *Creative Evolution*. Translated by Arthur Mitchell, Greenwood Press, 1975.

Berressem, Hanjo. *Pynchon's Poetics: Interfacing Theory and Text*. U of Illinois P, 1993.

Clerc, Charles. "Film in *Gravity's Rainbow*." *Approaches to* Gravity's Rainbow, edited by Clerc, Ohio State UP, 1983, pp. 103–51.

Cohen, Keith. *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*. Yale UP, 1979.

Cowart, David. *Thomas Pynchon: The Art of Allusion*. Southern Illinois UP, 1980.

Crane, Tim. *The Mechanical Mind: A Philosophical Introduction to Minds, Machines and Mental Representation*. 3rd ed., Routledge, 2016.

Dalsgaard, Inger H., et al. *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*. Cambridge UP, 2012.

Damasio, Antonio. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. Harcourt, 1999.

Deleuze, Gilles. "The Brain Is the Screen: An Interview with Gilles Deleuze." Translated by Marie Therese Guirgis. *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, edited by Gregory Flaxman, U of Minnesota P, 2000, pp. 365–73.

Dennett, Daniel C. *Consciousness Explained*. Little, Brown, 1991.

Eisenstein, Sergei. *Film Form: Essays in Film Theory*. Edited and translated by Jay Leyda, Harcourt, 1977.

——. *The Film Sense*. Translated and edited by Jay Leyda, Harcourt Brace, 1975.

Fowler, Douglas. *A Reader's Guide to* Gravity's Rainbow. Ardis, 1980.

Gruic Grmusa, Lovorka, and Kiene Brillenburg Wurth. "Cinematography as a Literary Concept in the (Post)Modern Age: Pirandello to Pynchon." *Between Page and Screen: Remaking Literature through Cinema and Cyberspace*, edited by Brillenburg Wurth, Fordham UP, 2012, pp. 184–200.

Humphrey, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. 1954. U of California P, 1965.

Ishiwari, Takayoshi. "Rainbow's Light: Or, 'Illuminations' in Thomas Pynchon's *Gravity's Rainbow*." *The Japanese Journal of American Studies*, no. 24, 2013, pp. 185–201.

McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. Routledge, 1992.

——. *Postmodernist Fiction*. 1987. Routledge, 1989.

Michaels, Walter Benn. *The Shape of the Signifier: 1967 to the End of History*. Princeton UP, 2004.

Montagu, Ivor. *With Eisenstein in Hollywood*. International Publishers, 1969.

Plato. *Phaedrus*. Translated by Robin Waterfield, Oxford UP, 2002.

——. *The Republic*. Translated by Desmond Lee, introduction by Melissa Lane, 2nd ed., Penguin Books, 2007.

Pynchon, Thomas. *The Crying of Lot 49*. J. B. Lippincott, 1966.

——. *Gravity's Rainbow*. Viking Press, 1973.

——. "Is It O. K. to Be a Luddite?" *The New York Times Book Review*, 28, Oct. 1984, pp. 1+.

"Representation, *N.*[1]" *Oxford English Dictionary*, Oxford UP, 2018, www.oed.com/view/Entry/162997?rskey=QqfNP1&result=1&isAdvanced=false#eid.

Siegel, Mark Richard. *Pynchon: Creative Paranoia in* Gravity's Rainbow. Kennikat Press, 1978.

Spiegel, Alan. *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*. UP of Virginia, 1976.

Sterne, Laurence. *Tristram Shandy: An Authoritative Text, the Author on the Novel, Criticism*. Edited by Howard Anderson, Norton Critical Edition, W. W. Norton, 1980.

Woolf, Virginia. *To the Lighthouse*. 1927. Edited by Stella McNichol, introduction by Hermione Lee, Penguin Books, 1992.

石割隆喜「シュールリアリスティックな資本主義―― *Gravity's Rainbow*、あるいは Pynchon の「ポスト・ノヴェル」」『英文学研究』85巻、2008、pp. 89–102.

プラトン『国家（上）』藤沢令夫訳、岩波文庫、2008.

ロック、ジョン『人間知性論（三）』大槻春彦訳、岩波文庫、1976.

Cinematic Mimesis:
The Representation of Reality in *Gravity's Rainbow*

Takayoshi ISHIWARI

One concept that has proven useful in approaching Thomas Pynchon's *Gravity's Rainbow*, a novel that pretends to be a movie, is mimesis: it does "not represent a reality," Brian McHale argues, "but rather represents a *movie* which in turn represents a reality." The problem with this claim that its mimesis is a "media mimesis," as Hanjo Berressem puts it, rather than a realistic one, however, is that the binary logic of either the representation of reality or that of cinema turns out to be inapplicable to Pynchon's novel. A closer look at how *Gravity's Rainbow* relates to mimesis reveals that it is a realist novel that does what the realist novels have been doing, namely the representation of reality, and that its own brand of realistic mimesis is what makes it postmodern in its sense of being both continuous with and distinct from its predecessor, namely, modernism.

A noticeable characteristic of *Gravity's Rainbow* is its narrative in the present tense, which gives its reader a sense of witnessing events on the spot as if they are occurring in front of his or her eyes. This effect is caused by the narrator's imitation of a cinema screen: the reader is viewing a stream of images on it as they come and go. In Plato's terms, the narrator transforms himself into or represents the screen as if he is an "amusing" poet who was banished from the philosopher's republic.

Pynchon's cinematic narrative in *Gravity's Rainbow* has as much to do with mimesis as the representation of reality as it does with Platonic mimesis as imitation. In *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Erich Auerbach notes Virginia Woolf's indirect represention of reality through her masterly use of free indirecrt discourse or "by way of reflection in the consciousness of the dramatis personae." This point made by Auerbach as regards Woolf's narrative in *To the Lighthouse* applies to Pynchon's as well, except that it is not consciousness but the screen — not "by way of reflection in consciousness" but by way of projection on the screen — that makes indirect representation possible for the postmodernist writer. This similarity is also reinforced by the fact that without the technique of free indirect discourse, Woolf's streams of consciousness in the past tense would have been in the present tense.

If one rereads Woolf on the basis of Pynchon's simultaneous similarity to and

difference from her, one finds that just as his reality in *Gravity's Rainbow* is a "media event," so her reality in *To the Lighthouse* is made up of what might be called "consciousness events." The question here — Is consciousness a screen? How much is it like cinema? — has been addressed by Soviet film director Sergei Eisenstein and many critics of modernist novels, mainly in terms of the montage structure of the stream of consciousness. More pertinent, however, especially when the question involves a postmodernist novel, is what the philosophy of mind calls mental representation. Because Mrs. Ramsay's stream of consciousness is "about" or represents her shabby room, and hence it is describable as a stream of inner representational experiences or events, Woolf's narrative representation of it is the representation of a representation, just as is Pynchon's narrative representation of cinematic representation, which, by implying that consciousness and the screen have the same representational function, calls for a reading that brings cognition and media together.

Pynchon's paranoid view of reality in *Gravity's Rainbow* invites an interpretation in terms of realistic mimesis because his novel is a representation of "Reality" behind theatre mediated by the screen.